

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
ESCUELA DE CINE
MAGÍSTER EN CINE Y ARTES
AUDIOVISUALES

E N M I R E C U E R D O

V E O U N A S O M B R A

TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE
MAGÍSTER EN CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



AUTOR TESIS:
CARLA VERDUGO SALINAS

PROFESOR GUÍA:
GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ

VALPARAÍSO, CHILE
2022

EN MI RECUERDO

VEO UNA SOMBRA

IMÁGENES DE LA DESAPARICIÓN FORZADA

ENSAYO AUDIOVISUAL PARA
OPTAR AL GRADO DE MAGISTER
EN CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

DEDICO ESTE TRABAJO:

A LA MEMORIA DE HOLGER MEINS, CON QUIEN COMPARTO
-ENTRE OTRAS COSAS- EL RESPETO Y AMOR AL VERDADERO CINE, AQUEL
QUE CASI SIEMPRE FRACASA EN EL NEGOCIO DEL CINE.

A JUAN ALISTE CON QUIEN COMPARTO LA VIDA -ENTRE OTRAS COSAS-.

AGRADECIMIENTOS:

POR SU AMOR Y COMPAÑÍA A MIS HIJOS, MIS HERMANOS Y MI MAMI.

POR LOS CARIÑOS Y LAS RISAS A MIS AMIGOS Y AMIGAS

POR LAS GENEROSAS LUCES A MIS PROFESORES Y COMPAÑEROS

Índice

i	<u>Introducción</u>	5
ii	<u>Objetivos de la Investigación</u>	8
iii	<u>Corpus de Imágenes</u>	
	Imágenes para los sobrevivientes.	9
	Cómo han estado agrupadas las figuras y combinados los elementos de la imagen ante la necesidad de responder con la memoria al olvido y la ausencia.	
	El problema de la imagen testigo.	14
	Las imágenes como "testigos materiales", en su materialidad y en su condición de huella, poseen por tanto también la capacidad de engañar.	
iv	<u>Desaparición forzada</u>	
	El dolor y la cuestión del poder total - lo antropológico.	21
	El castigo como mayor sabiduría del poder, instalación de la práctica y mecánica, signo y sino - cosa que evoca en el entendimiento la idea de otra - La autorización para hacer sufrir es el rostro del poder.	
	Superposiciones e historicidad - lo histórico.	25
	Cada sujeto va construyendo su mundo y se va construyendo a sí mismo en el tiempo en condiciones históricas cambiantes, actúa, acciona en él, su historicidad como cualidad que comparten con las ideas, los proyectos, los discursos.	
	Vida-muerte / presencia-ausencia - lo filosófico.	31
	Desaparecer es dejar de existir o pasar a estar en un lugar que se desconoce. La desaparición es un desafío para inteligir. La Ley ambivalente fundada en la violencia y la desaparición legalizada.	

v	<u>Ensayo Cinematográfico como formato escritural</u>	
	Imagen-materia	38
	La imagen como objeto y herramienta. Punto de partida de nuevos análisis o realidades, la imagen como acción y acto, línea que se traza, las imágenes como idea en sí, con sus significantes, respondiendo al contexto y devenidas de él, la imagen con objetivos y pretensiones.	
	Jerarquías en las ideas: las imágenes y las palabras	44
	Componer en audiovisual, para esto en ensayo cinematográfico parece estar consagrado al encontrarnos con él como una película libre en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma	
	Estado del arte y referencias estéticas	48
	Imagen-fuente: imágenes captadas por cámaras, diseñadas o generadas en una computadora, además de textos, gráficos y materiales sonoros. Su verdad no depende de ningún “registro” inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual.	
vi	<u>Lo Performático:</u>	
	Crisis originante. ¿cuántas veces se puede repetir el: dónde están?	56
	Someter a las imágenes y las cosas a un análisis completamente mediado por la experiencia, posición, juicio y valoración de la autora acerca de la imagen de la represión.	
	Acercamiento a las imágenes – rodaje	57
	Encuentro con “El/la desaparecido/a”. Cómo establecer una comunicación con el vacío-presente del/a desaparecido/a. En ese sentido el rodaje se plantea como ritual.	
vii	Conclusiones	61
	Investigación de archivo - apropiación	
	Discusiones y conflictos con el museo. La huella luego de la eliminación de la huella.	
viii	Referencias bibliográficas y filmicas	65
ix	Anexos	69

i.- Introducción

El texto que prosigue es un medio (1/2) del trabajo de tesis para optar al grado de Magister en Cine y Artes Audiovisuales en la Universidad de Valparaíso, el otro medio lo compone una obra audiovisual en forma de ensayo llamada *En mi Recuerdo veo Una Sombra* de 13,55 minutos y que da curso a las mismas ideas por las que el escrito ronda, es decir desarrolla las ideas en el lenguaje cinematográfico que comprende el ensayo audiovisual, una nueva exposición en el lenguaje de la imagen y la imaginación.

Las motivaciones para entrar a este programa de magister tienen que ver con un deseo de acercamiento entre las disciplinas históricas y estéticas, en concreto es el análisis de un fenómeno estético que da cuenta de un acontecimiento histórico y a su vez como impresiona el curso histórico devenido de aquel acontecimiento estético, en este caso se hace concreto en: El corpus de imágenes de la desaparición forzada.

Para esto y aquello: el arte, el mundo sensible. Y este mundo a través del cine. La unión de técnica y sentimiento, de intelecto y belleza de sus manifestaciones. Ese medio cobra sentido por su actualidad, alcance y sus posibilidades. Porque la imagen es inherente al individuo, su sociedad y su cultura, y símbolo ineludible de su historia. Y nuestra preocupación en último término es la relación entre los individuos y las cosas.

La investigación se desarrollará en dos líneas paralelas una escritural y otra audiovisual. Entre ellas ha habido un ejercicio de transcripción no literal de lo descriptivo de la obra escrita en lo formal de la imagen.

Partimos de una hipótesis preestablecida y que proviene de la observación y la vivencia: **El repertorio estético que compone este corpus de imágenes de desaparición forzada no responde por completo a la necesaria historicidad de los individuos que han sido desaparecidos, el repertorio se ve agotado en una imagen de búsqueda y confina al sujeto al acontecimiento de su propia desaparición.**

Entonces la obra, y su correspondiente escrito, responde, tanto a una cuestión tanto de principios como de disciplina, en la primera instancia “el problema” no es algo que suceda, sino algo que no: una carencia. Enfrentadas a las imágenes de la desaparición forzada, en

este territorio y extrapolado a otros, echamos en falta una precisión vital en la imagen. Es necesario desgranar esta idea para no caer en presunciones.

Lo primero es entender la desaparición forzada como una medida represiva aguda. Quien la ejerce persigue desangrar la resistencia que se le opone. Esta resistencia puede corresponder a la de un individuo, o a la de un grupo humano, la de un discurso, o una idea utópica. Es un proceso complejo de violencia, es un golpe complejo. El texto que sigue de esta introducción profundiza un tanto sobre este fenómeno.

No pretende establecer una nueva estrategia de representación, sino dar cuenta de la que ha habido, sus insuficiencias y precariedades. Sin dejar de otorgarle rango al hecho estratégico de la representación, destacando la importancia de la operación de representación en todo suceso, pero aún más en un suceso de tal nivel de complejidad, donde no hay posibles predeterminados. Son los imposibles los que caracterizan el acontecimiento en sí.

Y la forma que se ha escogido para presentar tal análisis y cuestionamiento es la de la obra, la investigación artística, por la posibilidad del arte de dar pie a emociones integradas en la cimentación del pensamiento. De ninguna forma es posible separar las emociones de estos acontecimientos, no es necesario, no es correcto, es parte del proceso complejo de la desaparición, es una de las formas que como acontecimiento de la historia se constituye. Y por eso el Ensayo Cinematográfico, el film-ensayo o el ensayo audiovisual, como venga a bien denominarle, es la forma que toma. Por su capacidad expresiva, por la importancia que en él toman las ideas, porque retoma las imágenes y las vuelve nuevas imágenes, porque se escribe con el montaje y por su libertad, sobre todo por su libertad.

El cómo han sido representadas –o si es que pueden llegar a serlo- estas u otras formas de catástrofe humana (genocidios, aniquilamientos, guerras, tortura, campos de exterminio, hambrunas y otros acontecimientos humanos), ha sido objeto de debate en los que se cuestionan los estatutos de la imagen, disputas de cómo afrontar la imagen de la catástrofe, acerca de la validación del testigo, interpelaciones duras acerca de lo loable de la imagen del terror, entre otras discusiones. Si bien no es menester de esta obra el hacerse cargo de uno y otro postulado, hay cosas que al menos debemos descartar como para no ser todo a la vez. Por un lado, creemos que la violencia extrema requiere representación, y puede tenerla. Por

otro que su riesgo es la banalización. Que la simple vista de la imagen sin un tratamiento y una posición podría provocar su consecuente insustancialidad. Y estos no son hechos banales.

Procuraremos dar pistas de cómo se construye la obra al fin, mostraremos el plano y tratando de dilucidar el proceso de creación, pero en el entendido de que este proceso está dentro de otros procesos indescriptibles, es un proceso que se compartimenta entre otros procesos del pensamiento.

De eso va esta obra.

ii.- Objetivos de la investigación

Evidenciar el olvido presente en los corpus de imágenes que homologan a los sujetos detenidos desaparecidos, vaciándose estos de historicidad.

- ♣ Analizar interpretativamente las imágenes que han dejado hechos de la historia reciente, más precisamente la desaparición forzada.
- ♣ Integrar la categoría “análisis interpretativo de la imagen” a la investigación de la historia reciente, ponerla en valor como fuente en completa vigencia para dilucidar respuestas al problema de la historicidad de los sujetos.
- ♣ Valorar el ensayo cinematográfico como formato escritural en el cual se puedan verter los hallazgos y transferir conocimientos devenidos de la investigación como tal.
- ♣ Desarrollar la investigación desde el punto de vista autor, mediando la experiencia entre la materia y los conocimientos.
- ♣ Estrechar las distancias entre el régimen estético e histórico, evitar así ignorar las singularidades concretas de la historia y las especificidades formales de la imagen.

iii- Corpus de imágenes

imágenes para los sobrevivientes

Cómo han estado agrupadas las figuras y combinados los elementos de la imagen ante la necesidad de responder con la memoria al olvido y la ausencia.

Hay una amplia gama de herramientas sociales y personales que se han desplegado para vivenciar la Desaparición Forzada como fenómeno de violencia extrema, autores han considerado el concepto de **Catástrofe**, como el indicado para definir estas situaciones históricas que superan con mucho el acontecimiento y la anécdota para convertirse en un punto de inflexión del mismo tiempo histórico. La idea de la catástrofe quiebra la narración dentro de la historia, la guerra vendría a provocar alguna medida de disfonía “no más rica, sino más pobre en experiencia comunicable... [de tal modo que] lo que diez años más tarde se derramó en la marea de los libros de guerra, era todo lo contrario de una experiencia que se transmite de boca a boca”¹.

Es en este escenario que los sobrevivientes han de estructurar un discurso para responder de alguna manera al olvido, el discurso de la memoria.² La memoria se encuentra de pie contra un paredón, no encuentra a qué asirse, el sobreviviente no quiere ni puede olvidar³, pero no sabe recordar.

Las condiciones en que están definidas las posibilidades del olvido y la memoria van a estar definidas por la arrasadora **catástrofe**. En este mismo sentido Adolfo Vera también aclara.

“Por una parte, implica pensar la posibilidad/ imposibilidad (la posibilidad imposible) de la comunidad después del desastre. Plantearemos la hipótesis de que la desaparición política es uno de los signos mayores de esta época del desastre. Y ello

¹ Benjamin, Walter, *El Narrador*, Metales Pesados, Santiago, Chile, 2008, pág. 60.

² Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo.*: Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 1998. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/uvalparaiso/67790?>

³ Por lo demás, es evidente que esto no se olvida (pasivamente), ya que este tipo de crímenes (la desaparición, el escamoteo de las huellas del crimen) que jamás han sido inscritos, de los que no se conserva la huella, justamente para olvidarlos (activamente), regresan eternamente. En Op.Cit (2), Pág. 30.

como consecuencia del hecho que ella, la desaparición, abre a la espectralidad como el «tono» de la historia, lo que implica que desde ahora (desde un ahora que no ha dejado de ocurrir) deberemos igualmente afrontar las exigencias de la «comunidad de aquellos que no tienen comunidad»⁴

La reacción inmediata es recurrir a la fotografía reciente.

Identificamos las imágenes que han quedado para ocupar espacios en que la desaparición forzada ha dejado vacío y bruma, imágenes que rescatan el rostro del sujeto, que identifican al sujeto en su fotografía prontuarial, asumiendo la fotografía un rol civil-social⁵, asociado a una fecha (la fecha de la desaparición), y a una acción: la búsqueda.

Por otra parte, poner en tensión el carácter de la fotografía como extracción de un momento que detiene el flujo imparable del pasar del tiempo. Sobre esta inamovilidad de pasado, el sobreviviente le sustrae de esta premisa y genera su propia relación de temporalidad con la fotografía, La fotografía sustituye al sujeto ausente en la continuidad del paso del tiempo ante la atroz afirmación de que la vida del sujeto ha quedado suspendida, y su imagen, su rostro de primer plano es lo que le salva de la no-existencia.

En tanto el sobreviviente a la situación de desaparición -que borra **el cuerpo, la huella, la existencia**- vive en distinta intensidad y tiempo la desaparición, el sobreviviente no intuye siquiera los alcances de la experiencia, el tiempo se arremolina en su rededor y la aterradora incertidumbre convierte a los padres en niños extraviados.

En la desesperación el sobreviviente ruega por una tregua, un retorno a una cierta normalidad anterior - “vivos se los llevaron, vivos los queremos”-. La ausencia sostenida en el tiempo

⁴ Adolfo, Vera, *Arte y desaparición*, Dirección de Extensión y Comunicaciones, Colección Académica, Primera edición, Valparaíso, Chile, 2017,. Pág. 24.

⁵ Didi-Huberman, también imprime una función que le traspasa, y que surge como el elemento de la desaparición próxima del testigo y la irrepresentabilidad del testimonio, en este sentido puede tener una compleja doble función con hacerles existir luego de la desaparición, y concordamos con esto al menos en un primer momento y sus necesidades específicas. En: Didi-Huberman, George, *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, España, 2003.

sentencia la imposibilidad de ese retorno. La imagen es entonces el eco de un tiempo perdido. Una presencia que ya no es más.

Luego el ruego es por el cuerpo, la aparición material del sujeto -su carne, sus huesos- que pueda llenar un vacío físico. La imagen es entonces la que anuncia y denuncia ese vacío, que redonda en él.

El sujeto sufre, paradójicamente, un encierro y una apertura.

Está ahí en el cuadro, no sale del cuadro -evidentemente se trata de una imagen fija-, pero los ojos del sobreviviente esperan encontrar la sonrisa, o la fiaca de la mañana. Un buen día le interroga: “¿dónde estás?”, susurra en secreto a la fotografía, que fija, sigue suspendida y en silencio, constreñida en un cuadro, encerrada en el cuadro.

En paralelo, la fotografía sale del mundo de la intimidad⁶, sale de la obscuridad del álbum familiar o del marco de la pared. Sale a la calle, se pasea en la solapa por las calles, aparece en un boletín informativo y clandestino -alguna vez ya estuvo en la vida clandestina, estar de paso el folletín/delito le parece familiar-, la fotografía es ahora acción, retoma algo de la vida en un nuevo movimiento donde impresionaba no haber sino la quietud de un plano.

La fotografía es parte del fragor frenético de los primeros días de no encontrarles, descartando lugares comunes, armando las cadenas de relaciones o desarmándolas. Lo errático de cada movimiento puede tener consecuencias nefastas, otras vidas, otras posibles caídas, los y las compañeros y compañeras ya no están donde estaban. Cada uno de ellas y ellos sienten el aliento frío y agrio del represor en la oreja, hay rumores y son ciertos, rumor de muerte y tortura, hay rumor de locura⁷ y de desborde, no aparecen, se los llevan y no aparecen, los

⁶ Walter Benjamin lo describe tan bien en su Pequeña Historia de la Fotografía. “Era el tiempo en que empezaban a llenarse los álbumes de fotos. Se encontraban con preferencia en los sitios más gélidos de la casa, sobre consolas o taburetes en los recibimientos: las cubiertas de piel con horrendas guarniciones metálicas, y las hojas de un dedo de espesor y con los cantos dorados; en ellas se distribuían figuras bufamente vestidas o envaradas: el tío Alex o la tita Rita, Margaritina cuando era pequeña, papá en su primer año de Facultad, y, por fin, para consumir la ignominia, nosotros mismos como tirolenses de salón.”

Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Editorial Taurus, © SUHRKAMP VERLAG, Frankfurt am Main, 1972, Pág 70-71

⁷ En Sylvie Rollet. La “surrealidad”, la locura de la Catástrofe, es en efecto producida no solamente por la negación del perpetrador, sino por la presión misma, como lo certifican las dudas según todos los relatos de los testigos sobrevivientes. “apenas comenzamos a contar” dice Robert Antelme, “no sofocamos. A nosotros

sobrevivientes mueren de miedo, las paranoias no son suficientemente agudas ni cruentas, lo real viene a superar el delirio más oscuro.

La conmoción va pasando con los días y las expectativas decrecen. La inflexión de tiempo que ha significado “el día uno” se hace cada vez más evidente, especialmente en términos sensibles, ya nada es igual. Esta primera respuesta poco organizada, pero lógica, ha de dar paso a otro repertorio. ¿Puede dar paso a otro repertorio?, la fotografía crece y se replica.⁸

La fotografía enmascara la ausencia de huella, y va por ahí buscando el hilo que le conduzca, pero más bien es en ese momento evidencia del diferendo⁹, evidencia con ello el terror del espacio vacío que dejó la huella cuando la borraron. Visto así el diferendo en este repertorio implica una repartición, o una fragmentación de las posibilidades de la imagen, a modo de proceso de subjetivación entre el sobreviviente y la imagen y/o entre la imagen y la desaparición. Deviniendo las partes de la imagen de la desaparición de una forma en que la carencia de núcleo no le permita la representación de la desaparición sino la mera representación de la búsqueda.

Luego de esto: ¿Puede dar paso a otro repertorio?, La narrativa que hubiera requerido un otro modelo no se hace presente en lo inmediato. Más bien se cristaliza en “ese” repertorio, lo que fue útil en el primer tiempo de la incertidumbre, puede seguir siéndolo, o no. ¿Puede acaso

mismos, lo que teníamos para decir, comenzaba entonces a parecernos inimaginable” Rollet, Sylvie, *Una ética de la mirada, El cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais a Rithy Panh*, Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina, 2019.

⁸ “la fotografía está asociada de por vida a la imagen y a la memoria: posee, pues, de ellas, la eminente fuerza epidémica”, en Didi-Huberman, George, *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, España, 2003. Pág 44

⁹ Para Adolfo Vera “diferendo” en el sentido de Lyotard (1984), obligando a una parte de la sociedad (los familiares, los cercanos, los militantes) a ejercer este diferendo sobre la base de una ausencia irremontable. “La respuesta: esta inscripción no puede producirse más que bajo el modelo del «diferendo». Se trata de un testimonio, pero siempre de un testimonio del «diferendo». ¿Qué quiere decir esto? ¿Cómo es posible dar testimonio del «diferendo»? «El diferendo inherente a los nombres nazi, a Hitler, a Auschwitz, a Eichmann, no puede ser transformado en litigio y resuelto por un veredicto. Las sombras de aquellos a quienes no solo la vida, sino al mismo tiempo la expresión del perjuicio que les fue hecho les fue negado por la Solución Final, continúan a errar, indeterminados. En: Vera Peñaloza, Adolfo *Arte y desaparición*, Dirección de Extensión y Comunicaciones, Colección Académica, Primera edición, Valparaíso, Chile, 2017, Pág. 65.

afrontar el *diferendo* entendiéndolo como conflicto? ¹⁰¿Puede la razón dislocada por el trauma represivo integrar a modo de conflicto el *diferendo* y hacer una imagen de resistencia desde la aceptación del conflicto?

Para el sobreviviente no parece haber tiempo para el análisis estético y político. Está sumido en el conflicto de la incertidumbre que se hace cierta, el sobreviviente pretende sobrellevarla, aprende a sobrellevarla, aparecen otros cuadros, otros planos fijos, hay una comunidad de cuadros se juntan y se reúnen, se ordenan, se forman y se alinean. Conforman una nueva imagen fija, esta vez es un plano general cuadriculado en blanco y negro. Cada uno de los cuadros es un sujeto. Mas bien fue un sujeto, porque la vista de plano general ya no permite esperar un pequeño gesto del sujeto. En ese plano general están todos y todas hablando a la vez, están de nuevo encerrados, y no se escuchan es un ruido sin función aparente.

El sobreviviente no está ya tan solo, hay otros sobrevivientes-dolientes, el dolor del infortunio, la frustración de la búsqueda imposible, da paso a otro relato, el relato total y no específico. El nuevo plano fijo que alberga a todos los cuadros se va convirtiendo en un patrón sin relieve ni especificidad. Cada pequeño cuadro está fundido a otros cuatro cuadros por los cuatro costados, además de los otros cuatro cuadros unidos sutilmente por cada uno de sus vértices. Hay una trama, de vectores y puntos. La memoria está de pie frente a un nuevo paredón, esta vez tiene un diseño. Esta vez es un paredón construido desde el dolor y la desesperación y que puede leerse desde la matemática, puede trazarse en vectores. Más de tres mil espacios vectorizados en otro silencio.

¹⁰ Para Rancière, entonces, el desacuerdo no es equivalente al *diferendo* lyotardiano ni menos se reduce a las disposiciones comunicativas de una racionalidad dialógica, sino que pone en escena la imposibilidad del consenso como condición irrenunciable de la política. En: Villalobos-Ruminott, Sergio, *El procedimiento-Rancière*, university of Arkansas. Volume 4, 2013
DOI: <https://doi.org/10.3998/pc.12322227.0004.002>

El problema de la imagen testigo

Las imágenes como "testigos materiales", en su materialidad y en su condición de huella, poseen por tanto también la capacidad de engañar.

En cuanto hablamos de imágenes, tenemos que llegar a la imaginación, básicamente entender que la imagen más allá de ser algo visual-perceptivo, exige una decisión y una disposición para ser vista. -podemos pensar en una imagen para ciegos, o personas con visión incapaces de "ver"- . Implica pensamiento y acción. Por tanto, la situamos como un elemento concreto de la historia. Susceptible de ser analizada por ella.

Cuando es una imagen de represión y violencia extrema pareciera que tendemos a protegernos de ella por la naturaleza traumática de los hechos, más aún en la aguda paradoja de la desaparición, la imagen representa un riesgo inminente. Sobreviene la presunción de que la imagen misma es el testigo material de aquella vida suspendida por la desaparición. Pero es una huella de baja denominación, al desaparecer el cuerpo, todo rastro de él, ojalá todo rastro de la persona, lo que queda es la huella vacía, podría en este caso ser suplantada por la imagen.

Hay un hecho fundacional de la problemática estética, y es la creación de esta imagen, a través de la apropiación del modelo de la estructura de geometría simétrica en que con medidas equivalentes son alineados los retratos hasta constituir una trama en blanco y negro. Este hecho es iniciador de una experiencia estética, por lo cual es susceptible de análisis en esta categoría. Es evidente que estos análisis deberán tomar en cuenta la delicada circunstancia, y no puede prescindir de un posicionamiento ético. Estas imágenes tienen un contenido ético *per sé*.

La imagen, en su condición de huella, una entre tantas huellas que puede dejar un ser durante su existencia, es una impresión profunda y duradera no por el mero hecho de existir materialmente, sino por ser observada y puesta en un contexto, la impresión profunda y perdurable de estas imágenes es la que nos toca analizar y poner en tensión, observadas desde nuestro tiempo, desde nuestra perspectiva, en relación con este tiempo, tomando consideraciones que en su propia génesis no estaban por cierto dentro de perspectiva alguna.



Es en estos espacios sensibles en que se ha desarrollado el corpus de imágenes de los detenidos desaparecidos, hemos ya dicho de alguna forma que esta imagen se ha aplanado, se ha desafilado en una sábana de pequeñas imágenes que impresionan un ícono más de la cultura, una imagen que es un poco más que una señalética pierde el sentido y la vida.

No hay una experiencia que permita enfrentar la desaparición, pero recurrir a la imagen del sujeto para emprender la búsqueda, parece una respuesta natural y propia de los grupos humanos que se ven inmersos en dicho trance. Esa imagen además queda cargo de la huella del sujeto, cuyo cuerpo no está. Esa imagen se separa de la función habitual de frente a una nueva necesidad, ¡y claro, hay que buscarles!! Hacerlos aparecer, recordarlos para que aparezcan, nombrarlos para que aparezcan, mostrarlos, difundir sus rostros en la página homogénea para que aparezcan.

La búsqueda se implementa hasta llegar a ser un oficio. El antropólogo, el fotógrafo, el investigador, el tanatólogo, el activista, el periodista, el familiar, el dibujante, el poeta, se congregan en este oficio y lo desarrollan erráticamente. “La indeterminación de los restos universaliza las relaciones familiares.



Imagen-afiche Detenidos Desaparecidos, que como estructura colectiva de imágenes se transforma en nueva experiencia posible a la percepción

Resquebraja el orden familiar y el sentido de pertenencia.”¹¹ La agrupación en torno de una identidad común también se hace lógica e imperiosa. Hay una sola certeza que lo sostiene, lo que hay en común en esta trama es la afirmación primera y la más cruda: **no están**, ese no está contiene un: pueden estar, cuando se enuncia; ¿Dónde están?, puede haber una respuesta. Y si no la hay, al menos parece tener sentido la pregunta, se oye, ya no es silente.

Una vez desaparecidos, buscarlos es mantener viva la intención cierta de su vida, puesto que no hay muerte, encontrar un lugar donde existan de verdad, no como simple nombre o registro, sino la existencia completa, “(un lugar) En el que fueran cosas vivas ajenas a los

¹¹ Steyerl, Hito, *Los condenados de la Pantalla*, Caja Negra Editores, Buenos Aires, Argentina, 2014. Pág. 158.

registros de identidad, extrañas al lenguaje y liberadas de la completa saturación de los sentidos: cosas que se nos superpusieran como simples cosas.”¹². La existencia rebasa al lenguaje, es mucho más que el lenguaje, la imagen es dicho lenguaje, es la saturación de los sentidos de los que nos habla Hito Steyerl.

La imagen de búsqueda es además propia del registro de identidad, cuya parcialidad comporta un engaño total, es porción menor del cuerpo, es un instante donde el rostro tenso que espera la fotografía parece no querer hacer el gesto de cada día, la solemnidad del retrato le hace aún más ajeno a la vida.

*“Pero los retratos nunca son reales
La gente debería retratarse como a las flores,
Después de la tormenta.
Es cuando son más bellas,
Después de haber sufrido.”*¹³

Y porque la médula del oficio de búsqueda es la afirmación-negación de la existencia que no está, es que la imagen que provenga de ello se presenta engañosa o al menos injusta. Porque su objeto parte desde la desaparición y no antes de ella.

Hay otro inconveniente con la imagen testigo, y es lo que se ha llamado la mirada, pero en este momento llamaremos espectador, no solo el concurrente que va a la imagen, sino aquel a quien la imagen llega. Porque la imagen converge, bulle y se publica, tiene alcance en los espacios y también en el tiempo, los espectadores -que ahora también somos nosotros- estamos impelidos a establecer una cercanía o una distancia con la imagen, de esta dimensión que, aunque pretenda la indiferencia le será imposible.

Aunque se la observe con frialdad, la imagen en cuestión no deja impasible. Porque está ahí y su materialidad le convierte en testigo, eso es un hecho de la causa, sino el más importante. La imagen está ahí para explicar, revela y manifiesta, las palabras de la ausencia han quedado silenciadas. La imagen podría venir a quitar esa mordaza.

¹² Ibid., Pág. 159.

¹³ Texto extraído del Documental: *Visit, or Memories and Confessions*, Manoel de Oliveira, Portugal, 1982.

A su vez, quien ha dispuesto la imagen en ese orden y le ha dado aquella textura es también un espectador, el espectador del acontecimiento. Y le otorga la posibilidad de entregar una explicación. En estas condiciones, recurrir a la imagen del retrato ya implica una mirada, la decisión, que es política y es estética, de hacer del retrato una imagen de alto contraste en blanco y negro, algo que ya se ha visto. Y que se sigue viendo. En este plano cuesta ignorar la gran cantidad de veces en que nos encontramos con el mismo formato de representación de víctima, o de individualizaciones congregadas en conjuntos estéticos que desde ese momento comienzan a representar una unidad¹⁴. Es aquí uno de los puntos donde observamos la pérdida de la individualidad de la idea del sujeto.

Es imperativo recordar -y porque es de mucho mayor importancia- que es el aparato represivo el que sustrae al sujeto de su proyecto de vida, de su posible futuro y le desaparece. Sin desapariciones no entramos nunca en esta discusión y cada uno de los sujetos habrían ejercido por sí mismos a través de sus particulares capacidades la diferenciación de otros, de sus ideas y de sus actos. Más de una vez en este texto volveremos sobre estos dichos, con mayores énfasis, con intensidades medias, hasta la majadería podríamos insistir en esta idea, porque el tenor del acontecimiento nos enoja, nos conmueve, nos desata la tormenta adentro de las entrañas.

En cuanto a esto concierne (la propia posición de esta obra que actúa tal una meta-mirada y comprende la génesis del corpus visual de la Desaparición Forzada) George Didi-Huberman cita a su vez a Régis Durand: nos dice que tiene razón en la necesidad de tensionar la “noción fluctuante” de la mirada, “algo” debe entender la aporía de la ausencia en presente, la ausencia tiene que ser vista¹⁵. La creación de la imagen tendrá que tener a su vez una mirada, tendrá que mostrarse a sí misma como un espectador, esto implicaría compromiso sobre el acontecimiento que se observa, una ética.

El corpus de imágenes ha quedado inscrito en la cultura. Es universal, pero para no caer en afirmaciones absolutas, quizás sólo el adolescente más desinteresado, inmerso en la era de la

¹⁴ Referencia a la imagen 1 de: Anexo de imágenes.

¹⁵ Didi-Huberman, *La emoción no dice yo, Diez fragmentos sobre libertad estética*, en: Jaar, Alfredo, *La Política de las Imágenes*, Metales Pesados, Santiago 2017.

super-información, doliente de una fobia social o algo por el estilo, pueda abstraerse de las imágenes de desaparición. El resto de los espectadores estaremos con más o menos atención puestos en ello. El tiempo actuará, sobre la relación entre la imagen misma y el espectador.

Porque la imagen es exigente requiere el concurso del resto de las ideas y los pensamientos cada vez que se presenta, no le basta con ser observada, también debe ser vista y puesta en relación por cada uno de nosotros y nosotras, en relación con nuestro lapso, en relación con nuestro acontecimiento y con el propio acontecimiento. La imaginación entrelaza estos nexos.

Pero como espectadores no nos encontramos frente a cualquier imagen, es una imagen que nos sitúa dentro de la narrativa de este acontecimiento, estamos entre los afectados, lo vemos desde lejos con temor, se hace parte de la justificación del paradigma ideológico y moral que nos conforma, también podemos estar culposos de haber sobrevivido, múltiples formas de afectación. Aún la negación está sumamente situada por ser parte de la trama de la desaparición, habrá personas de moral despreciable cuya reacción sea de conformidad y hasta de alegría frente a la muerte del otro, a la desaparición y a la tortura del otro (que en este caso no es considerado como “un otro” sino como un inconveniente, ser inferior, algo que molesta para la consecución de sus propósitos).

No hay un solo espectador, y si bien nos estamos ocupando de cómo las imágenes construyeron una realidad que habitamos “nosotros”, existen “ellos”. Estas imágenes también han sido objetivo de su mirada, también aquellos se encuentran entre los espectadores.

Las respuestas están plagadas de morbo y comentarios con sorna. La prensa contemporánea a las desapariciones ha denostado a los sujetos, esta práctica es parte del fenómeno de la desaparición, evidentemente busca borrar la huella, es además por completo reaccionaria en su contexto, y desprolija en cuanto socava los mismos principios de la ética periodística y de su profesionalismo. En alguna medida la propagación del corpus de imágenes de Detenidos desaparecidos que ya hemos citado, viene además a romper con la desinformación de la prensa del poder. Es también una necesidad que sea fácil de asimilar, que penetre en las pupilas de los espectadores neutrales -si es que dicha neutralidad fuere posible en una tiranía de estas proporciones-.

Y es que esta mirada es la que necesita la explicación, el acontecimiento nubla la razón. Viene la imagen a reemplazar el raciocinio y poner en marcha el ámbito sensible, ya en el comienzo está dicho de cómo el terror y la parálisis dan lugar a decisiones políticas y estéticas (que no tienen que responder a reflexiones políticas y estéticas). No pretende esta obra deslindar dichos parámetros. Pero sí, precisar que no estarán separados, en cuanto nuestro objeto es “la imagen” que desde su ámbito sensible traspasa los asuntos de la sensibilidad y ocupa los tradicionalmente llamados racionales; todo esto como si la razón no estuviera compuesta de emociones, como si en el pensamiento las ideas estuvieran desprovistas de formas sensibles, como si la realidad misma no fuera un cúmulo -algunas veces intrincado- de sensiblerías y afectividades, pálpitos y compasiones llevadas a la fuerza al ámbito positivo y concreto de la razón y el conocimiento. Durante toda la elaboración de la obra los parámetros aparentemente contrapuestos razón-sentido, no lo estarán.

Es quizás en el plano sensible -ilusoriamente diferenciado del plano racional- en el que la imagen de la desaparición forzada puede mostrarse tramposa, y no porque haya concertada una treta, ni porque los sobrevivientes estén premeditadamente buscando situar a “sus desaparecidos” en el engañoso lugar de víctimas, no hay quizás un solo motivo, no es necesario un motivo. Los sobrevivientes levantaron en el momento crucial, una imagen posible. Esa imagen se quedó ahí, vaciándose de a poco, pero ahí. Se hizo de un lugar. Estuvo y está.

Esta narrativa echa por tierra el objetivo de la desaparición total, lo que tiene un mérito superior, pero no es en esta conquista desde donde nos situamos, ni en la búsqueda de los cuerpos, ni en los procesos judiciales agentes de estado, o las condenas o las cárceles construídas para ellos, ni en la obra reparatoria de los gobiernos demócratas post-autoritarios, nuestra tarea rebasarlo, no es un ejercicio para la paz. Está dentro del conflicto, no olvida la confrontación, ni el principio de guerra, los objetivos de la aniquilación, ni el motor de la catástrofe: las características siniestras, sádicas y devastadoras de la propia condición humana y la sociedad civilizada que despliega y sustenta, que prefiere las calamidades de una porción importante de la población a la pérdida del poder, de la propiedad y del *statu quo*. La huella de la desaparición forzada hecha imagen no debería separarse de estos parámetros, justamente porque el aparato de poder que ejecuta el terror se opone a la utopía

como fin de la Historia. Se opone a quienes esgriman la utopía con la energía suficiente como para poner en cuestión el orden de las cosas.

Hasta aquí vamos bordeando una discusión fundamental de la disciplina, la de la posibilidad de representación del acontecimiento catastrófico, estatuto que está puesto en cuestión y al que no es menester de esta obra abocarse pero que no podemos soslayar.

En mi recuerdo veo una sombra se sitúa desde mantener algo pendiente con el museo, y cuestiona la mirada, la posibilidad de la mirada. Y es que los sistemas de aniquilación se han conformado como “la extraordinaria e imparable máquina de denegación”¹⁶. Que para Lyotard implica una nueva realidad: “la meta-realidad de la destrucción de la realidad”¹⁷, por tanto, donde nada se puede convertir en experiencia.

Para Didi-Huberman el esfuerzo está en buscar cómo la imagen, “a pesar de todo”, no sin obstáculos y complejidades, “tocar lo real”; se ocupa de la “legibilidad” de la imagen de archivo, buscando la narración del terror en las escasas imágenes y testimonios que le sobreviven, como una forma de rescatarla de lo imposible. Desafiada la representación por el desastre todo parece insuficiente, pero para Didi-Huberman algo es más que nada.

El problema es cómo ver algo que no ha sido visto. Desaparecida la huella, amplificado el exterminio hasta el olvido. Aquí en este punto es que se pone a prueba la representación, que se aplica de manera muy concreta al corpus de imágenes de la desaparición forzada, pues es un esfuerzo de llenar el vacío de la desaparición. Aún sin ser una imagen directamente cruenta, es indiciaria de un hecho del todo cruento, lo representa. Y, ¿Qué es lo que representa?: el vacío, la violencia del vacío. Las condiciones de ese vacío. El ¿Cómo lo representa? Desde sus contornos, con la fotografía de búsqueda, y es por ahí que nos interesa llegar. A esta parcialidad, ya que, si buscamos las ideas de los sujetos, los procesos de los que participaban, su heterogeneidad, y su resistencia. encontramos imágenes negras del mundo¹⁸.

¹⁶ Op. Cit 7, Pág. 27.

¹⁷ Ibid. 28.

¹⁸ Anexo 1, Collage: *Imágenes negras del Mundo*, C. Verdugo, 2020.

iv.- Desaparición Forzada:

El dolor y la cuestión del poder total - lo antropológico.

El castigo como mayor sabiduría del poder, instalación de la práctica y mecánica, signo y sino -cosa que evoca en el entendimiento la idea de otra- La autorización para hacer sufrir es el rostro del poder. El dolor y la cuestión del poder total, lo antropológico.

La vida no termina con una muerte, sino que se vuelve opaca e inconclusa con la desaparición.

Con lo antropológico no nos referiremos a la antropología forense, que es un eslabón importante del trabajo de búsqueda asociado a la desaparición, a la construcción del oficio de búsqueda, pero esto es posterior, se hace cargo desde la posición de búsqueda. Avanzado este escrito creemos que no puede separarse la desaparición de la tortura, es parte del acontecimiento, le hace aún más cruento y catastrófico.

La situación de tortura, que aparece como corolario del secuestro y como paso insufrible para el sujeto que ya tiene la categoría de desaparecido, o mientras la está adquiriendo, consensuemos que la certeza de la desaparición es algo que no sucede de inmediato, o no en todos los casos, los primeros días serán de confusión, o el dispositivo de terror puede tardar en la decisión, es parte de la heterogeneidad a la que hemos hecho referencia,

Es también el punto ciego donde podría haber sucedido la muerte, pero no es un proceso unívoco, el tiempo lento, que llamaremos paradójico, está sucediendo. En dependencia a la relación del cuerpo y la sociedad. Para esto la antropología del cuerpo nos tiende una mano. Pensando el dolor, sistematizando las relaciones históricas entre los cuerpos humanos y el dolor a través de la historia, y a su vez entre las sociedades y culturas con el dolor. Observando al dolor como un fenómeno, que se subyuga a los principios estructurales de la sociedad que le albergue.

En la obra de David Le Bretón, encontramos estas ligazones, pero primero, a la pregunta ¿qué es la antropología del cuerpo?, la respuesta literal del autor: “La puesta en evidencia, a

través de la antropología, de la estructura simbólica de la corporeidad humana”¹⁹. Y dentro de esta puesta en valor: El Dolor. “En la constitución de un mundo humano, es decir, un mundo de significados y valores accesibles a la acción de las personas, el dolor es sin duda un elemento fundamental.”²⁰ Le saca, al dolor, de la esfera biomédica, del exclusivo análisis orgánico, residual de un mal, una enfermedad, o una herida accidental. Le sitúa como un hecho situacional, impregnado de material social, cultural y relacional.

Dentro del fenómeno de la Desaparición Forzada, y como parte constitutiva de él, el Dolor es infringido por otro en razón de una relación social y este material social es básicamente el poder absoluto ejerciendo coerción violenta, castigo y dominación. En la tortura el dolor es aplicado de manera sistemática, por mecanismos de diseño.

En este abordaje de la tortura no dedicaremos espacio a un repertorio de brutalidades, a modo de inventario de sadismo y perversión, sino a los fines últimos de la integración de la tortura al dispositivo de terror. “la tortura no apunta sólo a arrancar la confesión o hacer daño, también procura al verdugo el goce sutil de tener a la víctima a su merced, de ejercer un absoluto dominio sobre su cuerpo, intimidad, dignidad, si no sobre sus convicciones.”²¹

La tortura como parte del dispositivo de terror, aparenta cierta funcionalidad para la obtención de información que los funcionarios de estado consideran imprescindible: nombres, ubicaciones, estructuras, responsabilidades - ¿Dónde están las armas?, ¿Quién es tu jefe?, ¿Dónde están tus compañeros? - Las preguntas resuenan y las respuestas están ahí, pugnan por salir y detener el suplicio. El flujo está obstaculizado por el sistema valórico, por los compromisos, los afectos, la convicción. Hay que ganar tiempo en contra del dolor. Es el cuerpo que resiste o desiste. El cuerpo es la última trinchera cuando la decisión ha sido la lucha total y la resistencia.

La tortura no tiene más finalidad que la tortura misma, tal y como el poder tiene como objeto el poder mismo.

¹⁹ Le Breton, David, *Antropología del dolor*, Seix Barral Los Tres Mundos, Barcelona, España, 1999 Pág 214.

²⁰ Ibid Pág. 21

²¹ Ibid, Pág. 258

“Otros usos del dolor son clásicos, y se alimentan de la disparidad de fuerzas entre los individuos: la corrección, el castigo corporal, la tortura, el suplicio, etc. Son las vías privilegiadas de una cierta «trivialidad del mal» que opera en la condición humana. El arte de hacer sufrir al otro para obligarlo, humillarlo o destruirlo es inagotable en sus realizaciones. El dolor infligido es el objeto de preferencia, hasta el arquetipo del ansia de poder sobre el otro.”²²

El poder viene a enfrentarse hasta esta última trinchera, la de los huesos y la piel. Los sujetos desaparecidos pueden haber combatido en este último plano. La conciencia del dolor como parte de la relación social que le mantiene sumido, aún próximo a la muerte hay decisiones posibles. El dolor nunca es más una relación social, llena de significado, que en este momento.

El dolor requiere conciencia de dolor. El dolor entendido como sufrimiento, integrado y percibido por la conciencia, que comporta un padecimiento moral, el hombre tiende a separarse del mundo, se devasta la relación con



Cuadro primer plano, mirada frontal, militante-testigo VPR. No es hora de llorar. Pedro Chaskel, 1971, (subtítulo no está presente en el cuadro original)

el mundo. Afecta el núcleo de la identidad, a la idea de sí mismo de una persona. Es el objetivo del dispositivo de tortura.

¿Será que él o la desaparecido/a ha desaparecido antes de morir?, ¿Será que desapareció de sí mismo?, Son preguntas que subyacen en tanto sobrepasamos la idea de él o la desaparecido/a como sujetos que dejaron la existencia en el momento de la detención. Y

²² Ibid. Pág. 18.



cuando aspiramos, en plena conciencia del terror, a establecernos como pares dentro y fuera de esa indeterminación.

En relación a la necesidad de dar ubicuidad al relato de la tortura, ante la posibilidad de la primera esta primera desaparición en que el sujeto se haya extinto, aún sin morir, en que la experiencia de la tortura arrase con el sujeto, y le deje sin pensamiento, ni idea. Ante el espanto y la locura, viene bien un párrafo de Georg Lukacs que pudiera funcionar como sortilegio:

“Hay, pues vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión (...) -entre ellos- la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia: la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida. La cuestión directamente formulada ¿qué es la vida, el hombre y el destino? (...) Cuando el hombre vive una cosa así, todo lo externo de le espera en rígida inmovilidad, la decisión que aportará la lucha de las fuerzas invisibles, inaccesibles a los sentidos. (..) Nada externo puede dar expresión a un hombre que vive una cosa así”²³

Lukács considera la posibilidad de decadencia de la razón en su relación con el mundo, con el todo, la devastación de la idea de sí mismo, ¿Qué experiencia más “sensible”, sino la tortura?, cuál es el plano más íntimo de la existencia sino el dolor total, cuando el individuo está unido al mundo sólo por el dolor. Pero cabe bien preguntar ¿la conciencia residual aún ansía expresión? ¿por qué entonces ansían tal expresión?, ¿y cuál es la expresión que ansían?, ¿qué es lo que esperaría expresar? Si bien no tenemos respuesta, ni pretendemos tenerlas, el sólo cuestionamiento nos abre flancos a la especulación, que creemos es más que el silencio.

Pensamos al sujeto separado del dolor, pero a la vez completamente unido a él, que el mero pensamiento se presenta desafiante y difícil, situación que le imprime una satisfacción de libertad cada vez que vuelve a sí mismo, cada pequeña decisión es un acto de libertad absoluta tan total, como el dolor total. El presente mismo del dolor no puede verse constreñido al vano

²³ Lukács, Georg. “*Sobre la esencia y forma del ensayo*”, en *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México, Grijalbo, 1985. Pág. 23.

intento del relato descriptivo de la atrocidad, o a la negación de este relato. Necesariamente hay más.

Superposiciones e historicidad - lo histórico

Cada sujeto va construyendo su mundo y se va construyendo a sí mismo en el tiempo en condiciones históricas cambiantes, actúa, acciona en él, su historicidad como cualidad que comparten con las ideas, los proyectos, los discursos.

Es importante otorgar cierto margen a la semántica de “historicidad”, por ser uno de los conceptos que nos ayuda a configurar el problema. “por historicidad se acepta entender esta experiencia primera de extrañamiento de distancia de sí a sí que, justamente, las categorías de pasado, presente y futuro permiten aprehender y decir, ordenando y dándole sentido”.²⁴

Nos encontramos con que la historicidad está como cualidad inherente entre las características que definen al humano como tal, puesto que éste va construyendo su mundo y se va construyendo a sí mismo en el tiempo en condiciones históricas cambiantes²⁵. Pero no es un concepto tan sólo aplicable a los individuos humanos, sino a las ideas, a los proyectos, a los discursos.

Finalmente, *historicidad* lo entenderemos como una relación, la relación entre el individuo y el tiempo o los tiempos de la historia, y las posibles extensiones que pueda tener el concepto sobre las cosas, ideas y otro tipo de relaciones.

Implica cierta conciencia de esta relación, y el cómo esta conciencia tercie sobre la energía de la acción sobre la historia misma. La conciencia del tiempo histórico, de que hubo un antes de sí mismo, y que habrá un después.

²⁴ Hartog, François, *Regímenes De Historicidad Presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero; México D.F., 2007, Pág 16

²⁵ Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, España, 2003

En este sentido implica que el sujeto está dentro de la historia, EN ella cuando tiene conciencia de ello, cuando se relaciona con el tiempo anterior y el que pueda venir a través de su presente. No deja de ser la representación del pasado la base de la cuestión. Cómo es que el pasado pervive a través de esta relación con el tiempo. La forma de estar en la historia, y teniendo conciencia de ella y de su forma material, a través de la acción en positivo (aunque signifique la negación o la inacción misma que por estar dentro del acaecer histórico es una acción en positivo).

En relación a la imagen es un hecho que *toda imagen es pasado*, entonces el problema no es la representación a partir de una imagen, sino *lo que se representa* a través de ella, y si se logra representar la propia conciencia de historicidad que un sujeto tiene de sí mismo en ella.

Desde ya una ideología y una praxis revolucionaria contiene un alto grado de historicidad sino la mejor expresión de la historicidad misma, esto por definirse en la utopía, y provocar al presente a ejercer la función trascendental de romper con un orden anterior. por tanto un sujeto revolucionario habría de ser aludido en este sentido por lo menos. Pero hemos observado en la representación una carencia en cuanto a lo que se alude es a la desaparición como hecho fundante de su acción en la historia. Ya la discusión no se centra en la realidad o la irrealidad de sus actos, sino en recordarlos y en el reconocimiento de ese recuerdo para llegar a ser memoria.

¿Es que acaso en los desaparecidos no hay historicidad posible?, ¿Es que la desaparición no permite que el ser revolucionario le sobreviva al dispositivo de terror, por sobre la inubicabilidad de sus huesos?, en este sentido ellos mismos se verán sometidos doblemente al acontecimiento genocida, por una parte su cuerpo y materialidad, con todas las infinitas posibles interacciones y devenires que un sujeto podría llegar a generar (el futuro), y la historicidad propia al dejarle sin experiencia posible previa a la de la desaparición, y esto significa no solo sin huella y testimonio del individuo (pues esta huella y testimonio puede verse acallada por más de una razón, puede ser el azar el que silencie el testimonio no dejando rastro alguno, o una vida conscientemente solitaria y extra-social, o la clandestinidad), significa también la representación de las estructuras discursivas a los que sujetaron su devenir. Todos ámbitos que se ven aplastados bajo el “increíble” fenómeno de terror que implica esta práctica represiva.

Convengamos que la desaparición posee una enorme fuerza centrífuga. Que afecta a los desaparecidos mismos, a sus cercanos, a sus políticamente afines, a las estructuras y redes de militancia, a “la ideología” como motor de accionar político, al grupo humano todo, sus discursos y proyecciones. Afecta a la cultura, rasga un principio de certidumbre. Es por cierto muy eficaz, en cuanto a la capacidad del dispositivo de terror de arrasar con los sonidos y los ecos de la vida y de los procesos que podrían alterar la correlación de fuerzas de la cual dicho dispositivo depende, pero el futuro de esos sujetos (es decir nosotros), no debe contentarse con aquello, es necesariamente otro ámbito de resistencia. Y esto es necesariamente a través de la puesta en valor de la relación entre la memoria individual y la Historia, es decir la memoria colectiva, situada en la problemática que surge la percepción fenomenológica y la dimensión social del tiempo.

Ahora, si esa relación entre el sujeto y el tiempo se convierte en paradójal. Y aquel tiempo paradójal, para Sylvie Rollet, perpetúa la eficacia del genocidio y la tortura, el acontecimiento genocidio oficia como “agujero negro” en el cual el tiempo histórico usa una nueva modalidad de la duración histórica y soporta extrañas perturbaciones, separándose en dos: la de un tiempo partido en dos paralizado y suspendido por el desastre, y la del miedo, un tiempo donde el pasado jamás ha pasado, sino que está siempre indefinidamente por venir. El acontecimiento Genocida se yergue como padecido y no vivido, no hay elaboración de la experiencia. “si esto no invalida en absoluto la tesis de la imposible transmisión de la CATÁSTROFE, es porque ningún testimonio puede dar cuenta de lo que es específico, la destitución originaria del testigo. ¿Qué dice, en efecto, Primo Levi?

“Nosotros, los sobrevivientes, no somos los verdaderos testigos. [...]somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que [...] no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los ‘musulmanes’, los hundidos, los testigos integrales. [...] nosotros hablamos en su lugar, por delegación”²⁶.

²⁶ Rollet, Sylvie, *Una ética de la mirada, El cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais a Rithy Panh*, Prometeo Libros, Buenos Aires 2019. Pág. 30.

Este nuevo estado de la humanidad es del que habría que testimoniar, es decir lo que podemos testimoniar es la imposibilidad del testimonio, cómo hace que el testimonio se vuelva inaguantable e intratable. “Mordechai Podchlebnik dice en Shoah, que cuando estaba allí vivió como un muerto, la supervivencia no fue posible más que “en la aceptación forzada de la reducción de sí a lo insignificante [...] haciendo de sí mismo un sufrimiento sin sujeto”²⁷ Nos enfrentamos entonces a un grupo de individuos en cuya condición ni siquiera puede decirse individuos, sino formas, o cuerpos, sometidos a las circunstancias, sumidos en una existencia que carece de presente, cuyo pasado comienza a verse lejano y el futuro clausurado.

Ante esta posición teórica -en la que estamos haciendo articular las acciones genocidas en sus distintos niveles las máquinas de exterminio de los regímenes totalitarios en Europa, África, Asia y América-, queremos pensar en la posibilidad, es decir la no-imposibilidad, de resguardar la historicidad de los sujetos, podría ser que un régimen de representación en presente, de discurso en presente y particularmente en el discurso revolucionario en que su historicidad se proyecta, manteniendo su posición y abierto al efecto del discurso y la acción que ostentan.

Y desde ahí es que disentimos de la idea del agujero negro en la Historia, no puede ser así, fueron hechos materiales. Y como toda acción humana estuvo en la voluntad de una persona el sufrirla o vivirla. La existencia y la experiencia vistas desde la casilla de lo revolucionario nunca pierde su sentido en tanto desobedecer al simple destino de víctima se presente como necesidad inmanente. Y si bien no nos corresponde juzgar a los desaparecidos o los represaliados mismos, no podemos partir desde la imposibilidad de haber ejercido esta voluntad, debemos suponer que sí. En este sentido es que volvemos sobre la representación y la imagen que actúa como fuente de ella.

Más aun en la lógica de la militancia, para el caso de los sujetos revolucionarios el testimonio no les pertenece (como individuos) en tanto el sentido de él es el que nutre sus convicciones: las ideas revolucionarias se fortalecen en el testimonio. Se saben a sí mismos. Por tanto, no se pueden negar al testimonio (como una tarea de la militancia). Los desaparecidos no son ya

²⁷ Ibid, Pág. 30.

los principales agentes de su propio testimonio. El sentido de este testimonio está dado por las convicciones de las ideas que les sostienen.

Los grupos humanos sometidos a este nivel represivo no han sido homogéneos ni la naturaleza ni la categoría de las personas detenidas y desaparecidas. No se pueden generalizar estas afirmaciones, que es justo donde chocamos con el repertorio de imágenes que se ha ejecutado hasta hoy, en que se presentan homogéneas y totalizantes, ese solo elemento compone gran parte de la precariedad de este corpus.

La represión -que no tuvo una forma unívoca de elegir sus objetivos- en muchas oportunidades no habría considerado si los sujetos que caían en sus manos las condiciones internas de las organizaciones, o el propio militante que convivía con la muerte, que podría haber emprendido un repliegue o definitivamente una retirada. O no ser militante de una organización político-armada, sino activista (o lo que hoy conocemos como activista), poblador, sindicalista, si su convicción está presente, o si se encontraban con un militante derrotado de antemano, y una variada gama de posibles condiciones al momento de haberse transformado en objetivo del aparato represivo y de cómo hubiera operado este aparato sobre el sujeto.

“La población masiva de los campos estaba conformada por militantes de las organizaciones armadas, por sus periferias, por activistas políticos de la izquierda en general, por activistas sindicales y por miembros de los grupos de derechos humanos. Pero cabe señalar que, si en la búsqueda de estas personas las fuerzas de seguridad se cruzaban con un vecino, un hijo o el padre de alguno de los implicados que les pudiera servir, que les pudiera perjudicar o que simplemente fuera un testigo incómodo, ésta era razón suficiente para que dicha persona, cualquiera que fuera su edad, pasara a ser un "chupado" más, con el mismo destino final que el resto. Existieron incluso casos de personas secuestradas simplemente por presenciar un operativo que se pretendía mantener en secreto, y que luego fueron asesinados con sus compañeros casuales de cautiverio.”²⁸

²⁸ Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición : los campos de concentración en Argentina*. 1a ed. 2a reimp. Editorial Colighue, Buenos Aires, Argentina, 2004, Pág. 26.

Se vive un régimen de historicidad que alterna dentro de sí mismo en parámetros amplios. La heterogeneidad de los sujetos, de los procesos, estrategias y tácticas empleadas en el oficio de la revolución o la resistencia revolucionaria, se nos impone es la necesidad de utilizar un régimen de historicidad cuyas precisiones permitan sopesar la diversidad de posicionamientos, mantenerles en el tablero, desprender de ellas la valoración según la moral vigente. Observando a los individuos y sus prácticas para darles cabida en el discurso y el proyecto revolucionario, con afirmaciones que se independicen del acontecimiento de la desaparición, por tanto, que saquen del centro al sobreviviente, o al entorno de la búsqueda, que saquen del centro discursivo al espacio vacío que deja la desaparición detrás del sujeto. Este espacio vacío que a la postre se liquida en una imagen, un número y un nombre.

Con lo que esto signifique. Inclusive con la desilusión a la que pueda llevarnos sacar a dichos sujetos de las idealizaciones que hemos construido para ellos, y para nuestra contingencia, la de relacionarnos con su desaparición. Con La Desaparición.

“Diez, veinte, treinta mil Torturados, muertos, desaparecidos... En estos rangos las cifras dejan de tener una significación humana. En medio de los grandes volúmenes los hombres se transforman en números constitutivos de una cantidad, es entonces cuando se pierde la noción de que se está hablando de individuos. La misma masificación del fenómeno actúa deshumanizándolo, convirtiéndolo en una cuestión estadística, en un problema de registro.”²⁹

²⁹ Ibid Pág. 17.



Vida-muerte / presencia-ausencia - lo filosófico

desaparecer es dejar de existir o pasar a estar en un lugar que se desconoce. La desaparición es un desafío para entender. La Ley ambivalente fundada en la violencia y la desaparición legalizada.

La desaparición forzada además de cruenta en su aspecto físico material, representa un desafío a la comprensión. Y es que, aún con todos los pesares, podemos describir la concatenación de los hechos que llevan al secuestro, tortura y muerte de una persona por parte de las fuerzas de Estado, desde la detención, la aparición de un nombre en una sórdida lista, la asociación de ese nombre a otros nombres, la ubicación de ellos, la atribución de responsabilidades. Pero quizás deba aparecer el hecho desde antes, desde la conformación de los grupos operativos que ejecutan, o los políticos-administrativos que arman cada ficha de sus objetivos. O un paso más atrás con la apropiación por parte de un grupo de la idea cierta que sólo con la eliminación total de su adversario pueden mantener el poder que ostentan, aunque no lo ostenten y sean meros empleaduchos numerarios de éste, el que sea, podemos describirlo.

También podemos con rigurosidad científica narrar las características de los centros de detención, sus procedimientos de tortura, los efectos de ésta, o profundizar y llegar a las prácticas que les inspiran, al saber técnico que le permite a un aparato infringir muerte lenta, podemos llegar a las decisiones de los mandos de equipos de torturadores, a sus decisiones metodológicas, a las decisiones financieras de los generales a cargo, a las a la escuela de las américas podemos llegar en el relato, al mismísimo plan Marshall y la cruzada contrainsurgente. Y de nuevo precipitar a la existencia del simple mozo que limpia sangre y excremento, al zonderkommando, al que lleva la correspondencia de nuevas carpetas con algunos retratos, nombres y ubicaciones, al vecino ciego de miedo, al yanacona convencido que delata.

Pero hay un espacio donde no nos permiten llegar las palabras y las descripciones, y es lo que constituye la desaparición forzada. El dilema de no saber dónde están, a pesar de todo lo terrorífico que puede ser todo lo anterior, es la fuerza de este fenómeno, la potencia que tiene

como herramienta represiva. La inadecuada incertidumbre, la tarea inconclusa, la cancelación de la vida, no en la muerte sino en la condición indistinta de la desaparición.

“Quizá el estado de desaparición nos habla de una superposición paradójica que no puede ser comprendida con las herramientas conceptuales de la física euclidiana, la biología humana o la lógica aristotélica. Quizá logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte. Ambas están materialmente entrelazadas en un limbo, siempre y cuando ningún observador abra la "caja" de la indeterminación.”³⁰

El constructo social cuenta con que se otorguen categorías descriptivas bipolares con la que organiza datos, experiencias y conductas, como el frío y el calor, lo dinámico y lo estático. El Derecho es la expresión máxima de esta realidad. Por tanto, podemos entrar en las aguas de la doctrina Jurídica y normativa para ver como aborda la desaparición forzada en su carácter de violencia extrema, y qué tanto tiene para decir al respecto.

Visto desde el punto de vista legal, y en el ámbito de la aplicación del derecho positivo, Como argumentaba el abogado Carlos Slepoy, “se tiene que aceptar que cualquier persona desaparecida está viva, sin que importe la fecha de su desaparición. En la medida en que se encuentra en el estado de haber sido secuestrada y aún no encontrada, el crimen sigue vigente.”³¹ El derecho debía en alguna medida hacerse cargo de la justicia y el orden, ¿podría asumir esta superposición -nada axiomática- y hacer de ella un hecho jurídico?

Esta codificación demanda llegar a constituir un hecho jurídico delimitado y descrito al que el ordenamiento atribuye la virtud de producir, por sí o en unión de otros un efecto jurídico, un nuevo hecho y con eso una realidad. Y que vendría a articular un modelo que permita explicar la fuerza normativa de “el hecho”, cómo “es enunciado”, y su posición en el sistema interno de fuentes del derecho, o cómo la realidad entra en el derecho positivo vigente.³²

³⁰ Op. Cit (9)Pág. 145.

³¹ Ibid Pág. 147.

³² Tener presente, que la protección formal, o institucional de los derechos humanos por parte de los estados, comienza con la declaración universal de los mismos, en 1948, producto de la creación de la ONU, y como resorte a las atrocidades cometidas en la segunda guerra mundial, es decir, en la larga vida del derecho, el reconocimiento de los derechos humanos, y la protección de los mismos, es nueva, ya que nace en roma para regular la propiedad y la familia, recién en el año 1215 aparece un atisbo de protección de libertades – habeas

Hay esfuerzos tardíos, los hay. La desaparición forzada es considerada entonces en tratados internacionales que protegen a todas las personas de la posibilidad de ser detenido y desaparecido, en primer lugar definiéndole:

“A los efectos de la presente Convención, se entenderá por "desaparición forzada" el arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley.”³³

En este sentido define como “la protección de la ley”, ampara -al individuo- del “Estado desaparecedor”. Desde ya, dicho así contiene una paradoja. Pues en tanto Estado de Derecho, -y con ello el discurso con el que se autodefine- como los cuerpos legales podrían desamparar a un individuo ante sí mismo. Aun entendiendo la dimensión variable, a veces fácilmente variable de las leyes, por razones de tiempo, de gobierno, de coyuntura política social y económica -. También podemos entender “Al Estado” como un constructo definido en la sociedad y la historia, como una idea unitaria de organización humana que regula, define y delimita una realidad. La organización cuyo impulso civilizatorio nos preserva de la barbarie a través del ejercicio normado de la violencia.

El control de las conductas que afectan el orden, la integridad de los individuos, la propiedad, etc. Se logra al renunciar una amplia parte de la población a su posibilidad de ejercer violencia, cediéndola a un grupo pequeño, especializado y definido por la ley. Aun cuando no es parte del afán de esta obra ni los detalles ni las generalidades de la filosofía del Derecho, no podemos sino enunciarles con fines discursivos dentro de estos argumentos: El Estado es

corpus -, con la Carta Magna Inglesa y Leonesa. Luego existe un vacío en el progreso de protección de libertades, hasta el nacimiento de los estados modernos, la independencia de EEUU, la Revolución Francesa, y la Rusa, donde se reconocen derechos civiles y políticos, pero no existe un reconocimiento formal, por ejemplo de la dignidad, ante crímenes cometidos por agentes del estado, ya que no conocían aún, a los Estados de hechos que surgirían en el futuro.

³³ *Convención internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*, aprobada en Nueva York, 20 de diciembre de 2006, United Nations Treaty Series (en adelante, UNTS) Art. 2. En: [https://hchr.org.mx/cajas_herramientas/comite-contra-la-desaparicion-forzada/#:-:text.](https://hchr.org.mx/cajas_herramientas/comite-contra-la-desaparicion-forzada/#:-:text=)

una acción humana, una práctica de largo plazo, compleja e intrincada, pero no más que una acción humana.

Ya Jaques Derrida lo enuncia, la unión entre fuerza y derecho no es fortuita, hace parte de la estructura analítica misma del concepto de ley, así mismo afirma que, no sólo existe una conexión entre el derecho por un lado y la fuerza que lo hace aplicable por otro, sino que además el derecho, como sistema, se conecta con la violencia desde su propio momento fundacional, ya sea en términos físicos, como simbólicos o relativos a ambos, es parte de la génesis de la Ley y por tanto del Estado.

“No hay ley sin aplicabilidad, y no hay aplicabilidad sin fuerza, (...) física o simbólica, exterior o interior, brutal o sutilmente discursiva, coercitiva o regulativa, etc.”³⁴ . “¿Cómo distinguir entre la fuerza de ley de un poder legítimo y la violencia pretendidamente originaria que debió instaurar la autoridad y que no pudo, haber sido autorizada por una legitimidad anterior, si bien dicha violencia no es en ese momento inicial ni legal, ni ilegal (...)?”³⁵.

Para Derrida al ser la ley posterior a la fuerza que permite su aplicación, esta fuerza entonces no encuentra su origen fundamental en la ley ni en las razones o lógicas legales, si no en lo que él llamará “fundamento místico”.

Nos encontramos con que en los últimos 40 años se ha devenido desde la constatación de que la violencia está dentro de las lógicas posibles de la sociedad y de las relaciones sociales, al unívoco planteamiento de que el monopolio de la violencia es la paz. No es imaginada por la población civil como parte de sus agencias, “En la relación del sujeto con la comunidad a la que pertenece, siempre hay un punto paradójico de *choix forcé*, llegado el momento, la comunidad dice al sujeto: tú tienes la libertad de elegir, pero a condición de que elijas lo correcto”³⁶. A través de la aplicación total de la ley, cada conducta humana es normada,

³⁴ Derrida, Jacques, *Fuerza de ley, el fundamento místico de la autoridad*, editorial Tecnos, Madrid, España, 1997. Pág 16.

³⁵ Ibid. Pág. 18

³⁶ Zizek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores Buenos Aires Argentina, 2003. Pág 216.

también el pensamiento y el deseo, la expectativa y la imaginación. Aún en la teoría del derecho, la ley es inhabilitada en este análisis, —en este caso la violencia revolucionaria—.

En esta dirección el Estado democrático liberal se constituye en la actualidad el medio competente para la imposición de una condición compleja para un sujeto revolucionario: la no-violencia. A riesgo de la marginación absoluta de la estructura social, a través del establecimiento de la ciudadanía como estricta vía de pertenencia a ella. El traspaso de la propia capacidad de coacción hacia la estructura de Estado, a su ejército más bien, es la elección correcta que permite mantenerse dentro de la sociedad. Fuera de la sociedad, fuera del Estado podremos ser castigados y despojados de nuestra libertad y humanidad.

La violencia de Estado, activa cada día en cada relación social, tiene una amplia respuesta ante el riesgo de que se socave esta regla fundamental: “la del uso exclusivo de la violencia”, especialmente cuando representa un riesgo para sí mismo³⁷. Por ejemplo, el uso de la violencia por parte de individuos con fines ideológicos utópicos, es decir la violencia revolucionaria, que busca deshacer mediante sus acciones el estado de las cosas o en su defecto rechazarlo y renegar del orden instituido operando con efectos sobre la “paz social”. O definitivamente la lucha armada que requiere ya de una organización política cuyo medio es la operación político-militar, en su forma de guerrilla urbana o en territorios rurales.

La violencia de Estado expresada en la Desaparición forzada utiliza las herramientas completas del estado, su estructura característica, en algunos casos las leyes mismas, “el dispositivo desaparecedor de personas y cuerpos incluye, por medio de la fragmentación y la burocratización, mecanismos para diluir la responsabilidad, igualarla y, en última instancia, desaparecerla.”³⁸

³⁷ Aquí tan solo reparar en el ejercicio de violencia política por parte de grupos reaccionarios que no son parte del Estado, en las que el Estado mismo ha tenido un rol pasivo y permisivo en cuanto no representa un riesgo para la estructura de dominación, sino al contrario pretende legitimar el estado de cosas actual, pero sin mayor compromiso con la ley. Recomendamos la lectura de: Patria o Caos, completamente actual en este contexto que aborda esta y otras características de la violencia no institucional de “las derechas”.: Cortés, Julio *¿Patria o Caos? El archipiélago del postfascismo y la nueva derecha en Chile*, Editorial Tempestades, Santiago de Chile, 2021.

³⁸ Op. Cit, (21), Pág. 25.

Estos mecanismos, aún en este tiempo pueden llegar a encontrarse dentro de los marcos de la legalidad, puede estar normada la desaparición de una persona, el no lugar que ocupa una persona en aislamiento profundo y a la postre la no ubicación de sus restos mortales.

En septiembre del año 2021, y mientras este trabajo estaba ya avanzado, sobre todo definidas las problemáticas y los límites tanto de la obra audiovisual y del escrito que le acompaña, nos enteramos de que, motivados por la muerte de Abimael Guzmán Reinoso³⁹, en el territorio controlado por el Estado Peruano fue promulgada una normativa especial, un texto sustitutivo que tiene cabida en el código sanitario y que implicó que los restos mortales fueran esparcidos en un lugar reservado:

“Artículo 2. Incorporación del artículo 112-A a la Ley 26842

Incorpórase el artículo 112-A a la Ley 26842, Ley General de Salud, en los siguientes términos: "Artículo 112-A.- En el caso del cadáver de un interno que venía cumpliendo condena con sentencia firme por los delitos de traición a la patria o terrorismo, en su condición de líder, cabecilla o integrante de la cúpula de organizaciones terroristas, cuya entrega, traslado, sepelio o inhumación ponga en riesgo la seguridad nacional o el orden interno, el fiscal competente, en decisión motivada e inimpugnable, dispone su cremación, previa necropsia.

La Autoridad Sanitaria, en coordinación con el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos y el Ministerio del Interior, ejecuta lo dispuesto en un plazo máximo de veinticuatro (24) horas. La cremación se realiza en presencia de un representante del Ministerio Público, para fines de identificación, quien levanta el acta

³⁹ Nota biográfica: Abimael Guzmán Reinoso: Se encontraba preso en una cárcel de alta seguridad dentro de un recinto naval, confinado a un severo aislamiento desde 1992, condenado a cadena perpetua por acciones propias de la estructura militar del Partido Comunista del Perú, conocida como "Sendero Luminoso", mientras fue de la más alta jerarquía de la organización, habiéndole dado forma y participando de las decisiones estratégicas y del esquema ideológico que soporta la idea de la lucha armada en contra del viejo orden y que incluyó campañas de violencia política organizada como guerra de guerrillas, control territorial, operaciones de rescate, de expropiación de capital, ajusticiamientos, aniquilación, y control de la población civil.

Comunista -verdadero comunista, corregirían los militantes del comunismo revolucionario-, Marxista-Leninista no revisionista y Maoísta, Nacido en 1934, Profesor de Filosofía.

Desde: Guzmán Reinoso, Abimael y Yparraguirre Revoredo, Elena, *Memorias desde Némesis 1993-2000*, Copyleft, 2014.

correspondiente. El Ministerio de Justicia y Derechos Humanos dispone la dispersión de los restos cremados en tiempo y lugar de naturaleza reservada".⁴⁰

Por los casi 29 años que estuvo recluido sobrevivió a aislamiento profundo, pasando largas temporadas sin ver a personas que no fueran los funcionarios del Estado encargados de su custodia. Consideramos el aislamiento en cárcel es un recurso represivo castigador, que depriva a la persona, que tiene consecuencias en su integridad física y psíquica. Pues no solo suprime al individuo de la libertad de movimiento y lo limita en los contornos de un recinto reservado para eso, sino que pone nuevos e impensados límites dentro de los límites. Una aún más rigurosa rutina, donde no hay más que la propia persona, muros y vacío. Aquí hay una desaparición también. Una desaparición de largo plazo que deja a la sociedad civilizada, a las democracias liberales, en posición de defensa, pero desnuda una parte de su estructura autoritaria y concentracionaria.

Hay un nuevo repertorio de imagen para este acontecimiento, un repertorio nuevo con una narrativa ya conocida.



⁴⁰ Congreso de la República, Perú, Archivo Digital de la Legislación del Perú Detalle De La Norma, LEY 26842, *Ley General de Salud*.

https://www.leyes.congreso.gob.pe/DetLeyNume_1p.aspx?xNorma=6&xNumero=26842&xTipoNorma=0

v.- Ensayo cinematográfico como formato escritural

Imagen-Materia

La imagen como objeto y herramienta. Punto de partida de nuevos análisis o realidades, la imagen como acción y acto, línea que se traza, las imágenes como idea en sí, con sus significantes, respondiendo al contexto y devenidas de él, la imagen con objetivos y pretensiones.

Lo que buscamos es esclarecer el patrimonio semántico que nos dejan las imágenes de la desaparición forzada, cómo operan didáctica e ideológicamente (con riesgo de ser redundantes), en este sentido observamos a la imagen en todas sus posibilidades, es un medio y un fin en sí misma, recuerda y es recordada, participa de la memoria, y la alimenta, también es un medio de control y herramienta de poder, es responsable del terror, y es víctima inocente de él, en cualquier caso existe, influye de manera concreta, es objeto de análisis, diseñada y fabricada para un uso, una función. Por acción o inacción.

La imagen misma puesta en valor, implicada en la verdad, una fotografía que tuviera un significado literal, y uno simbólico, y uno metafórico, que tenga un significado afectivo y sensible. Esa fotografía por su historia misma es una idea.

La fotografía del desaparecido, contiene el valor indicial de la imagen, que implica siempre la existencia de su objeto. ¿Dónde está el cuerpo que le componía?, es la primera pregunta, que procede de la indicialidad; la contigüidad entre el signo y su objeto.

Existe una relación metonímica porque la forma evoca al individuo en su totalidad. Incluso separados, el individuo y su fotografía siguen manteniendo un vínculo, porque la toma de la fotografía, aquel contacto de una vez, completó el vínculo entre ellos. La fotografía sola podría convocar la imagen de todo el cuerpo y conservar su huella táctil. Es en este sentido que su presencia señala una ausencia. La fotografía de búsqueda es la que denuncia la ausencia del sujeto, funciona como una imagen de identificación. Además, forma un repertorio que impresiona parcial en cuanto a la vastedad de elementos y relaciones que

puede llegar a componer un sujeto. Convengamos que supera “el cuerpo”, físico y material, es más que esto, es además su trayectoria, su discurso y el alcance de ellos en el tiempo, es decir su historicidad, es aquí donde la relación entre el individuo y el devenir manifiesta su peso y magnitud.

La fotografía por sí misma no alcanza a dar cuenta de la totalidad del sujeto, pero ¿podría *algo* (fotografía, vestigio, huella, obra, lo que fuere) dar cuenta de esta totalidad?, poco probable, tan solo el propio individuo podría llegar a cumplir con esos méritos. Aun así, hay que entender, en especial de la fotografía de identificación, los límites de la fotografía, los límites temporales, los conceptuales.

No en todo tiempo de la historia la fotografía ha tenido correlación con la identificación, es un proceso más bien nuevo, considerando además lo nuevo desarrollo de esta técnica, puesto que la fotografía es, en principio, una técnica analógica; una imagen fotográfica es una impresión del original, una impresión a distancia hecha con la ayuda de elementos propios de la óptica y la química. Como objeto adquiere funciones el arte, el testimonio, la observación de la naturaleza, el retrato convencional o la fotografía surrealista como ornamento o ilusión fantasmagórica hasta llegar a la función civil e identificatoria.⁴¹ Nos encontramos, cómo enuncia el mismo Walter Benjamin, en la fotografía el valor de exhibición vence el valor ritual, y el último esbozo del valor ritual se ve en retrato del rostro humano ya que es tasado como culto al recuerdo del sujeto, como ser querido, como presencia aún después de la muerte.

Todas estas funciones no son la identificatoria, la función identificatoria no es “propia” de la fotografía del retrato, la identificación a través de la fotografía aloja un sentido colonial, “a partir del juego combinado de requerimientos, científicos o judiciales, y de sus respuestas técnicas y fotográficas, se elaboró forzosamente una noción sobre la identidad. Más aún: la fotografía se alzó como la nueva maquinaria de una leyenda: el deber-leer la identidad en la

⁴¹ Benjamín, Walter, *Pequeña Historia de la Fotografía*. En: *Discursos Interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Editorial Taurus, Buenos Aires Argentina, 1989.

imagen.”⁴² Así la imagen de la persona sale de los márgenes de la voluntad y determinación, “deja de pertenecer” a su objeto, rompe la metonimia en este plano.

“(…) «policías científicos» a la búsqueda de un criterio de la diferencia, entendido como *principium individuationis*; un criterio dirigido a fundamentar la «filiación», es decir, el reconocimiento o la asignación de identidad. Y eso, esa «policía científica, no será una mera invención. Pues existió una convivencia exquisita, tácita e impecable entre la Salpêtrière y la Prefectura de Policía: las técnicas fotográficas eran idénticas y ambas contaban con las mismas expectativas.”⁴³

Durante los siglos XIX y XX la función social de la fotografía en Chile como instrumento para la identificación, control y clasificación de los delincuentes, en tanto herramienta normativa, se ha considerado materia de la Historia del Derecho⁴⁴ ya que a través del examen de las "galerías de delincuentes" (registros fotográficos en serie), se convierte la fotografía en documento. Elaboradas desde fines de la década de 1860 en este país, se intenta una aproximación a los conceptos criminológicos manejados y transmitidos por la elite médica, judicial y policial. Se experimenta un cambio entre los tradicionales métodos de identificación, basados en el reconocimiento interpersonal y la memoria visual, hacia lo que sistematizara el francés Alphonse Bertillon, creador de la filiación antropométrica, que concentra la caracterización individual de los delincuentes en mediciones óseas y en las descripciones de su aspecto físico. Para tal propósito, el uso de la fotografía como soporte gráfico del conocimiento criminal fue fundamental al permitir que tanto el aparato policiaco como carcelario, contaran con un medio de control visual para aquellos hombres y mujeres que fueron categorizados como delincuentes, algunos de ellos niños. Para ello Bertillon

⁴² Didi- Huberman, Georges, *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2007, Pág. 78.

⁴³ Ibid., Pág. 75.

Acerca del Hospital Salpêtrière, en el mismo autor, mismo título:” era, en el último tercio del siglo XIX, lo que nunca había dejado de ser: una suerte de infierno femenino, una citta dolorosa con cuatro mil mujeres, incurables o locas, encerradas allí. Una pesadilla en un París listo para vivir su belle époque”. (pág. 7)

⁴⁴ León, Manuel Antonio, *Una impresión imborrable de su personalidad". La fotografía carcelaria y la identificación criminológica en Chile (1870-1940)*, publicado en: Revista Chilena de Historia del Derecho. Facultad de Derecho Universidad de Chile. Núm. 18 (1999): 1999-2000 – Estudios.

impone ciertos requerimientos técnicos y formales para tener carácter documental, y científico, que sean comparables entre sí. A través de un método que equipara las condiciones y herramientas, define los parámetros medibles de la fotografía, la hace mensurable, con esto genera sistemas de comparación, un registro que examina, establece relaciones, diferencias y semejanzas.⁴⁵

Ante la instrumentalización de la fotografía por los aparatos de control, hay juicio y oposición. Ante la imposición del retrato policíaco y prontuario, pero no en el marco de una discusión teórica *ex post*, sino que en contemporaneidad a su aplicación y por sus propios afectados que se levantaron como voces desconfiadas..

La identificación fotográfica obligatoria en contexto del medio de producción, resistida por asimilarse como instrumento de control y vigilancia. Ya en 1913 hay una movilización y huelga motivada por estos principios⁴⁶. Para 1900 en el territorio chileno se ocupaba la fotografía como un importante auxiliar en la tarea de identificar, clasificar y controlar a criminales de todo tipo. La tarea civil social de la fotografía tiene origen en la necesidad de un método más eficaz de control individual. En dicha perspectiva, conocer las características físicas de los otrora anónimos "grupos peligrosos", era un gran avance en materia de seguridad y orden social.

⁴⁵ Bertillon, Alphonse, *Anthropologie métrique : conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur la manière de mesurer, de photographier et de décrire des sujets vivants et des pièces anatomiques*, Impr. Nationale, Paris, 1909. En: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31939149g>

⁴⁶ El texto de declaración de la huelga dice en una de sus partes así: “*La Federación de Empleados a Jornal de los FF.CC. del Estado, primera sección, considerando que el decreto último del Ministro del ramo, es un atentado a nuestra libertad de hombres de trabajo, ha resuelto lanzar al personal de las distintas secciones, el siguiente manifiesto para que unidos todos, contrarrestemos esta orden que traerá por consecuencia el avasallamiento de nuestras personalidades que en todo sentido deben ser respetados como hombres libres y conscientes de nuestros derechos que las mismas leyes confieren a sus habitantes. Al Ministro se le ha ocurrido que los trabajadores del ferrocarril debemos ser retratados, como si nosotros fuésemos presidiarios, empleados de policía o personal de prostíbulos, para que tengamos que identificar nuestra persona cuando ellos lo crean necesario, nosotros como trabajadores honrados, no podemos permitir que esto suceda por cuanto al hacerlo querría decir que dejábamos de ser hombres de trabajo para hacernos reos de un delito que a diario cometerían nuestros adversarios y cuyas consecuencias pagaríamos los que sólo nos preocupamos del trabajo diario para adquirir el alimento de nuestras madres, esposas e hijos.*” En: Godoy Sepúlveda, Eduardo Andrés, “*La Huelga del mono, los anarquistas y las movilizaciones contra el retrato obligatorio*” (Valparaíso, 1913), Ed. Quimantú, Santiago de Chile, 2014. “Al personal de Armadores Palanqueros Cambiadores y Enganchadores de los FF.CC del Estado”, Comité Provisorio de la Huelga Imprenta Obrera, 18 de octubre de 1913, Valparaíso. Pág. 97.

Con estos parámetros es que grupos de trabajadores con posición de clase, en particular los obreros de ferrocarril que emprenden la movilización ya citada, en este caso sienten el riesgo de la fotografía. Que, por otra parte, contribuye a reafirmar la percepción de la imagen del criminal y del mundo de los marginados. De la mera identificación carcelaria, la fotografía se convirtió en un instrumento más para la criminología que desarrolló principios sobre el carácter atávico del criminal. Una vez fotografiado como criminal es muy improbable dejar de serlo.

Ante esto la aplicación del retrato obligatorio es visto por los obreros como atentatorio de su dignidad, esta resistencia implica una visión de “la dignidad” mucho más real y que como cualidad refiere a los términos de la relación entre partes de la sociedad, que solo es posible en tanto esté presente y activa en tal relación la personalidad del otro. Por otra parte, la reafirmación de la conciencia de clase.

Entonces es una movilización proletaria que sobrepasa de las condiciones materiales o económico-salariales, para manifestar un cuestionamiento en el nivel sociocultural e identitario, de la relación con la patronal y el estado. Además de contener una pretensión táctica de seguridad interna de los sectores que pudieren ser perseguidos por actividades subversivas, o como en la época: “elementos perniciosos”. Que buscaban desde la organización obrera agudizar la tensión entre el proletariado y el gran capital.

Es entonces que el poder punitivo evacuará una normativa para establecer al retrato como medio de identificación para la exclusión desde la normalidad, sea dentro de la categoría de alienados, antisociales, amorales u otro. La fijación de imagen para la estereotipación y la persecución, como parte del método de un área de desempeño del oficio punitivo.

Aquí acercamos las disciplinas históricas y estéticas, el análisis de un fenómeno estético que da cuenta de un acontecimiento histórico y a su vez como impresiona el curso histórico devenido de aquel acontecimiento estético, en este caso se hace concreto en: El corpus de imágenes de la desaparición forzada.

Esta es la fotografía que conforma el corpus de imágenes de la desaparición forzada, es el primer repertorio, y tiene lógica. No es la primera vez que la fotografía de retrato es

materializada en una función más allá de la representativa. Se transforma en acción y acto en tanto es definida como avanzada de búsqueda, de esa manera responden al contexto represivo agudo. Es lo más concreto que hay en el entorno.

Sin saberlo asume una exigencia alta, y se pone en tensión el carácter de la fotografía como extracción de un momento que detiene el flujo imparable del pasar del tiempo, Y que, sobre esta inamovilidad de pasado, necesita generar su propia relación de temporalidad en un nuevo movimiento donde impresionaba no haber sino la quietud de un plano. La fotografía sale a la búsqueda del desaparecido, al encuentro con la mirada, lo muestra, en el cuadro están sus líneas y su gesto. Existió, aunque no esté. Además, toma otra forma, se ordena, crece y se conforma en un gran lienzo de rostros que se unen unos a otros por sus cuatro costados. Componiendo una superficie con un patrón y una textura.

Esto no es un fenómeno exclusivo de la imagen de la desaparición forzada, menos aún de este territorio. El retrato es una idea que se junta con otras, cosa que implica el peligro de ser parte de este todo, es una idea que puede atar a un estereotipo, a un cometido o a un perfil. El primero de ellos en la historia, y el más claro, es el de la fechoría y el crimen, pero la mutación y el desarrollo ha diversificado esta función, y de alguna manera trivializado la conglomeración de retratos.

Así llegamos a este corpus, no tenemos que buscarlo ni documentarlo, porque está en la retina. Y eso lo transforma en un fenómeno de la imagen que da cuenta de un fenómeno de la memoria. Se mantiene la metonimia en ese sentido. El gran plano general de todos los retratos (plano general que no nos permitiría reconocer un error o un acierto, nos hace presumir que están todos los desaparecidos), se relaciona indiciariamente con la desaparición forzada, con su indeterminación, con la ausencia, con la aparente homogeneidad de algo inmensamente heterogéneo.

Jerarquías en las Ideas: las Imágenes y las Palabras.

Componer en audiovisual, para esto en ensayo cinematográfico parece estar consagrado al encontrarnos con él como una película libre en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma

Así, el motor de la investigación es someter a las imágenes y las cosas a un análisis completamente mediado por la experiencia, posición, juicio y valoración de la autora acerca de la imagen de la represión.

Y para esto el ensayo cinematográfico parece estar consagrado al encontrarnos con él como una película libre en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma. Moviliza todo un repertorio de recursos formales mucho más amplio de lo habitual, en el cine, abre espacio a lo experimental y desestructura “el profesionalismo”, nos sitúa desde la economía del recurso en la búsqueda de otorgar un peso específico a la imagen con la que podemos habernos encontrado antes o estar en el misterio de algún detalle, pero que en la operación de escritura fílmica ha de tomar forma, lógica y sentido.

Proponemos que las imágenes y las formas ensayísticas de la obra cinematográfica, es lo que hace posible, no solo mostrar, sino analizar, criticar, performar la violencia extrema que es el objeto último que sostiene el acontecimiento y le impide la narratividad.

El cine-ensayo permite verter en él la subjetividad en cuanto es modo reflexivo específico del cine que fabrica su propio objeto y los medios para dar cuenta de ella. Por tanto, es medio-herramienta plausible para responder a la necesidad de analizar lo inenarrable, y confrontar lo aberrante, el vacío y las ausencias que la represión ha dejado en la historia reciente.

Existe además un antecedente de contexto, plenamente actual, que no podemos ignorar en los tiempos de la imagen digital en cantidades y magnitudes inabarcables. El ensayo cinematográfico responde a esto, mantiene la ambición y la búsqueda de darle contenido y significado. Reacciona al empobrecimiento de la imagen, a la imagen pobre, rebajada y precarizada.

Es pertinente encuadrar teóricamente ensayo cinematográfico para su uso y operacionalización. Cosa que presenta la dificultad ya que es una categoría no completa y con límites sino difusos, en constante movimiento y permeables. Es una categoría que parece no comprenderse en categorizaciones. Ante dicha dificultad en algunos casos nos encontramos con exclusiones o negaciones, como los conceptos de “asistemático” o “no-ficción”.

Haremos el ejercicio de parafrasear a algunos autores dentro de lo que hemos hallado formas de delimitar el concepto en la bibliografía dedicada al cine ensayo, que de forma muy particular, se presentan cada una de ellas desde un: “a pesar de que no ha habido definición ni estudio sistemático del concepto de cine-ensayo, podemos decir...”, parecen estar en un sintonía más unívoca que diversa, y que al ser homologado con la formas literaria de Ensayo se llega a través de un atajo a ciertos parámetro.

En el diálogo con algunos de los autores (enfaticar que son solo algunos, puesto hay autores y ensayistas cuyas ideas no exponemos por mera economía y comodidad del discurso) quienes ponen énfasis y relevan uno u otro elemento o aventuran una definición, algunos desde el método, otros de la técnica, o de la sustancia última. En fin, vamos viendo:

En Alberto García⁴⁷, encontramos que el ensayo audiovisual está definido por lo asistemático, que carece de un estilo retórico o comunicativo predefinido, donde no todo es reducible a la práctica de montaje, aunque ésta sea esencial y, que no poseen un procedimiento de creación prototípico. Además, que cimienta en una poderosa vertiente filosófica, para este autor el ensayo piensa y expone ideas, por tanto, intelectualiza el quehacer artístico por la búsqueda, pero se adecúa al cine por su heterogeneidad y apertura formal, capaz de armonizar elementos que, reúnen aspectos experimentales, documentales y del cine de ficción. Estos elementos entran en funcionamiento por las potencialidades del montaje cinematográfico. Si pone ciertos parámetros mínimos como son la trama, o idea dentro del ensayo, la no vaguedad de los juicios expuestos, y el necesario proceso de reflexión

⁴⁷ García Martínez, Alberto Nahum, *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*, Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Departamento de Proyectos Periodísticos, Universidad de Navarra, Pamplona. España, 2006.

mediante la imagen y el sonido, que le diferencia del documental, es que no parte de la realidad, sino que toma representaciones audibles y visuales para formar el ensayo dejando en el camino trazos visibles del proceso de pensamiento.

Para Joseph Catalá ⁴⁸, se comprende hasta qué punto este trabajo de arquitectura fílmica supone, el aprovechamiento de zonas de comunicación y representación tradicionalmente marginadas tanto en el cine como en otros medios. Además de entenderlo políticamente, como fuera del orden establecido para el ámbito del conocimiento. Su manifestación es por un lado síntoma de una crisis general de la representación, y por otro la toma de conciencia de la crisis y la elaboración de una nueva estética que más que superarla la asume en beneficio de una mayor capacidad creativa, epistemológica y comunicativa. Para el autor el film-ensayo no es “auto-reflexivo” por una exigencia ética, sino porque las estrategias que participan en su ejecución son parte integrante de su espacio visual y auditivo, entonces el creador se vuelve consciente de lo estético-ideológico de la obra, pero no como objetivo o fin en sí mismo, sino como el cimiento en que se construye. Se supera entonces un primer nivel de reflexividad, y quedan suscritos, los rastros de tensiones y conflictos que luego la especulación pondrá en escena.

En la revisión de los escritos de Hito Steyerl ⁴⁹, encontramos que su trazado acerca del ensayo fílmico, es útil dos veces para la línea de exploración audiovisual y teórica a la que adherimos, que es la investigación artística. La autora refiere que la investigación artística encuentra en el cine ensayo una herramienta efectiva y eficiente por cuanto está, basado en varios conjuntos relacionados de conflicto y crisis, el enfoque ensayístico con capacidad de visualizar ideas teóricas a través de la obra audiovisual, es decir piezas fílmicas que permiten visualizar ideas teóricas. (en la idea de conflicto y crisis que plantea la autora no podemos sino pensar en las afirmaciones de Adorno, al teorizar acerca del ensayo escrito: El ensayo refleja lo amado y lo odiado -sin cita-).

⁴⁸ Joseph Catalá, *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva*, Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen. 34, 2000.

⁴⁹ Steyerl, Hito *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*, traducido por Marta Malo de Molina, tomado de *Transversal*. EIPCP. El artículo original en inglés se encuentra en *MaHKUzine. Journal of Artistic Research* 8, invierno, 2010.

En alusión a los planteamientos de Antonio Weinrichter ⁵⁰, nos encontramos con el ensayo filmico que se caracteriza precisamente por rebasar la tradición documental, con un concepto atractivo como el de Film-ensayo o Cine-ensayo, no cine de (arte y) ensayo. Constituido por películas que serían el equivalente cinematográfico de la larga y variable tradición del ensayo literario. La existencia de este tipo de cine es una idea intrigante y atractiva, una vez que uno se la plantea. Es una práctica de pensamiento y creación en que se produce el efecto de que un tipo de material proyecta su sombra sobre el otro, modificando recíprocamente la lectura que hacemos de cada uno de ellos: ahí se introduce lo ensayístico que, depende de ese tipo de lectura en segundo grado del material presentado. El mismo autor le define como dentro de la noción global del cine de no ficción.

En términos más generales concordamos de plano con que el ensayo filmico es una forma de conocimiento y su valor radica en esto, el conocimiento ocupa un lugar fundamental en la constitución de las culturas vigentes. Contribuye además en la formación de paradigmas ideológicos y valóricos. En el lenguaje (en este caso el lenguaje audiovisual del cine ensayo), encontramos una herramienta a la mano, para investigar y descubrir al objeto de estudio, pero sobre todo para nutrir ese vínculo entre el tema y el autor. La variedad compositiva colabora con el curso de los pensamientos del ensayista le obliga a una mayor intensidad del pensamiento discursivo.

Podemos observar bidireccionalidad en la relación:

ensayo ↔ **audiovisual**
el pensamiento ensayístico ↔ **el video ensayo**

Donde tanto la imagen y el sonido, son todo el tiempo pensados y vueltos a pensar, el trabajo sobre ellos no procede ciega y automáticamente, sino que a cada instante tiene que reflexionar sobre sí mismo.

Es consonante con el desarrollo de imágenes audiovisuales, y se relaciona con el cine visto como una estructura cuyo funcionamiento es similar al del pensamiento, el autor ensaya una nueva forma de escritura experimental para hablar del mundo real, pero para hablar desde su

⁵⁰ Antonio Weinrichter, *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-ensayo*, Editorial O de Vista Primera edición, primera impresión, Pamplona, España, 2007.

lugar, desde experiencia. El autor como tal, anima las imágenes que para responder a esta subjetividad son aún inertes. A partir de ensayar audiovisualmente y de la transcripción de lo subjetivo es que entrega a través de un modo reflexivo específico del cine y que fabrica su propio objeto, con un funcionamiento propio, con sus tiempos y momentos, como herramientas del tejido del hilo de progresión de pensamiento o idea.

Los objetivos extrafílmicos avanzan en su consecución en el ejercicio fílmico a través de estas herramientas y mecánicas, de forma que sea sostenido por un discurso que es reforzado por el lenguaje cinematográfico que ocupa.

Estado del arte y referencias estéticas

Imagen-fuente: imágenes captadas por cámaras, diseñadas o generadas en una computadora, además de textos, gráficos y materiales sonoros. Su verdad no depende de ningún registro inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual a través del montaje.

*“es cierto
que los diarios y las cadenas de televisión
del mundo entero
sólo muestran muerte y lágrimas
pero, por otro lado, también es cierto
que los que permanecen
mirando la televisión
ya no tienen más lágrimas para llorar
han olvidado cómo mirar”⁵¹*

Jean-Luc Godard

⁵¹ Godard, Jean-Luc *Historia(s) del cine*, Editorial Caja Negra, - Buenos Aires, Argentina, 2007. Pág. 26

Frente a esta problemática que refleja la recurrencia de la imagen, creemos que el corpus de imágenes de la desaparición forzada sufre de este tipo de descrédito. Y si bien esta obra no pretende refundar un repertorio que cumpla expectativas, o que no se vea afecto a este empobrecimiento, si se nos impone hallar un repertorio que sostenga este discurso. No vamos sobre el objeto de análisis, sino sobre el análisis mismo que debe tomar una forma, en este caso una forma audiovisual. Y necesitamos un mecanismo de llegar a esa forma.

Es por esto que planteamos que es en el montaje donde el lenguaje ensayístico se desarrolla, es decir a través del montaje se “habla”, sucede la vocalización o la escritura. Es en el montaje de imágenes fijas que se mueven dentro de su propio cuadro, de imágenes apropiadas de otro cine, de registros de observación de objetos y monumentos propios del esfuerzo civilizatorio de memoria, además de integrar intertítulos como cuadro que dé descanso a la vista de horribles cuadros con cientos de nombres, o rostros que hacen concreta la idea de tortura y muerte, pero que interpelan el plano intelectual del espectador.

Así Jean Luc Godard quien entiende las imágenes, la Imagen con mayúscula, vínculo con la verdad por el montaje que llamará “redención” la redención del mundo por la imagen de los indicios a la que se consagra Godard. El montaje, diría Godard, es un elemento constitutivo de la imagen. El montaje es lo que hace cambiar todo, se opone a la simple vista, él es vehículo de la visión.⁵²

Para el caso nos referimos a imágenes encontradas, y a imágenes de archivo, con especial interés por la fotografía fija, a través de búsqueda y resignificación de las fotografías fijas, y cómo las lleva al lenguaje del cine mediante una lectura cinética.

La lectura cinética de la fotografía, como decisión formal es una de las estrategias del uso de estas imágenes. Frente a la inapelable realidad es que el plano fijo debe moverse, contraerse, tiritar y constreñirse, el plano no puede ser indolente, así es el discurso que se impone a través de la cinética de la imagen fija. Podría ser que fijando la atención en un zoom in de la imagen

⁵² Fernández Polanco, Aurora, *Shoah y el debate "Lanzman (Moisés) /Godard (San Pablo)*. Revisión del paper presentado en La Universidad Autónoma de Barcelona en el marco de la Reunión científica del proyecto de I+D sobre *La violencia y el mal en el arte y la cultura contemporánea*. *Representaciones y conceptos* Mayo 2003.

que nos lleva a un plano detalle, este plano nos interpela como espectadores a pensar sobre la imagen, a hacer la relación con el relato de fondo.

El trabajo de leer a través del movimiento las imágenes fijas también nos trae a la operación analítica que hiciera Tarkovsky⁵³ al enunciar el montaje interno, separarlo del montaje externo, considerando unidades de tiempo el plano-secuencia, y observándole como elemento que a su vez ha sido compuesto y puede ser descompuesto. Si bien estamos proponiendo un modo de ver esta obra desde más de una perspectiva formal, es decir, desde la fotografía como lenguaje cinematográfico, como parte del discurso que el film pone a disposición.

La obra no pretende mayor pulcritud, las capturas y la apropiación de imágenes y sonidos capturas cuentan con defectos y resistencias, con ciertos incumplimientos formales como parte de la forma (es evidente que como referencia estética Tarkovsky no tiene que ver en este punto, el presenta una imagen admirable y escrupulosa).

La obra está compuesta -y descompuesta- de elementos que son manejados como conjunto de especulaciones y experiencias, y buscan en la mezcla y la transmutación de la materia con que elabora, la fusión que hace suya la pretensión del alquimista-cinematógrafo de alcanzar lo real, una fracción de lo real, como la arqueología, tal como dijera Godard: las capas de imágenes y palabras utilizadas en la composición no buscan ni génesis, ni continuidad, ni totalización, sino el intersticio de los pasajes marginales y de los encuentros inesperados de los grandes monumentos discursivos.⁵⁴

La obra utiliza ciertos tipos de materiales sonoros y visuales.

La imagen fija: Encontrarse con el movimiento en las imágenes fijas y proyectarles en una historia, el significado que les ha otorgado como materia, y como motor del propio rodaje, la fotografía interpelada por la imaginación, puesta en poesía. desagregada de la realidad, pero más real que antes de ser animada por la película. Este movimiento no siempre respeta a la

⁵³ Tarkovsky, Andrei; *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp, S.A. Madrid, España, 2002.

⁵⁴ Op. Cit (41), Pág. 18.

imagen, de pronto la vulnera y la reconstruye, tal que alucinación o delirio transgrede las propiedades y finge.

El Registro: Además del registro de sitios y objetos de memoria, en un tratamiento íntimo de la imagen. referido al recuerdo y al descubrimiento, el descubrimiento de la imagen cotidiana del pasado, la imagen pretérita, y la imagen actual. su continuidad y el uso de la individualización a través de ella. La imagen probatoria enfrentada al hecho probado, no solo como argumento, sino como historia de la imagen en sí. La imagen vista como alusión a un estado o una sensación, la búsqueda que da cuenta del proceso de creación, y a su vez del imaginario precursor, los muros, sus ruinas y apogeos entendidos desde la lógica del arquetipo.

Apropiación de imagen: La ficción como representante de su propio tiempo y contexto, de lo que busca representar. Como Referencia estética e ideológica. Y también la secuencia o el fotograma, el libreto, o el sonido, como párrafos secados de contexto, pero a su vez con notable claridad y verosimilitud, diferenciada del funcionamiento que tuvo dentro del conjunto de origen.

El sonido: Todo es parte del sonido, en un descompás se registra voz, se captura, se fragmenta y se repite, se ralentiza, se hace transparente con otro y forman un nuevo sonido. La canción como un rezo, una aclamación, una pista extraída de otro film, desvinculada de la imagen habiendo divorciado ese maridaje se convierte más en sí, más bien un trozo de pista, un tono, una voz, un testimonio.

La palabra: un relato escrito devenido de la apreciación, la investigación y la experiencia. Las dudas de nuevas búsquedas. Las palabras en fotogramas, la caligrafía, el tiempo. El negro de fondo, la imagen de fondo. La posición de las palabras en el cuadro. Como elemento y decisión su disposición en relación a otros elementos y otras combinaciones, en relación con la parcialidad y la totalidad de la obra. Sin ser menos importante que la imagen, y sin ser más importante que ella.

El abandono de las jerarquías entre los elementos que componen la obra, sin jerarquía entre imagen y la palabra, entre la imagen y el sonido, entre el tiempo y el color.

En contra de toda autoridad de una cosa sobre otra.

El sistema cinematográfico necesita unión entre las partes, flujo y movimiento entre ellas. Cuando decimos flujo no nos referimos necesariamente a que se sea como el agua que apacible discurre por una cuenca regular, esta cuenca puede ser accidentada y rocosa. Puede estar llena de tropiezos e imprudencias, evidenciar traspiés, imperfecciones y desaciertos. Puede caer en una cascada, transformarse en torrente que discurre por la cuenca rajada, puede golpear la ribera hasta desbaratarla. También puede vivir estanco y en su densidad albergar complejos mundos atiborrados de vida. Puede suavemente peinar la orilla, pulirla finamente hasta transformar la agreste piedra en mineral bruñido.

Desde el re-encuentro con la imagen y con la imagen de la imagen.⁵⁵ Queremos entender el *Found Footage*, como el ejecutar nuevas constituciones audiovisuales a través de fragmentos ajenos, conformando nuevas unidades significantes.

El trabajo con imágenes encontradas, ya vistas, de otra producción, viene a ser una suerte de investigación arqueológica donde se inquiere⁵⁶, se excava en el registro, pero también se busca el concepto, o se le otorga una nueva conceptualidad, se “libera a la imagen” de su contexto anterior para revelar aquello que no expone en su superficie, o que en su parcialidad parece resaltar, la fragmentación de otra obra no debería ofender a su primer creador. A este creador tenemos que decir que la exposición es la que solidifica y define la imagen, y contiene un riesgo. Es posible otra apreciación, otra vuelta y otra perspectiva, abrir la caja. Este ejercicio puede sacar a la luz (de manera muy literal) un componente que habría estado en un hipotético ocultamiento, probablemente de forma involuntaria, y que lo habría confinado desde su primera aparición.

⁵⁵ Balcells, Eugènia y Bonet, Eugen, Tutor: Mercè Ibarz Ibarz *Referencias conceptuales de: Albert Viñas Alcoz, Cine estructural de found footage*., Trabajo de investigación Doctorado en Teoría, análisis y documentación cinematográfica, Universidad Pompeu Fabra. Barcelona España, 2007-2008. Pág. 133

⁵⁶ Hemos referido ya la idea de Godard de la arqueología de las imágenes, nos parece importante restituir al concepto de arqueología una cualidad esencial que es a la que creemos el autor se refiere y que cuenta con nuestro acuerdo, y es que la arqueología cuenta con todo un conjunto de métodos o procedimientos de laboratorio o de campo para descubrir en los restos, trazos y materiales hallados. Lo que para Foucault sería la caja de herramientas y que Godard parece convenir, y llegar a la comprensión de las condiciones de aparición de los hallazgos. Podemos decir que también va detrás de la huella de la huella.

Aparecerán entonces relaciones estéticas y nuevas semánticas. La reutilización y la recapitulación de ingredientes y secciones muestran nuevos significados en un uso intencionado y pensado de sus posibilidades formales, en el mismo proceso de descontextualizar.

Se sostiene también en el plagio y la copia (que por razones formales llamamos apropiación y no expropiación), podría enaltecerle porque se la pone en valor. Tal como el expropiador-justiciero que afana la riqueza acumulada y la reparte entre los precarizados, reordena y transforma esa riqueza, la potencia, le pone en curso y procede a cambiar el concepto, con la aplicación del discurso teórico que sobrepasa la propiedad privada y la acumulación, esta riqueza socializada (los materiales audiovisuales fragmentados y reutilizados) se vuelven representativos de un nuevo concepto. La nueva obra es entonces fruto del análisis de los factores de origen, su reordenamiento y transformación, del uso de sus potencialidades y alternativas. Así mismo se puede estropear en el intento, y rebajarla, esperamos sentidamente que no sea el caso.

Separar una secuencia, un trozo de ella, un fotograma, desarraigarle de su secuencia de raíz. Apartarle y aislarle, sajar la secuencia extirpar una parte, sesgarla, montarle con otra parte de otra cosa. La idea es abrir una herida, una separación que vaya provocando una ruptura entre la imagen y aquello que refiere.

El creador y la creadora de la nueva secuela audiovisual realiza sus propias construcciones a partir de este material, lo debate, lo examina, espesa la imagen, la detiene, o la deja manar diluida a toda velocidad, la rebobina, hace todo un trabajo de análisis y de desintegración de los planos. Hasta descubrir exactamente el hueco o el pliegue a partir de los cuales esa imagen nos remite a otra. Un trabajo de relectura, en que se recompone, se interpreta, se explica -o le impone el manto de una nueva duda- Se trata de hacer la crítica de la imagen a partir de la imagen misma.

Del montaje y el sistema del film:

La obra fue pensada en 6 capítulos de difícil correlación numérica que funcionan con cierta ambigüedad por separado y caóticos en su conjunto. Y es parte de lo que pretende comunicar,

haberlos planteado explicativos y explícitos, o evidentemente unitario no hubiera encajado con el cúmulo de vacíos e intersticios que el propio objeto de análisis (el corpus de imágenes de la desaparición forzada) ha dejado en la memoria y la experiencia.

Para esto fue escrito un guion en forma de grilla creativa⁵⁷ que describe de forma separada los elementos y aventura la manera en que se engarzan, construcción del sistema-film se pone al servicio de la intención comunicativa. el método, la estructura o el sistema previamente diseñado. Aunque sin la rigidez al elaborar el filme, que impida se introduzcan otros muchos elementos azarosos, arbitrarios o circunstanciales, nuevos descubrimientos o exclusiones, que como eventos indeterminados puedan tener un papel destacado en la impresión final de la obra.

Y aquí la siguiente referencia estética, ya que en Artavazd Peleshyán⁵⁸ encontramos la idea de componer y montar la banda de imágenes como si fuera música, hacer penetrar la imagen en el movimiento sonoro visto como sinfonía y cacofonía de la historia natural y humana, y eso es lo que puso en práctica. Aunque con resultados muy distintos, tomamos la idea, y cierta lógica de repetición numérica que desde la construcción del guion se inscribe ya no en secuencias, sino en cuadros que como parpadeos de color sólido retienen al espectador, o lo sacan y encabronan, pero implican.

Queremos confesar que los ritmos impuestos, que no llegan a ser frenéticos, pretenden en el traslazo de la imagen lograr efectos similares a los descritos por Peleshyán:

“**La involución** (redundancia, desarrollo y repliegue, duplicación O réplica, en simetría inversa, del mismo plano) La involución da el tempo emocional, el del gesto de los hombres incesantemente reiterado.

La de-flagración (explosión, bomba, sismo, erupción solar, cohete). marca las rupturas en el equilibrio: el retorno de la violencia, a la vez constructiva (revolución) y destructiva (fascismo) en la historia “⁵⁹

⁵⁷ Anexo 2: Guion en forma de Grilla Creativa: *En mi recuerdo veo una sombra*, Carla Verdugo. 2021.

⁵⁸ Peleshyán, Artavazd, *Teoría Del Montaje A Distancia*- Centro Universitario De Estudios Cinematográficos Festival Internacional De Cine De La Unam, Universidad Nacional Autónoma De México, México, 2011.

⁵⁹ *Ibid*, Pág 18.

Descubre en la repetición, en el montaje de los elementos una conmoción, una relación que no había sentido en el primer movimiento. Así que, en la apreciación del valor artístico del objeto representado, abrazan no solamente el quién, el qué y al qué, sino también el cómo.

Todo esto está relacionado también con el trabajo en de la banda de sonido. Aquí el ritmo y el tempo de la composición actúan. Para cada trazo acústico hay que delimitar la porción justa de permanencia, volumen y repercusión, se establece movimiento exacto del sonido. Cumpliendo una función metafórica.



vi.- Lo Performático:

Crisis originante. ¿Cuántas veces se puede repetir el: dónde están??

El motor de la investigación es someter a las imágenes y las cosas a un análisis completamente mediado por la experiencia, posición, juicio y valoración de la autora acerca de la imagen de la represión.

Ya hemos dicho que el corpus de imágenes no es algo que hay que buscar, porque está, está en nuestros recuerdos, por más de 40 años ha permanecido en la superficie, nos encontramos con él en las calles cuando la fotografía se expandió, hemos convivido con el corpus de imágenes, crecimos con él, y no hay que buscarlo, no hay que investigarlo, porque lo tenemos en nuestro recuerdo, es parte de nosotros.

Desde ahí se puede tener una u otra perspectiva de la desaparición forzada. Pero el corpus está en la memoria, con sus precariedades y falencias, si no hubiera esta imagen difícilmente estaría en el léxico la desaparición forzada, en cuanto borra la huella.

El asunto es qué es “lo que se recuerda” y cuál es el propósito de este formato de la imagen que ha monopolizado la representación de la desaparición forzada. Siendo una fotografía de búsqueda ha centrado la representación en el acontecimiento desaparecedor, y es por eso que necesitamos distanciarnos de la operación de búsqueda como la entendemos hasta ahora para llegar a la historicidad de los sujetos.

Este corpus se centra en el acontecimiento de la desaparición, situado por cierto en el momento de la detención. ensombreciendo tanto la sección temporal previa a dicho evento, y la posterior, inclusive ensombreciendo la situación de muerte del sujeto.

Separa al sujeto en un antes y un después, le quita continuidad a la historia vital, como si no fuera siquiera la misma persona, ¿acaso el acontecimiento catastrófico implica una nueva persona asumiendo en el cuerpo de la persona anterior?, ¿O es que adelantamos la muerte y la situamos en el hecho de la detención? Si esto último fuere así, no es esa persona la que fue torturada, la resistió la tortura, o la que delató. No es la misma persona la que tuvo un un gesto de solidaridad en una celda oscura y limpió una herida, brindó contención a compañeros

y compañeras devastados, o cedió la ración de agua (que ya era insuficiente) a otro. No es entonces la misma persona la que pudo colaborar hasta el punto de hacerse parte de la fuerza represiva, y formar parte de la patota. No es la misma historia, no son responsables de sí mismos.

Y este pensamiento, esta disconformidad es la que ha detonado el análisis de la imagen desde este punto de vista. La necesidad de pasar sobre el dolor del sobreviviente, y empatar con la experiencia del sujeto. Verse en sus zapatos, o en su piel, y si esto no fuera posible, al menos generar una cercanía a través del pensamiento y la imaginación, sin separarse del sujeto, porque él, -es su cuerpo claramente-, pero también es parte del sujeto su discurso, su idea y su proyecto. Su personalidad.

¿Habría imaginado cada uno de ellos el devenir de su propia imagen tallada en la fotografía de retrato?, ¿Habría pensado ser parte de un bidimensional conglomerado de retratos?, ¿Habría conocido al sujeto que tocó a su lado, o en su vértice superior izquierdo? ¿Habría estado más conforme en un ordenamiento de la sábana de retratos, (tal vez al lado de un rostro apreciado) y luego en un cambio tocó un ambiente de rostros hostiles?

No otorgamos el partir de que la represión nos será ajena siempre. Tampoco podemos dar por sentado que el sujeto desaparecido fue derrotado.

Acercamiento a las imágenes – rodaje

Conversaciones con la espectralidad. Encuentro con “El/la desaparecido/a”. Cómo establecer una comunicación con el vacío-presente del/a desaparecido/a, que lo dota de un presente, y lo saca de la ausencia. En ese sentido el rodaje se plantea como ritual, trasposición del cuerpo hacia la experiencia infinita de desaparecer.

La sombra que ha significado la desaparición inscrita en la experiencia busca aparecer, busca hacerse espacio entre los recuerdos perfectamente definidos. Por años el recorrido de la vista sobre imágenes y memoriales buscó con avidez un nombre o unas facciones determinadas. Los esfuerzos fueron vanos, sólo brumas cedieron ante estos esfuerzos.

Podemos creer que sabemos de la vida de una persona desaparecida en cuanto sabemos de su existencia, leeremos una que otra descripción sin encontrarle, algunas son heroicas, otras cariñosas, otras frontalmente criminalizadoras y desmoralizantes. Ver “al otro”, sin verlo nos condujo a una situación frustrante, el repertorio que se había creado -aun siendo fruto del amor a la vida-, no era suficiente.

En paralelo las lecturas de contexto y el conocimiento del fenómeno revolucionario-reaccionario y sus por menores, parecen acercarnos al propósito, es cuando el sujeto se empieza a relacionar con el tiempo que se hace concreto en sus formas delimitadas y podemos intentar dialogar con él/ella, y conseguir un poco más que nuestro propio eco.

Y es que las imágenes que conocemos parecen estar marcadas por la necesidad de volver el tiempo atrás, y eso no es posible. Entonces, especuladora y espectacularmente, nos dirigimos al sujeto para decirle: Quisiéramos por un momento creer en la existencia de una carta metida en una botella que habla de ti desde ti, y que nos dice lo que necesitamos escuchar, saber del último encuentro con la vida junto a la incertidumbre de si volverías a ella.

Así salimos a rodar, a buscar esa botella, esa carta. No puede ser tan difícil dar con algo que no existe. Ya no buscamos los restos mortales de una o cien o tres mil personas, buscamos los trazos que conforman esa carta que se escribe en nuestra imaginación.

Por lo pronto sólo eso puede sacarles de la indeterminación, que nuestro amor, nuestra condición de pares y nuestro valor, les interprete y dibuje con aquellos signos un ritual donde la sujeción al pasado y al futuro sea desaprendida, y puesta en ese lugar una certeza de vida en presente.

La construcción de la obra en general que comprende este escrito y el ensayo audiovisual de nombre *En mi recuerdo veo una sombra* no empieza dentro de los márgenes del estudio de Magister, así mismo como el autor que construye el ensayo se construye a sí mismo a través del ensayo es que no podemos poner un punto claro de partida a esta investigación. Hemos ya dicho que las imágenes del corpus que es objeto de los cuestionamientos expuestos (y algunos otros que no nos atrevemos a exponer), no hemos ido a buscarlas, sino que están

dentro de la experiencia de la autora, y de una generación, y que en el caso particular ha marcado la memoria hasta llegar a este análisis.

En este plano la obra comienza antes que la obra, porque la obra no “pertenece” a la autora como un objeto finito, a pesar de que hoy se manifiesta en una materialidad, no es más que el encuentro entre el mirar definido como acto y la imagen que mira y ha mirado. Así es que habiendo las ideas pasado por el lente de la mirada y la propia experiencia con la imagen comienzan a gesticular por si mismas en nuevas imágenes. Pues la obra está basada en un desacuerdo no teórico, un desacuerdo visceral con la representación y que ha buscado un lugar teórico para justificarse.

Aun así podemos describir un proceso de creación que se desarrolla sobre la afirmación anterior. El comienzo, sin duda, es ver. La primera parte se trató de ver ensayo, el ensayo clásico y así entenderlo en su categoría de periférico, que se deslinda con otros artes y lenguajes del cine extendiéndolo.

Lo siguiente es el diseño del guion en forma de grilla creativa, que a su vez es descriptivo y presenta el contenido y la función de los 6 capítulos que componen la obra separando en indicadores las características de las secuencias: Idea/Texto, Imagen, Tipo (Registro, Secuencia de apropiación, animación y montaje fotografía, fotograma de texto), Duración, Repetición, Sonido. Este modelo sitúa los márgenes en términos estéticos y expresa el discurso. Y entrega guía para la realización, describe lo que fue imaginado.⁶⁰

En esta etapa entra la ficción y la captura de sus imágenes y secuencias, esta labor tampoco tiene un tono de búsqueda, más bien de encuentro y reencuentro con aquel fragmento que a la vista de la autora sobresale de la superficie de la película y se comunica directo con el problema. Esta etapa de apropiación que implica un carácter técnico, uno analítico. Las primeras decisiones estéticas de la composición de la obra es la selección de secuencias, de entre las películas citadas en la Filmografía, a ellas pertenecieron estos fragmentos y funcionan más que como referencias estéticas como fuentes de origen de una parte importante de las imágenes y el sonido de la obra.

⁶⁰ Anexo 2, Guion en forma de Grilla Creativa.

Luego el ejercicio de escritura y estructuración, definiendo niveles y entradas para la conformación de este escrito, buscando la coherencia entre los elementos a los que se acude para ir aguzando además ciertos conceptos, con el cuidado de no deformar los preceptos que venían a ser la materia prima de la obra que no es mera teoría sino experiencia sensible. Pues, así como en ensayo el autor se sale de si mismo y se critica, lo que en este caso es cuestionado nuestro propio tiempo cósmico. Queremos entrar en el tiempo del sujeto y participar de él para entender la falencia, con un viaje reflexivo y a su vez argumentativo.

Sin terminar el escrito el mismo argumento presenta la necesidad de converger con la imagen y se imponen, antes de avanzar, los siguientes pasos, el registro de imagen exterior, el montaje y animación imagen fija, registros vocales, captura de sonido apropiado. La organización de los materiales visuales y sonoros para su edición y montaje.

Imágenes y sonidos en algunos casos desvirtuados, acelerados, o ralentizados o expresando en una porción del cuadro su raíz, que ha quedado expuesta luego del desarraigo, muestra la esencia, desnaturalizada a través de la orfandad.

La idea persistente del muro es registrada por cámara. Eso si es una búsqueda, en la certeza de que mientras le sea necesario a las fuerzas represivas toda instalación es susceptible de ser utilizada para sus propósitos.

Los detalles y la adaptación de los textos en los tiempos dispuestos. Para retomar la escritura que depende de la obra. El ensayo audiovisual ya está en concreto, y ahora tiene que decir sobre el texto, la imagen que fue pensada, en algunos casos sobre-pensada con obcecación, interviene en el texto. Esta nueva imagen que habla sobre la otra es el hallazgo, y no ofrece un nuevo repertorio, tan solo se muestra sensible al repertorio anterior y fantasea un encuentro.

CONCLUSIONES

Discusiones y conflictos con el museo.

A modo de conclusión ampliamos la extensión de un capítulo, que en su elaboración arroja las claves de la realización.

Las advertencias que nos deja la ejecución de esta obra la vemos en la afirmación de Déotte: el museo y los elementos que lo componen, mantienen una característica esencial, “la inquietante extrañeza de lo mismo que regresa y que no se reconoce; como la extrema familiaridad de los objetos que son más que sí mismos”⁶¹.

Hemos resuelto que este elemento -el corpus de imágenes de detenidos desaparecidos-, es más que sí mismo, pero ¿qué es lo *sí mismo*?, es quizás el olvido y la ausencia, marcada y dibujada por el acontecimiento de la desaparición, el sujeto que ahí aparece ya no es más el sujeto, el “sí mismo” de ese objeto, no tiene más relación con el sujeto de quién fueron fijadas sus facciones a través del instrumento técnico de la fotografía. Dejó de serlo con la desaparición, que significó que el retrato formara parte de ese corpus. Por tanto, el “sí mismo” de ese objeto es la ausencia. Esa fotografía está en ese muro, en ese afiche, en ese cartel, porque el resto del sujeto no está, ni va a estar. El estado de indeterminación del sujeto que define la Desaparición es lo que se imprime en la tela o el papel, es lo “sí mismo” del objeto, y en el museo lo es aún más total y profundamente.

La Desaparición busca la eliminación de la huella, el corpus de imagen de la desaparición la retoma, pero en este punto, no antes. Lo que la convierte en la representación de esta huella desaparecida. Si es que la mirada pretende ver al sujeto, a su historia, en el plano de las ideas un cuadro negro es el que aparece⁶².

Desde esta premisa es que esta obra audiovisual pretendió no quitar ojo al corpus de imágenes. Desde esta premisa que es triste e infausta, fatídica, se ha quedado en frente sosteniendo la mirada.

⁶¹ Op. Cit. (2) Pág 133.

⁶² Anexo de Imagen I.



Y en consecuencia pretende además ser turbadora en el plano emocional y turbulenta en el plano intelectual, mezclando conceptos e imágenes que en algún momento se muestran ambivalentes y contradictorias, pero que manifiestan la sensación de precariedad que han impreso en la autora el haber convivido con ellas, que por su parcialidad no han permitido encontrarse con los sujetos de una forma en que estén integrados a la resistencia que pudieron haber ejercido, sino con el mero rastro que como la de cola de un cometa no son más que porción de gas y polvo que se desprende y que volátiles se evaporan sin llegar a ser el núcleo del mismos, de ahí título del ensayo audiovisual: *En mi recuerdo veo una sombra*. La proyección de sujeto que se ve en vez del sujeto.

La cuestión es si operamos con justicia al radicar la fotografía del desaparecido en el museo, o en el memorial, en el libro, en la pantalla, en el lienzo o el papel. Y a la postre si hay justicia posible en una operación con la imagen. No creemos tener esta respuesta, pero podemos aventurar un **no** rotundo, un **no** con símbolos de exclamación, ennegrecido y en caracteres especiales.

La ética de la imagen a la que autores como Didi-Huberman. Lanzman, Godard, Rollet, han hecho referencia mantiene diferencias y circunscribe el uso de la imagen, su entonación y énfasis en uno y otro parámetro. Necesitamos un acuerdo básico, debemos enunciar que SI, la catástrofe y el acontecimiento traumático debe aspirar a la representación. El acontecimiento y no solo la huella de él, a su vez preguntarnos si es suficiente la representación o esa representación.

Y es lo político de nuestro asunto- que ve a la política no como una mera lucha por el poder- Parte en la experiencia de vivir en relación con el corpus de imágenes ya descrito y expresa por medio de los lenguajes susceptibles el accionar a través de la producción de experiencia, experiencia que nos acerque a la idea de Libertad. Y no se trata de formar opiniones, se trata de tomar posiciones.

Si bien consideramos la necesidad de ajustar una ética creemos que esta debe avanzar no sólo en lo que no hacer, sino en lo que sí plantear a través de la imagen. Y tiene que ver con el impulso de la mirada en presente de la imagen. Con la repetición del acontecimiento -la desaparición forzada contemporánea y legalizada-, nos enfrentamos a la necesidad de operar

repertorios que aún no conocemos. La carga política de la huella y de la imagen en estas condiciones de representación ha quedado en la representación de la ausencia, y ese es nuestro problema con el museo.

La decisión política de no avanzar hacia la representación de las luchas pretéritas a la desaparición, de las posibles resistencias al régimen (totalitario, dictatorial, demócrata-burgués postautoritario, o el que toque) no se declara, pues la necesidad de “paz” sobre las ruinas de la guerra es más necesaria. De todas formas, ponemos en duda que la resistencia misma pretendiese estar representada en un museo, pues, a menos que contuviera una intención didáctica (que asumido el estado de las cosas y la naturaleza de la ley, entraría en los rangos de la ilegalidad), sería contraria a su propia naturaleza. La imagen de la resistencia no podría ser más de sí misma sin entrar en una paradoja, la de la victoria.

Para esto es que el montaje se presenta como la técnica y herramienta posible y necesaria. Y el ensayo audiovisual la forma en que se desarrolla el ejercicio de montaje, por no prevalecer en él jerarquías entre materiales visuales, sonoros y las palabras.

“No hay formas de lucha superiores. La revuelta necesita de todo, diarios y libros, armas y explosivos, reflexiones y blasfemias, venenos, puñales e incendios. El único problema interesante es cómo mezclarlos.”⁶³

En esta afirmación, mana la conclusión de que la real potencia de la revolución -en la cita anterior: la revuelta- es una cuestión de montaje. Así como en el cine, las partes, el todo y su narrativa. Las decisiones artísticas y las posibilidades técnicas, existiendo en el mismo plano, sin disociarse, al máximo de su eficacia, con una necesaria estructura, pero a la vez dinamismo. Y con emoción, fundamentalmente con emoción. Así es que esta obra es sobre todo una labor de montaje, del oficio y de la reflexión sobre el oficio.

⁶³ Anónimo, *Ai ferri corti, Romper con esta realidad, sus defensores y sus falsos críticos*, Ediciones Sin Nombre, 2012.

En este ejercicio nos sirve la idea del director de orquesta, que urde la obra audiovisual y que funciona como una transposición visual del concierto o de la sinfonía, y reservan así al espectador una experiencia emotiva olvidada desde las vanguardias del cine mudo. Por medio del uso sincopado del montaje, el poder poético de imágenes recurrentes y la tensión que mantiene en el cuadro y entre los planos

Si quienes pensamos la vida tuviéramos siempre la disposición de enfrentar así el pensamiento, entre los materiales implicar las convicciones, las emociones y las posibilidades materiales. Para luego crear sobre eso nuestros caminos y acciones, nuestros juicios sobre los individuos y las cosas. Estaríamos de verdad siendo revolucionarios. Por eso el cine, a la pregunta de por qué la obra, ...esas son las razones.

viii Referencias bibliográficas y Filmicas

Bibliografía

- ♣ Anónimo, *Ai ferri corti, Romper con esta realidad, sus defensores y sus falsos críticos*, Ediciones Sin Nombre, 2012.
- ♣ Balcells, Eugènia y Bonet, Eugen, Tutor: Mercè Ibarz Ibarz *Referencias conceptuales de: Albert Viñas Alcoz, Cine estructural de found footage*, Trabajo de investigación Doctorado en Teoría, análisis y documentación cinematográfica, Universidad Pompeu Fabra. Barcelona España, 2007-2008.
- ♣ Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Editorial Taurus, © SUHRKAMP VERLAG, Frankfurt am Main, 1972.
- ♣ Benjamin, Walter, *El Narrador*, Editorial Metales Pesados, Santiago, Chile, 2008.
- ♣ Bertillon, Alphonse, *Anthropologie métrique: conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur la manière de mesurer, de photographier et de décrire des sujets vivants et des pièces anatomiques*, Impr. Nationale, Paris, 1909. En: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31939149g>
- ♣ Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. 1a ed. 2a reimp. Editorial Colighue, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- ♣ Catalá, Joseph, *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva*, Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen. 34, 2000.
- ♣ Congreso de la República, Perú, Archivo Digital de la Legislación del Perú Detalle De La Norma, LEY 26842, *Ley General de Salud*.
https://www.leyes.congreso.gob.pe/DetLeyNume_1p.aspx?xNorma=6&xNumero=26842&xTipoNorma=0
- ♣ *Convención internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*, aprobada en Nueva York, 20 de diciembre de 2006, United Nations Treaty Series Art. 2. En: https://hchr.org.mx/cajas_herramientas/comite-contra-la-desaparicion-forzada/#:~:text=
- ♣ Derrida, Jacques, *Fuerza de ley, el fundamento místico de la autoridad*, editorial Tecnos, Madrid, España, 1997.

- ♣ Déotte, Jean Louis. (1998). *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo.*: Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/uvalparaiso/67790?>
- ♣ Didi-Huberman, George, *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, España, 2003.
- ♣ Didi- Huberman, Georges, *La invención de la historia: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2017.
- ♣ Didi-Huberman, *La emoción no dice yo, Diez fragmentos sobre libertad estética*, en: Jaar, Alfredo, *La Política de las Imágenes*, Metales Pesados, Santiago 2017.
- ♣ Fernández Polanco, Aurora, *Shoah y el debate "Lanzman (Moisés) /Godard (San Pablo)*. Revisión del paper presentado en La Universidad Autónoma de Barcelona en el marco de la Reunión científica del proyecto de I+D sobre La violencia y el mal en el arte y la cultura contemporánea. Representaciones y conceptos mayo 2003.
- ♣ García Martínez, Alberto Nahum, *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*, Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Departamento de Proyectos Periodísticos, Universidad de Navarra, Pamplona. España, 2006.
- ♣ Godoy Sepúlveda, Eduardo Andrés, *La Huelga del mono, los anarquistas y las movilizaciones contra el retrato obligatorio (Valparaíso, 1913)*, Ed. Quimantú, Santiago de Chile, 2014.
- ♣ Godard, Jean-Luc *Historia(s) del cine*, Editorial Caja Negra, - Buenos Aires, Argentina, 2007.
- ♣ Guzmán Reinoso, Abimael y Yparraquirre Revoredo, Elena, *Memorias desde Némesis 1993-2000*, Copyleft, 2014.
- ♣ Hartog, François, *Regímenes De Historicidad Presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero; México D.F., 2007.
- ♣ Le Breton, David, *Antropología del dolor*, Seix Barral Los Tres Mundos, Barcelona, España, 1999.
- ♣ León, Manuel Antonio, *Una impresión imborrable de su personalidad. La fotografía carcelaria y la identificación criminológica en Chile (1870-1940)*, publicado en: Revista Chilena de Historia del Derecho. Facultad de Derecho Universidad de Chile. Núm. 18 (1999): 1999-2000.

- ♣ Lukács, Georg. *Sobre la esencia y forma del ensayo*, en *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Grijalbo, México, 1985.
- ♣ Peleshyán, Artavazd, *Teoría Del Montaje A Distancia*, Centro Universitario De Estudios Cinematográficos Festival Internacional De Cine De La Unam, Universidad Nacional Autónoma De México, México, 2011.
- ♣ Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, España, 2003.
- ♣ Rollet, Sylvie, *Una ética de la mirada, El cine frente a la catástrofe*, desde Alain Resnais a Rithy Panh, Prometeo, Libros, Buenos Aires, Argentina., 2019.
- ♣ Steyerl, Hito *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*, traducido por Marta Malo de Molina, tomado de Transversal. EIPCP. El artículo original en inglés se encuentra en MaHKUzine. Journal of Artistic Research 8, invierno, 2010.
- ♣ Steyerl, Hito, *Los condenados de la Pantalla*, Caja Negra Editores, Buenos Aires, Argentina, 2014.
- ♣ Vera, Adolfo, *Arte y desaparición*, Dirección de Extensión y Comunicaciones, Colección Académica, Primera edición, Valparaíso, Chile, 2017.
- ♣ Tarkovsky, Andrei; *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp, S.A. Madrid, España, 2002.
- ♣ Weinrichter, Antonio, *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-ensayo*, Editorial O de Vista Primera edición, primera impresión, Pamplona, España, 2007.
- ♣ Zizek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores Buenos Aires Argentina, 2003.



Filmografía

- ♣ La Jetté - Chris Marker - Francia – 1962
- ♣ La batalla de Argel - Grillo Pontecorvo – 1966
- ♣ No es hora de llorar - Pedro Chasquel - Chile – 1971
- ♣ El Apando - Felipe Cazals - México – 1976
- ♣ El Estado de las cosas - Win Wenders - Alemania Oriental – 1982
- ♣ Visit, or Memories and Confessions - Manoel de Oliveira - Portugal – 1982
- ♣ Cortazar - Tristan Bauer - Argentina – 1994
- ♣ La Mirada De Ulises - Theodoros Angelopoulos -1995
- ♣ 2046 - Won Kar-wai - Hong Kong – 2004
- ♣ R.A.F. Facción del Ejército Rojo - Uli Edel - Alemania – 2008

iv. Anexos

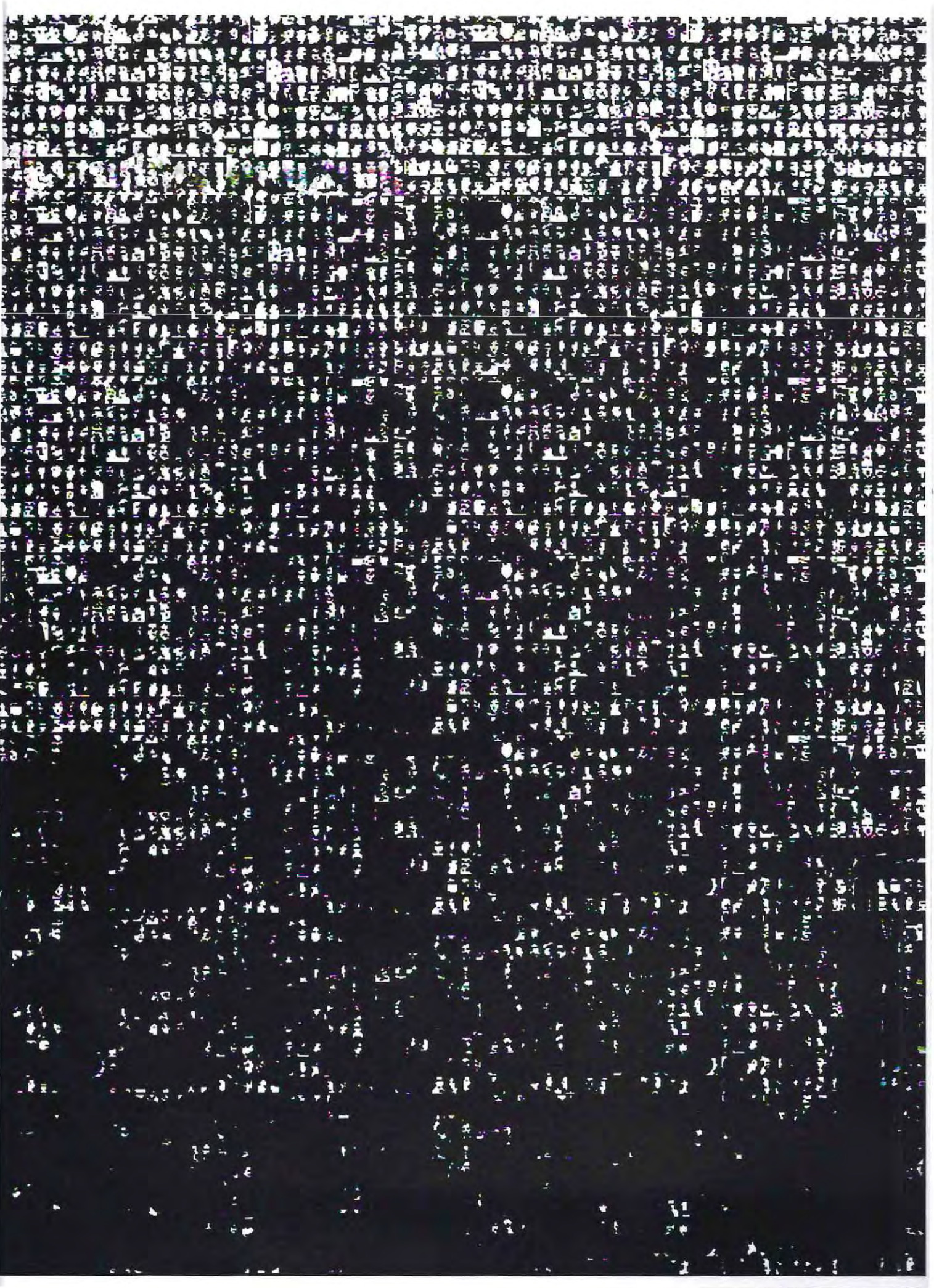
- 1.- Collage Imagen-afiche iconográfico Detenidos Desaparecidos. Montaje de Fotografía:
Imágenes negras del Mundo - Carla Verdugo – 2021.

2.- Guion en forma de Grilla Creativa:

En mi Recuerdo veo una Sombra – Carla Verdugo – Chile – 2021 – 14 min.

ANEXO 1

Collage Imagen-afiche iconográfico Detenidos Desaparecidos. Montaje de Fotografía: *Imágenes negras del Mundo* - Carla Verdugo – 2021.



ANEXO 2

Guion en forma de Grilla Creativa: *En mi Recuerdo veo una Sombra*
Carla Verdugo – Chile – 2021 – 14 min.

IDEA/TEXTO	IMAGEN	TIPO	DURACIÓN	REPETICIÓN	SONIDO	DURACIÓN
<p>DESAPARICIÓN LEGAL Y CONTEMPORÁNEA: EL PASO EN FALSO DE LA CIVILIZACIÓN TECNOLÓGICA Y SU PRETENDIDA TENDENCIA A LOS DERECHOS UNIVERSALES.</p> <p>No se trata de cualquier cadáver. Se trata del cuerpo de Abimael Guzmán, el líder de Sendero Luminoso. Y tan importantes se volvieron sus despojos, que el Congreso peruano tuvo que expedir una ley para evitar que los mismos tuvieran una tumba que pudieran convertirse en lugar de culto. Nadie fuera de la cúpula gubernamental sabe el lugar donde fueron esparcidos sus cenizas después de que sus restos fueran cremados el pasado 25 de septiembre. La Ley Número 31352 ordena que la última morada de Guzmán y de cualquier acusado de terrorismo que muera en prisión debe ser "de naturaleza reservada".</p> <p>El desaparecido en estas circunstancias, no puede ser buscado, buscarlo implicaría un nuevo delito.</p>	<p>Foto montaje y animación digital</p> <p>Negro fundido a barrote en negativo, aparece la figura de abimael guzmán vestido a rayas, se intercalan fotogramas de texto con las frases más complejas del texto. Y algunos fotogramas de la sierra peruana. Fotogramas del cuerpo de ley resaltadas las palabras: EL DESTINO DE CADAVERES DE INTERNOS DELITOS DE TRAICIÓN A LA PATRIA DISPERSIONE DE LOS RESTOS CREMADOS EN TIEMPO Y LUGAR DE NATURALEZA RESERVADA EL NUMERO DE LA LEY: 31352 Los cuadros vuelven al negro a los barrotos al traje a rallas al texto a la sierra luminosa. se fija así su interacción a través de múltiples eslabones</p>	<p>ANIMACIÓN Y MONTAJE DE FOTO</p> <p>ANIMACIÓN Y MONTAJE DE FOTO</p>	1' 15"	X1	<p>Pista de fondo: Tango Juan Cedrón: Java, Ralentizado al 0,75</p> <p>Cortina musical de televisión de los 80s. Voz en off doble (H y M) sobreactuada de conductor de noticias, en algunos momentos se separan las voces para atropelladamente dar otra información de la misma noticia, la cortina musical suena de fondo, las voces en volumen alto, un poco estridente, quizás como una radio mal sintonizada en algunas ocasiones. "El ministro del Interior, informó que el Poder Ejecutivo promoverá un proyecto de ley y fin de permitir la incineración del cadáver del cabecilla terrorista de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán."</p> <p>"Desde el Poder Ejecutivo, se está promoviendo un proyecto de ley, que dará a conocer el presidente de la República a fin de permitir la incineración del fallecido terrorista Abimael Guzmán"</p> <p>Juan Carrasco precisó que con esta iniciativa se dará respuesta sobre la disposición del cuerpo Abimael Guzmán Reinos, quien, aclaró, ya no es sujeto de derecho.</p> <p>"El tema depende de la emisión de una norma, porque no tenemos legislación al respecto", afirmó.</p> <p>El ministro dijo que, desde su posición como ciudadano, considera que el cuerpo del terrorista se debe incinerar, para que no se convierta en un tema de espionaje del terrorismo en el país.</p> <p>La Ley Número 31352 ordena que la última morada de Guzmán y de cualquier acusado de terrorismo que muera en prisión debe ser "de naturaleza reservada".</p>	0:32
<p>Fotografía de la búsqueda</p> <p>El sujeto sufre, paradójicamente, un encierro y una apertura, está ahí en el cuadro, no sale del cuadro -evidentemente se trata de una imagen fija-, pero los ojos del sobreviviente esperan encontrar la contra, o la flaca de la mañana. Un buen día le interroga: "¿dónde estás?", susurra en secreto a la fotografía, que fija, sigue suspendida y en silencio, constreñida en un cuadro, encerrada en el cuadro.</p> <p>En paralelo, la fotografía sale del mundo de la intimidad, sale de la obscuridad del álbum familiar o del marco de la pared. Sale a la calle, se pasea en la solapa por las calles, aparece en un boletín informativo y clandestino -alguna vez ya estuvo en la vida clandestina, estar de paso al folleto/delito le parece familiar-, la fotografía es ahora acción, retoma algo de la vida en un nuevo movimiento donde impresionaba no haber sino la quietud de un plano.</p>	<p>Fotografía de la desaparición secuencia de fotografías entrando o saliendo la una de la otra. (13 FOTOS) (7 fotos) (13 Fotos)</p> <p>Plano detalles de ojos y manos mientras suena la voz interior</p> <p>Secuencia de fotografías y capturas de movilización callejera en la búsqueda PLANO DETALLE DE PANCARTAS DE "DÓNDE ESTÁ", niños con fotos en la solapa. Mujeres con fotos en la solapa.</p>	<p>MONTAJE DE FOTO</p> <p>MONTAJE DE FOTO</p> <p>SECUENCIAS DE APROPIACIÓN</p>		X1	<p>Ruido de cinta de banda de sonido, que sube su intensidad con el cambio de fotografía, impresiona un gruñido de la fotografía cuando desaparece dentro de la siguiente</p> <p>voz en off, se mantiene el ruido de cinta en un nivel muy bajo, mujer de edad habla con voz aplanaada y distante de las ideas generales, intercala susurros en los que pregunta a la fotografía, o le saluda, en el modo que una persona escucha sus propios pensamientos, o imagina una conversación con alguien que no está, a su vez. Aparecen pequeños atisbos de respuestas en la voz de un hombre, una vocal, o una consonante que no dice nada pero que se escucha como la voz del espectador.</p> <p>multitudes y gritos de consignas. Sigue sonando el ruido de cinta. Se intelligen algunas palabras sueltas y algunas risas. Sonido de bobinas de impresoras. Testimonio en voz de mujer.</p>	2:35
<p>El paredón ante el cuál está de pié la memoria: (narración errática que se pregunta a sí misma, qué es la memoria, para qué, y cómo).</p> <p>El nuevo plano fijo que alberga a todos los cuadros se va convirtiendo en un patrón sin relieve ni especificidad. Cada pequeño cuadro está fundido a otros cuatro cuadros por los cuatro costados, además de los otros cuatro cuadros unidos sutilmente por cada uno de sus vértices. Hay una trama, de vectores y puntos.</p> <p>Las imposibilidades, las posibilidades, la narración y el testigo</p>	<p>Texto fondo negro</p> <p>Paredón, plano General con perspectiva</p> <p>captura de subtítulo y audio de conversación sobre pantalla negra, a su vez sobre la pantalla montaje de foto-collage</p> <p>Memorial dd.dd. cementerio general</p> <p>Plano general. Ya quieto y reposado. Ahí se empiezan a trazar digitalmente las líneas y puntos que lo conforman, empiezan a desaparecer todas las especificidades</p>	<p>FOTOGRAMA DE TEXTO</p> <p>REGISTRO</p> <p>SECUENCIAS DE APROPIACIÓN</p> <p>REGISTRO</p> <p>ANIMACIÓN Y MONTAJE DE FOTO</p>	25"	X1	<p>voz en off lee texto de fondo, volvemos a la voz aplanaada, esta vez de hombre, no impresiona alocución, mas bien tedio.</p> <p>Voces de conversación reflexiva en portugués</p> <p>Silencio</p> <p>Voz en off, mujer y hombre hablan a la vez. En algunos pasajes el texto parece una voz interior, la voz de una reflexión o una conversación íntima, a ratos una discusión.</p> <p>En otros pasajes la voz es clara y alocuente, casi burlesca.</p>	1:58
<p>Cuál es la forma de esta construcción:</p> <p>Lo estético y lo ético. La idea/imagen de la desaparición forzada está enredada con preceptos de la cultura cristiana occidental. La moral cristiana, si dejamos de pensar que algo bueno puede pasar en relación a la búsqueda de dd.dd., y dejamos de presumir la bondad de estos hedónicos sujetos, si prescindiémos de este material para la construcción de una imagen y un repertorio que carezca de bondad, que se encuentre fuera de una percepción maniqueista de la existencia toda, y que se funde en la mera percepción material o sustancial del acontecimiento represivo, a un nivel de percepción no simbólica.</p> <p>Quisiéramos por un momento creer en la existencia de una carta metida en una botella que habla de ti desde tti, y que nos dice lo que necesitamos escuchar, saber del último encuentro con la vida junto a la incertidumbre de si volverías a ella.</p>	<p>Demolición, trozos.</p> <p>Caida.</p> <p>Estructuras desnudas, capas de la construcción devenida en escombros.</p> <p>Texto fondo negro</p> <p>Textos sobre las imágenes</p>	<p>REGISTRO</p> <p>REGISTRO</p> <p>REGISTRO</p> <p>FOTOGRAMA DE TEXTO</p> <p>ANIMACIÓN Y MONTAJE DE FOTO</p>		X3	<p>Deconstrucción musical, post producción de música a través de la velocidad y la supresión de bandas.</p> <p>voz en off lee texto de fondo, volvemos a la voz aplanaada, esta vez de hombre, no impresiona alocución, mas bien tedio.</p>	1:23
<p>El dolor y la exaltación del poder total. El antropólogo El castro como mayor sabiduría del poder, y el filósofo de la praxis y memoria, negro y blanco, como que vivió en el ser humano, la deidad -cabeza- la autoritarismo para hacer valer el rostro del poder.</p> <p>El dolor y la vida de dolor, la existencia de la desaparición dentro de la función represiva, por la incertidumbre y la parálisis de la vista que se ve en sí misma</p>	<p>batalla de Angil, capamento de oficiales en las parteras por fuerzas de ejército regular (fragmentos dentro de la fotografía que mostramos en los cuadros)</p> <p>Larilla y parición de carnos, El Apando (2007 - 2007)</p> <p>Nave roja de flota, mujer milita (la tortura desde la posición de dominación) de una soñata como empuja, y el dibujo del almirante escudado, la búsqueda del tratamiento (intervención de la voz en off) almirante de Colombia</p> <p>Imagen que muestra una mujer su vida de un hombre que se encuentra atrapado en el suelo y estomachado. Que muestra y denuncia la voz los pensamientos, se hacen imágenes, pero imágenes de dolor que por dentro se ven en el pensamiento, se ven como de dentro un mar que está en el pensamiento, se ven por dentro la esperanza, cuando todo se desmorona, el mundo se desmorona, se ven imágenes de dolor y la búsqueda de la justicia, se ven imágenes de dolor, se ven imágenes de la búsqueda de la justicia, se ven imágenes de dolor, se ven imágenes de la búsqueda de la justicia, se ven imágenes de dolor.</p>	<p>SECUENCIAS DE APROPIACIÓN</p> <p>SECUENCIAS DE APROPIACIÓN</p> <p>SECUENCIAS DE APROPIACIÓN</p>		X1	<p>Audio original, pero procesado y modificado con los elementos de los cuadros que hacen la construcción.</p> <p>ruido de cinta, Cesuraturas y silencio alocuente con los tres planos de la construcción</p> <p>voz del almirante</p> <p>Preparación textual, algunos errores de lectura, intercalaciones de voces de los cuadros, ruido de cinta, voz de mujer, y voces de periodistas con susurros que los rodean.</p>	2:35
<p>La paradoja de la búsqueda y la imagen presentada en varios tipos de paradojas: el de la imagen burguesa del dolor ajeno.</p> <p>la imagen de la búsqueda en el paño grande de la multitud de rostros de dd.dd. El conjunto de cuadros de imagen rostro-pantorrillo conforman una nueva imagen fija, esta vez es un plano general cuidadoso en blanco y negro. Cada uno de los cuadros es un sujeto. Mas bien fue un sujeto, porque la vista de plano general está todos y todos hablando a la vez, están de nuevo encerrados, y no se escuchan es un ruido sin función aparente.</p>	<p>Cortazar, Tristan Bauer: Hace un año en una librería de lujo... Voz de Cortazar texto: arbel con fotos</p> <p>imagen de sabana de rostros de desaparecidos, cada 5 segundos se burran rostros de la sabana de rostros, hasta llegar al negro profundo. En la mitad inferior de la pantalla</p> <p>Mitad superior del cuadro: la mirada de saltes en la imagen neopada</p>	<p>REGISTRO</p> <p>MONTAJE DE FOTO</p> <p>SECUENCIAS DE APROPIACIÓN</p>		X1	<p>audio original</p> <p>Silencio y ruido de cinta</p> <p>audio original</p>	2:23

ANEXO 3

EN MI RECUERDO

VEO UNA SOMBRA

LINK DE DESCARGA: <https://drive.google.com/file/d/1z7L2PWWi92zr8BRKAH72sEXD80DDjKp0/view?usp=sharing>

ENSAYO AUDIOVISUAL PARA
OPTAR AL GRADO DE MAGISTER
EN CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Nº	IDEA/TEXTO	IMAGEN
0	<p>DESAPARICIÓN LEGAL Y CONTEMPORÁNEA: EL PASO EN FALSO DE LA CIVILIZACIÓN TECNOLÓGICA Y SU PRETENDIDA TENDENCIA A LOS DERECHOS UNIVERSALES. No se trata de cualquier cadáver. Se trata del cuerpo de Abimael Guzmán, el líder de Sendero Luminoso. Y tan importantes se volvieron sus despojos, que el Congreso peruano tuvo que expedir una ley para evitar que los mismos tuvieran una tumba que pudiera convertirse en lugar de culto. Nadie fuera de la cúpula gubernamental sabe el lugar donde fueron esparcidas sus cenizas después de que sus restos fueran cremados el pasado 25 de septiembre. La Ley Número 31352 ordena que la última morada de Guzmán y de cualquier acusado de terrorismo que muera en prisión debe ser "de naturaleza reservada".</p> <p>El desaparecido en estas circunstancias, no puede ser buscado. buscarlo implicaría un nuevo delito.</p>	<p>Negro fundido a barrote en negativo, aparece la figura de abimael guzmán vestido a rayas, Se intercalan fotogramas de texto con las frases mas complejas del texto. Y algunos fotogramas de la sierra peruana. fotogramas del cuerpo de ley resaltadas las palabras: EL DESTINO DE CADÁVERES DE INTERNOS DELITOS DE TRAICIÓN A LA PATRIA DISPERSIÓN DE LOS RESTOS CREMADOS EN TIEMPO Y LUGAR DE NATURALEZA RESERVADA EL NUMERO DE LA LEY: 31352 Los cuadros vuelven al negro a los barrotos al traje a rallas al texto a la sierra luminosa.. se fija así su interacción a través de múltiples eslabones</p>
1	Fotografía de la búsqueda	Fotografía de la desaparición secuencia de fotografías entrando o saliendo la una de la otra. (13 FOTOS)

TIPO	DURACIÓN	REPETICIÓN	SONIDO	DURACIÓN
ANIMACIÓN Y MONTAJE DE FOTO	1' 15"	X1	<p>Cortina musical de televisión de los 80s. Voz en off doble (H y M) sobreactuada de conductor de noticias. en algunos momentos se separan las voces para atropelladamente dar otra información de la misma noticia, la cortina musical suena de fondo, las voces en volumen alto, un poco estridente, quizás como una radio mal sintonizada en algunas ocasiones....."El ministro del Interior, informó que el Poder Ejecutivo promoverá un proyecto de ley a fin de permitir la incineración del cadáver del cabecilla terrorista de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán.</p> <p>"Desde el Poder Ejecutivo, se está promoviendo un proyecto de ley, que dará a conocer el presidente de la República a fin de permitir la incineración del fallecido terrorista Abimael Guzmán"</p> <p>Juan Carrasco precisó que con esta iniciativa se dará respuesta sobre la disposición del cuerpo Abimael Guzmán Reinoso, quien, aclaró, ya no es sujeto de derecho.</p> <p>"El tema depende de la emisión de una norma, porque no tenemos legislación al respecto", afirmó.</p> <p>El ministro dijo que, desde su posición como ciudadano, considera que el cuerpo del terrorista se debe incinerar, para que no se convierta en un tema de apología del terrorismo en el país.</p> <p>La Ley Número 31352 ordena que la última morada de Guzmán y de cualquier acusado de terrorismo que muera en prisión debe ser "de naturaleza reservada".</p>	
MONTAJE DE FOTO		X1	Ruido de cinta de banda de sonido, que sube su intensidad con el cambio de fotografía, impresiona un gruñido de la fotografía cuando desaparece dentro de la siguiente	

	<p>El sujeto sufre, paradójicamente, un encierro y una apertura, está ahí en el cuadro, no sale del cuadro -evidentemente se trata de una imagen fija-, pero los ojos del sobreviviente esperan encontrar la sonrisa, o la fiaca de la mañana. Un buen día le interroga: "¿dónde estás?", susurra en secreto a la fotografía, que fija, sigue suspendida y en silencio, constreñida en un cuadro, encerrada en el cuadro.</p>	<p>Plano detalles de ojos y manos mientras suena la voz interior</p>	
	<p>En paralelo, la fotografía sale del mundo de la intimidad, sale de la obscuridad del álbum familiar o del marco de la pared. Sale a la calle, se pasea en la solapa por las calles, aparece en un boletín informativo y clandestino -alguna vez ya estuvo en la vida clandestina, estar de paso el folletín/delito le parece familiar-, la fotografía es ahora acción, retoma algo de la vida en un nuevo movimiento donde impresionaba no haber sino la quietud de un plano.</p>	<p>Secuencia de fotografías y capturas de movilización callejera en la búsqueda PLANO DETALLE DE PANCARTAS DE "DÓNDE ESTÁN", niños con fotos en la solapa. Mujeres con fotos en la solapa.</p>	
2	<p>El paredón ante el cuál está de pie la memoria: (narración errática que se pregunta a sí misma, qué es la memoria, para qué, y cómo).</p>	<p>Texto fondo negro Memorial dd.dd. cementerio general</p>	
	<p>Las imposibilidades, las posibilidades, la narración y el testigo</p>	<p>Paredes y paredones de distintas zonas industriales de stgo. Visión cercana a una pared, o zoom-in del muro. Paso a recorrido circular, como si fuera en tren, pero circular. Secuencia de Imágenes de films donde se muestren fusilamientos y ejecuciones. (3 o 5) Noche y niebla: secuencia cualquiera puede ser el verdugo.</p>	

DURACIÓN		SONIDO	REPETICIÓN	DURACIÓN	TIPO
----------	--	--------	------------	----------	------

MONTAJE DE FOTO		X1	voz en off, se mantiene el ruido de cinta en un nivel muy bajo, mujer de edad habla con voz aplanada y distante de las ideas generales, intercala susurros en los que pregunta a la fotografía, o le saluda, en el modo que una persona escucha sus propios pensamientos, o imagina una conversación con alguien que no está. a su vez. Aparecen pequeños atisvos de respuestas en la voz de un hombre, una vocal, o una consonante que no dice nada pero que se escucha como la voz del espectro.
SECUENCIAS DE APROPIACIÓN		X1	multitudes y gritos de consignas. Sigue sonando el ruido de cinta. Se inteligen algunas palabras sueltas y algunas risas. Sonido de bobinas de impresoras.
FOTOGRAMA DE TEXTO			voz en off lee texto de fondo, volvemos a la voz aplanada, esta vez de hombre, no impresiona alocución, mas bien tedio.
REGISTRO	xx'	X3	Silencio
REGISTRO		X7	Voz en off, mujer y hombre hablan a la vez. En algunos pasajes el texto parece una voz interior, la voz de una reflexión o una conversación interna, a ratos una discusión.
SECUENCIAS DE APROPIACIÓN		X1	En otros pasajes la voz es clara y elocuente, casi burlona.
SECUENCIAS DE APROPIACIÓN	1' 03"	X1	

IMAGEN

Nº IDEA/TEXTO

3	<p>Cuál es la forma de esta construcción:</p> <p>Lo estético y lo ético. La idea/imagen de la desaparición forzada está enredada con preceptos de la cultura cristiana occidental, la moral cristiana, si dejamos de pensar que algo bueno puede pasar en relación a la búsqueda de dd.dd., si dejamos de presumir la bondad de estos teóricos sujetos, si prescindimos de este material para la construcción de una imagen y un repertorio que carezca de bondad, que se encuentre fuera de una percepción maniqueísta de la existencia toda, y que se funde en la mera percepción material o sustancial del acontecimiento represivo, a un nivel de percepción no simbólica</p>	Demolición, trozos.	
		Caída.	
		Imágenes deconstruidas a través de la velocidad y la supresión de tonos en favor de otros. Planos generales a planos detalle, de vuela a la vista de paredón, demolición del paredón.	
		Estructuras desnudas, capas de la construcción devenida en escombros.	
		Texto fondo negro	
4	<p>el dolor y la cuestión del poder total - lo antropológico El castigo como mayor sabiduría del poder, instalación de la práctica y mecánica, signo y sino - cosa que evoca en el entendimiento la idea de otra- La autorización para hacer sufrir es el rostro del poder.</p> <p>El espectro y la idea de dolor, la efectividad de la desaparición dentro de la función represiva, por la incertidumbre y la paradoja de la vida muerte en sí misma</p>	Garita y paredón de cárcel, El Apando (1':45" - 2':03")	
		No es hora de llorar, mujer relata la tortura desde la posición de combate, en que se ve como enemigo, y le deseo de eliminación e mútuo, la traducción del testimonio interviene la imagen, se sitúa sobre su rostro mismo.	
		Batalla de Argel, copamiento de territorio urbano por fuerzas de ejército regular (fragmentos dentro de la secuencia que no tengan los créditos	
		Imagen que impresiona la pequeña vista de un hombre que se encuentra tumbado en el suelo y encapuchado. Que respira y piensa, a su vez los pensamientos se hacen imágenes, pero imágenes difíciles, que les cuesta aparecer en el pensamiento, ve una campo de flores un mar, vuelve a la ceguera del haz de luz por entre la capucha, ve una taza de te sobre el mantel de su madre, vuelve a la imagen ciega, ve fuego y lucha callejera, ve las manos de una mujer, vuelve a la capucha al respirar pesado, y se duerme, o se rinde.	

REGISTRO		X3	Deconstrucción musical, post producción de música a través de la velocidad y la supresión de bandas.
REGISTRO		X7	
SECUENCIAS DE APROPIACIÓN		X1	
REGISTRO		X1	silencio
FOTOGRAMA DE TEXTO		X1	voz en off lee texto de fondo, volvemos a la voz aplanada, esta vez de hombre, no impresiona alocución, mas bien tedio.
SECUENCIAS DE APROPIACIÓN	18"	X3	Ruido de cinta. Cerraduras y silencio alternado con los tres planos de la secuencia
SECUENCIAS DE APROPIACIÓN		x1	voz del testimonio
SECUENCIAS DE APROPIACIÓN		x7	audio original, pero permanente, no sincrónico con los numerosos cortes de montaje que tiene la secuencia.
REGISTRO		x1	respiración costosa, algun crigido de dolor, intercalado con audio de campo en un día claro, mar, casa de mamá, gritos de barricada, en sincronía con los fotogramas.
		x1	audio original

5	<p>La paradoja de la búsqueda y la imagen presentada en varios tipos de paradojas: el de la imagen burguesa del dolor ajeno,</p>	<p>Cortazar, tristan Bauer: Hace un año en una librería de lujo.. Voz de cortazar texto: árbol con fotos</p>
	<p>la imagen de la búsqueda en el paño grande de la multitud de rostros de dd.dd. El conjunto de cuadros de imagen rostro-pontruario conforman una nueva imagen fija, esta vez es un plano general cuadrículado en blanco y negro. Cada uno de los cuadros es un sujeto. Mas bien fue un sujeto, porque la vista de plano general ya no permite esperar un pequeño gesto del sujeto. En ese plano general están todos y todas hablando a la vez, están de nuevo encerrados, y no se escuchan es un ruido sin función aparente.</p>	<p>imagen de sábana de rostros de desaparecidos, la cámara se pasea por ellos algunos le da tiempo para posarse, por algunos pasa incómodamente rápido, por algunos pasa sin mostrar los ojos, también es incómodo por la curiosidad natural. Lusgo se sale del plano detalle y se empieza a perder en el plano general, la información que había sido entregada, algunos cuadros-rostro, se iluminan con otro color, serán los que habíamos visto con detalle?</p>
	<p>El nuevo plano fijo que alberga a todos los cuadros se va convirtiendo en un patrón sin relieve ni especificidad. Cada pequeño cuadro está fundido a otros cuatro cuadros por los cuatro costados, además de los otros cuatro cuadros unidos sutilmente por cada uno sus vértices. Hay una trama, de vectores y puntos.</p>	<p>Plano general. Ya quieto y reposado. Ahí se empiezan a trazar digitalmente las líneas y puntos que lo conforman, empiezan a desaparecer todas las especificidades</p>

n
r,
s

REGISTRO		x1	audio original	
MONTAJE DE FOTO		x1	Silencio y ruido de cinta	
MONTAJE DE FOTO		x1		