



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-  
AMERICANOS (PPG IELA)**

**DIMENSIONES DE UNA ECOLOGÍA CINEMATOGRAFICA**  
Archivo, relaciones de producción y reapropiación en el cine  
latinoamericano.

**NICOLÁS DANIEL PÉREZ MACUADA**

Foz do Iguaçu  
2022

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-  
AMERICANOS (PPG IELA)**

**DIMENSIONES DE UNA ECOLOGÍA CINEMATOGRAFICA**

Archivo, relaciones de producción y reapropiación en el cine latinoamericano.

**NICOLÁS DANIEL PÉREZ MACUADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho

Foz do Iguaçu  
2022

NICOLÁS DANIEL PÉREZ MACUADA

**DIMENSIONES DE UMA ECOLOGÍA CINEMATOGRAFICA**

Archivo, relaciones de producción y reapropiación en el cine latinoamericano.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho  
(UNILA)

---

Prof. Dra. Virginia Osorio Flôres  
(UNILA)

---

Prof. Dra. Cristiane Checchia  
(UNILA)

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

P438

Perez Macuada, Nicolas Daniel.

Dimensiones de una ecología cinematográfica: Archivo, relaciones de producción y reapropiación en el cine latinoamericano / Nicolas Daniel Perez Macuada. - Foz do Iguaçu, 2022.

111 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu – PR, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho.

1. Arquivo. 2. Cinema. 3. Documentos. 4. América Latina. 5. Relações de produção. 6. Reapropriação de arquivo. I. Ramalho, Prof. Dr. Fabio Allan Mendes. II. Título.

CDU 791:930.253(8)

## AGRADECIMIENTO (S)

Agradezco a todas las personas que aportaron a la construcción de este escrito hecho en el transcurso de tantos días de mi vida. A lxs colegas del programa de posgraduación que resistieron investigar durante el contexto tan difícil y deshumano que sumergió y aceleró al planeta estos últimos tiempos. A Fabio por la orientación y aportes para el desarrollo de esta investigación. A Newton, por la paciencia en responder y orientar con cada duda. Al profesor Marcos de Jesus por darse el tiempo de darme sus comentarios sobre la investigación estos últimos meses. A las docentes de la banca Cristiane y Virginia por los comentarios entregados en la cualificación. A las amistades y a los animales que fueron, o están. A mi familia. A la creadora, mi madre. Y tantos otros aspectos de la vida, personas, animales, que la memoria no me deja recordar.

## RESUMEN

La siguiente investigación tiene por objeto comprender y discutir los contornos que configuran una potencial noción de ecología cinematográfica. Esta investigación sitúa primero la búsqueda en dialogar algunas perspectivas sobre el concepto de modernidad, entendida como la plataforma organizacional predominante de formas en la cultura, la cual opera y contiene elementos que se inscriben en los documentos de cultura o "archivos". A partir de esto en diálogo con nociones de archivo desde perspectivas no tradicionales, se profundiza por medio del análisis de dos objetos fílmicos documentales, *La última huella* (Paola Castillo, 2001) y *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), distintas dimensiones de elementos que componen un marco de ecología cinematográfica, siendo centrales las nociones de relaciones de producción y reapropiación. A través de la noción de relaciones de producción se pretende configurar una noción de relaciones de producción "cinematográficas", por medio de fenómenos y dinámicas sociales y culturales estructurales que se generan desde el fuera y dentro del cine. Además, el cómo la reapropiación de archivo puede funcionar como fenómeno de inversión de cargas originarias a través del montaje cinematográfico. Mediante revisión bibliográfica de los conceptos que se condensan en el contexto del diseño de la ecología cinematográfica, además del análisis cinematográfico de las dos obras documentales, se pretende comprender al archivo desde los procesos que envuelven su hechura, además de identificar cuáles artificios cinematográficos operan para la construcción y expresión de estos procesos en las obras, y la discusión de la noción y los usos del archivo dentro del documental latinoamericano. Como resultado se pretende destacar la existencia de distintas dimensiones que pueden componer una ecología cinematográfica, en la que se hace connotar la presencia de elementos formales devenidos de una estética de la modernidad capitalista expresados por medio del lenguaje cinematográfico, como también por otro lado las maneras de inversión y cuestionamiento a las formas predominantes y tradicionales que se dan a través de la reapropiación de archivo. Con esto, se pretende entregar además una versión de ecología cinematográfica como un marco que presenta distintas dimensiones de operación de procesos que involucran al cine como más una superficie de despliegue de dinámicas estructurales.

**Palabras clave:** cine. documental. relaciones de producción. reapropiación. archivo.

## RESUMO

A pesquisa que se segue visa compreender e discutir os contornos que configuram uma potencial noção de ecologia cinematográfica. Esta pesquisa busca, em primeiro lugar, discutir algumas perspectivas sobre o conceito de modernidade, entendido como a plataforma organizacional predominante das formas na cultura, que opera e contém elementos que estão inscritos em documentos da cultura ou "arquivos". A partir disso, em diálogo com noções de arquivo desde perspectivas não tradicionais, aprofunda-se por meio da análise de dois objetos fílmicos documentais, *La última huella* (Paola Castillo, 2001) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), diferentes dimensões de elementos que compõem um marco de ecologia cinematográfica, sendo centrais as noções de relações de produção e reapropriação. Através da noção de relações de produção, pretende-se configurar uma noção de relações de produção "cinematográficas", através de fenômenos e dinâmicas sociais e culturais estruturais que se geram na interalção do exterior e do interior do cinema. Além disso, o como a reapropriação do arquivo pode funcionar como fenômeno de inversão de cargas originais por meio da montagem cinematográfica. Através de uma revisão bibliográfica dos conceitos que se condensam na construção de uma noção de ecologia cinematográfica, para além da análise cinematográfica das duas obras documentais, visa-se compreender o arquivo a partir dos processos que envolvem a sua feitura, além de identificar quais artifícios cinematográficos operam para a construção e expressão desses processos nas obras, e discutir a noção e os usos do arquivo no documentário latino-americano. Como resultado, pretende-se destacar a existência de diferentes dimensões que podem compor uma ecologia cinematográfica, na qual se conota a presença de elementos formais decorrentes de uma estética da modernidade capitalista expressada através da linguagem cinematográfica, bem como, por outro lado, as formas de inversão e questionamento das formas predominantes e tradicionais que se dão a través da reapropriação do arquivo. Com isso, pretende-se entregar também uma versão da ecologia cinematográfica como um marco que apresenta diferentes dimensões de operação de processos que envolvem o cinema como mais uma superfície de desdobramento de dinâmicas estruturais.

**Palavras-chave:** cinema. documentário. relações de produção. reapropriação. arquivo.

## LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1- Fotogramas documental Santiago (2006) .....	65
Fotografía 2 - Fotogramas documental Santiago (2006) .....	66
Fotografía 3- Fotogramas documental Santiago (2006) .....	68
Fotografía 4 - Fotogramas documental Santiago (2006) .....	70
Fotografía 5 – Apropiación cultural.....	80
Fotografía 6 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	89
Fotografía 7 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	91
Fotografía 8 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	91
Fotografía 9 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	92
Fotografía 10 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	93
Fotografía 11 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	94
Fotografía 12 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	95
Fotografía 13 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	95
Fotografía 14 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	97
Fotografía 15 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	98
Fotografía 16 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	99
Fotografía 17 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	100
Fotografía 18 - Fotogramas documental La última huella (2001) .....	105

## ÍNDICE

<b>1 INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>12</b>
<b>2 MATRICES Y CIRCUITOS DE LA MIRADA .....</b>	<b>14</b>
2.1 MODERNIDAD COMO UNA DE LAS PLATAFORMAS DE LOS DOCUMENTOS DE CULTURA.....	14
2.2 NOCIONES DE ARCHIVO EXPANDIDAS. ....	26
<b>3 RELACIONES DE PRODUCCIÓN EN EL ARCHIVO.....</b>	<b>41</b>
3.1 RELACIONES DE PRODUCCIÓN: AMPLIFICACIÓN. ....	41
3.2 RELACIONES DE PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICAS. ....	47
<b>4 LA INTERZONA: ENTRE LO AMPLIFICADO Y LO CINEMATOGRAFICO.....</b>	<b>60</b>
4.1 ÓRBITA DE SANTIAGO (2006).....	60
4.2 SANTIAGO (2006): UNA DE LAS FORMAS ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD CAPITALISTA.....	64
<b>5 REAPROPIACIÓN DE ARCHIVO.....</b>	<b>75</b>
5.1 ÓRBITA DE LA ÚLTIMA HUELLA (2001) .....	75
5.2 LA ÚLTIMA HUELLA (2001): ACTIVACIÓN DEL ARCHIVO.....	81
<b>6 CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>102</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>111</b>

## 1 INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de ecología existe mayormente una asociación a la biodiversidad condensada en lo que llamamos naturaleza. Los seres humanos tendemos a separarnos de esta palabra; la ecología está afuera, allá, con las ramas, las hojas, las plantas y los árboles, los animales e insectos, allá; está donde no está la especie a la que pertenecemos. Como seres vivos los animales-humanxs pocas veces nos contemplamos dentro de esa noción de ecología; pareciera existir aún una línea divisoria entre lo que en la ecología divisamos como naturaleza y entre cómo nos percibimos fuera de esta. Eso nos presenta una versión semántica de ecología que nos suspende del mundo, del *oikos*, de la casa; nos separa y retira de esa fracción inherente en la que somos, estamos y agenciamos. Esa versión, sobre la cual profundizaré en su matriz durante el primer capítulo de esta investigación, no es precisamente sobre la que profundizaré. Por lo contrario; tanto por rehuir de esa versión cartesiana de humanidad versus naturaleza, cuanto por interpretar que en la ecología también estamos como agenciadores entre las relaciones que se dan entre elementos en un medio ambiente, sea el medio ambiente cual fuere. Esto da un punto de partida para plantear y pensar la noción de ecología en otro campo que no es precisamente en el que actúa en primera instancia la biodiversidad de la naturaleza, sino otra parte en la cual el animal-humano está presente en un primerísimo primer plano: hablo del cine. Es sino tomando la noción de ecología como una imagen, cuando se permite entender la diversidad de fenómenos de un conjunto de elementos complejos y heterogéneos, en la cual, como ya indicado, no nos excluimos o invisibilizamos. Es más, es donde como especie, el animal-humano termina por configurarse como agenciador sea de la amplificación, desanimación o activación de potenciales fenómenos. En este caso, una ecología 'del cine', nos permitiría entender y situar las distintas dimensiones de fenómenos que hacen nuestro pasado y presente de este campo. Es por eso que en esta investigación se prevé realizar un trayecto en una red que atraviese la configuración de formas, contenidos y matrices que se entrecruzan con el hacer y quehacer del cine. Para esto plantearé distintas dimensiones de aproximarse al cine, y principalmente, a través de lo que leo algo así como la *carta estelar* en el medio ambiente de la cultura; los documentos de cultura, o simplemente, 'archivos'. Estos archivos se entrecruzan con diversas áreas; abren formas a ser diseñadas entre campos que parecen inconexos, pero sólo lo parecen pues figuras y constelaciones se dibujan cuando se divisan puntos de unión y construcción de formas. Es así como dos aspectos

principales, el de las relaciones de producción y la reapropiación de archivos, sobre los cuales profundizaré más adelante, permitirán construir un marco de esta ecología. Archivos condensados principalmente en diversos archivos utilizados en dos obras del cine latinoamericano para comprender también sus formas de uso: Santiago (Salles, 2006) y La última huella (Castillo, 2001). Aún, antes que nada, de igual manera es necesario explicitar cierto contorno que se recorrerá para construir esta llamada ecología cinematográfica. Primeramente, como indicado, entraremos por la plataforma predominante, esa que condensa la versión binaria de ecología de naturaleza versus humanidad; hablo de la modernidad como un tipo de proyecto civilizatorio, que en su versión más actualizada, la de la modernidad capitalista, se sujeta como cultura-arconte de los procesos, valores y formas predominantes en el mundo de la vida. La interpretación de modernidad se moldeará de una manera crítica, a base de perspectivas que disputan la comprensión del concepto; ¿qué ejes o conexiones hay en esas comprensiones antagónicas del concepto de modernidad? Por su vez, también se profundizará en el grado de las relaciones de producción; en su versión amplificada, es decir, aquella camada estructural que compone a las sociedades, en este caso, en un recorte de clase, género y raza. De la misma manera, también se profundizará en las relaciones de producción cinematográficas; es donde se dan aquellas interconexiones con la especificidad del área en cuestión y su campo amplificado se desenvuelven también (aunque no solamente) expresadas sobre la especificidad del lenguaje cinematográfico. Sobre el lenguaje cinematográfico no está demás indicar que también existe un fenómeno al cual se le colocará especial atención; la reapropiación de archivo.

La búsqueda de bordear las dimensiones que configuran una ecología cinematográfica es la necesidad de obtener otros trayectos de pensamientos y prácticas en el quehacer del cine. De reavivar o activar discusiones o enfoques soslayados dentro del cine que se hierarquizan sobre otros, muchas veces, en justificación de la importancia del análisis o crítica del lenguaje usado. Acá no se indicará lo contrario, no se restará importancia aquello; se le adicionará una necesaria y actualizada, digamos, *dimensionalidad*.

## 2 MATRICES Y CIRCUITOS DE LA MIRADA

### 2.1 MODERNIDAD COMO UNA DE LAS PLATAFORMAS DE LOS DOCUMENTOS DE CULTURA

“Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”, es una lectura y reflexión que Walter Benjamín expone en su Tesis VII de las Teses sobre o conceito da história (1940). No sin cojear a tuestas, legítimo es abrir su idea hacia pensar que en todo documento de la barbarie, también, ha habido un modo o una forma predominante de hacer prevalecer una relación con el mundo de la vida y de la muerte, de depositar en sus coordenadas la herencia formal que se impregna en las capas más superficiales, pero no necesariamente las con más volumen, de los documentos de cultura; a percibir que en la barbarie, también, se deposita una forma de hacer.

El documento de cultura como documento, contiene y preserva, también, sustancias y formas; miradas desplegadas y enceguecidas. La noción de documento de cultura podría, incluso, mantener una relación medianamente equivalente, par, con la noción de archivo. Pero, ¿en qué se enlazan el documento del archivo? ¿hay acaso una interzona? ¿o es una mera relación de sinónimo, mera semántica? Podría esborzarse que en su grado mínimo, en ambos habitan mecanismos siameses de organización; mientras que el documento tiene una carga de tramite narrativa y demostrativa, el archivo tiende asociarse a un marco técnico de catalogación. Aún, en su interzona vinculativa, guardan la búsqueda de lo mimético, de lo factual; ambos guardan miradas que pretenden exponerse como normas. Pero pareciera que el archivo tiene un componente de duplicidad semántica más complejo que el de documento; aquí indico concretamente la posibilidad que el archivo carga tanto en su función como documento, cuanto en la función que se le asocia como un sistema mismo de organización. Aún, tanto en documento cuanto en archivo habitan formas, y para comprender aquellas formas que se inscriben en los documentos de cultura, pareciera más apropiado mirar a través de las coordenadas duales que hay en la noción de archivo. Sin embargo, surge una inquietud base en esta relación buscada entre documentos de cultura y las formas: ¿qué es aquello que organiza, o, en lo que se organiza, y qué es aquello que desorganiza los modos, o, en lo que se desorganizan los modos, de las formas, en tanto, de hacer, de inscribirse en los archivos, digamos, de cultura?

Podría pensarse que existen formas, modos, modelos, en el hacer de la

cultura y en su relación con el mundo. Formas que en la actualidad, algunas, alimentan los modos que extraen la vida del mundo; modos que reifican o cosifican a través del drenamiento de lo vital, el derrame de la posibilidad de otras formas. Formas, que en algunos casos, tan lejanas de nuestra política del deseo, deparan un espejismo esperpento, que friccionado, surcan fallas que cuelan otros modos de organizar; no de resistir solamente a esas formas centrales, sino incluso, de atacar. En esta fricción de un vaivén desplegado en la superficie de la vida en las maneras de organizar las cosas, hay pues por sobre todo, una influencia sobre estas formas, modos, modelos, de hacer, desde un algo que organiza y mecaniza aspectos del mundo. Influencia de aquello que, como predominancia, hace forcejar ciertos vínculos con las miradas propias, la de las preponderancias, que las personas guardan en las relaciones en y con la cultura. En un otro contorno, más que el de trabajar las definiciones del concepto de cultura, el punto y el interés de este desarrollo escrito busca pensar la mirada que organiza la orgánica de los elementos: la configuración de un tipo de mirada que organiza. Hablo del modo de una mirada que, sin suprimir otras, fluctúa en medio de lo que estructuralmente se intenta cristalizar como normal, lo que predomina, y entre lo que pulsiona y cultiva una mirada propia que repta y que al tiempo que camina desconfía del bulto que, ahora, una otrora forma de mirar dominante le ha aleccionado a ver. Pero para bordear y entender el mirar, habría que primero tener alguna noción de qué es la mirada; la mirada como un punto de fractura. Vale la pena en este juego de palabras, tomar como ejercicio alegórico de compresión de la mirada, la conducta del prender y desprender los modos de mirar, de entender que su vínculo no es pasivo siempre, que también es un punto de inicio y de término de entender las cosas que están en el mundo.

los dioses primeros, los más grandes, nacieron el mundo, pero no dejaron claro el para qué o el porqué de cada cosa. Y una de estas cosas eran los ojos.

¿Acaso habían dejado dicho los dioses que los ojos eran para mirar? No pues.

[...]

Ya por fin al rato como que se dieron cuenta los dioses más grandes que todo el desbarajuste se había hecho cuando llegaron esos hombres y mujeres. Y entonces los juntaron y les hablaron y les preguntaron si acaso no miraban por dónde caminaban. Y entonces los hombres y mujeres más primeros no se miraron porque de por sí no miraban, pero preguntaron ¿qué cosa es 'mirar'? Y entonces los dioses que nacieron el mundo se dieron cuenta de que no les habían dejado claro para qué servían los ojos, o sea cuál era su razón de ser, su porqué y su para qué de los ojos. Y ya les explicaron los dioses más grandes a los hombres y mujeres primeros qué cosa era mirar, y los enseñaron a mirar.

Así aprendieron estos hombres y mujeres que se puede mirar al otro, saber qué es y que está y que es otro y así no chocar con él, ni pegarlo, ni pasarle encima, ni tropezarlo.

[...]

También aprendieron a mirar a quien mira mirándose, que son aquellos que se buscan a sí mismos en las miradas de otros.

Y supieron mirar a los otros que los miran mirar.

Y todas las miradas aprendieron los primeros hombres y mujeres.

Y la más importante que aprendieron es la mirada que se mira a sí misma y se sabe y se conoce, la mirada que se mira a sí misma mirando y mirándose, que mira caminos y mira mañanas que no se han nacido todavía, caminos aún por andarse y madrugadas por parirse. (MARCOS, 2008, p. 38-39)

Antes de caer en un ejercicio de divisorias categóricas espacio-temporales, cronológicas y progresivas, o más que centrarse solamente en describir algunos aspectos o acontecimientos históricos que terminan por modelar lo actual, puede ser interesante una perspectiva que piense aquel contexto en el que se despliegan una multiplicidad de procesos que terminan por construir a la predominancia, es decir, aquello que organiza una superficie que se autoalimenta como predominante en la cultura. Puede ser interesante, antes de profundizar en los documentos de cultura, o como se propone acá, una noción de archivo, entender la ruta de la plataforma predominante que organiza esas formas. Esto, sobre todo, a través de una ruta en disputa entre distintos circuitos de pensamiento que plantean la superación, transformación, eliminación o incluso, su convivencia: me refiero precisamente al concepto de modernidad. Si partimos por algunas definiciones de modernidad encontraremos que tal cual como una estantería que disponibiliza variedad de objetos, hay bordes que le definen. Tiende a existir dentro de las discusiones sobre el concepto de modernidad un tinte polémico e incluso polisémico desde puntos de vista que le trabajan; tanto como un tipo de proyecto inseparable del capitalismo, cuanto de perspectivas que le adicionan posibles despliegues múltiples de otros tipos de modernidades; tanto en su contexto histórico de desarrollo, cuanto en perspectivas que proponen su convivencia o superposición con otros elementos. Es por ende que se hace necesario situarle, sobre todo, desde un sentido crítico y en una línea que más que una paleta variopinta sobre las perspectivas múltiples que existen en la construcción del concepto, se entienda desde puntos de vista friccionados en los modos de interpretarla iniciado, aún, desde una óptica crítica al proyecto de modernidad, desde dos perspectivas opuestas.

Por un lado, Dussel en sus “Tesis sobre Economía Política” (2013) comienza su crítica a la modernidad colocando la necesidad de replantear, por medio de un análisis crítico de las perspectivas que desarrollan la modernidad como proyecto, el edificio de los fundamentos que desarrollan la transformación de los sistemas. Esto, con el fin de desplegar una ética y filosofía “de las transformaciones de los sistemas”

(DUSSEL, 2013, p. 357) en el sentido de desarrollar fundamentos y principios “que rijan la praxis económica crítica presente” (DUSSEL, 2013, p. 358), las cuales puedan generar fundamentos necesarios para, digamos, la actualización y/o cambio de paradigma de los sistemas. Es decir, inicia por pensar la modernidad desde la necesidad de mapear su superación hacia la transición de horizontes para un “sistema equivalencial futuro”, el cual interpreta a partir de la “gestión del excedente de los sistemas económicos, y la igualdad (o equivalencialidad) consistirá en la distribución justa de ese excedente entre los agentes de la producción” (DUSSEL, 2013, p. 13) es decir, un sistema equivalencial se da en tanto que

la comunidad gestiona siempre lo necesario y lo distribuye equitativamente [...] Cada miembro de la comunidad colabora en la obtención de los satisfactores con valor de uso y no habría acumulación excesiva e injusta del excedente en manos de algún miembro de la comunidad. (DUSSEL, 2013, p.34)

En este sentido, lo ‘equivalencial futuro’ es aquello que traza a partir de pensar el devenir, en su visión, generado en el trance de salida de la modernidad. Para aproximarse a los bordes del concepto de modernidad según su perspectiva, Dussel traza los orígenes de ésta con la apertura al Océano Atlántico del mundo latino-germánico de la cristiandad medieval; “La modernidad nace entonces cuando se crea el nuevo eje geopolítico mundial: el Atlántico tropical.” (DUSSEL, 2013, p. 359), distinguiendo este “despliegue de la Nueva Edad del mundo” en tres grandes periodos; modernidad temprana, madura y tardía. Esta primera modernidad temprana, que sería la competente para enraizar los orígenes en clave de la transmodernidad propuesta en Dussel, se sitúa de la siguiente manera.

La modernidad temprana que fue económicamente mercantil, monetarista, (con diversas implantaciones temporales y espaciales: a) la primera modernidad temprana se desarrollará en la España del siglo XVI económicamente mercantilista, primer modo del capitalismo geopolíticamente inaugurando el colonialismo; esa modernidad temprana tendrá: b) un segundo momento holandés, y c) uno tercero inglés y francés. (DUSSEL, 2013, p. 358)

La modernidad como una “edad europeo-planetaria del mundo” es “el todo, el mundo y el fundamento del aspecto particular en el campo económico en el que consiste el sistema capitalista.” (DUSSEL, 2013, p. 360), es decir, en la lectura propuesta por Dussel no existe una modernidad no-capitalista. Es más, en esta lectura de la transmodernidad<sup>1</sup>, existe una no-modernidad, una “nueva edad” que no será ni moderna,

---

<sup>1</sup> Dussel comprende la transmodernidad como un proceso nuevo en la cual se abrirá una ruptura en todo el marco de sistema civilizatorio en la fase de transición de la modernidad -capitalista- hacia una transmodernidad, caracterizada por la contemplación de otros lugares de enunciación dentro de la modernidad eurocéntrica, o como él la describe, “desde la

ni altermoderna, ni un proyecto de múltiples modernidades que se modernizan a su forma, y que, como contrariamente compone a la única forma de modernidad que en esta clave se entiende, tampoco sería capitalista. En las descripciones sobre el concepto de modernidad que realiza y sus desdoblamientos teóricos, si bien existen diferencias en el modo de cómo se gesta y se da su desarrollo, digamos, existe sí un marco de disposiciones a comprender lo actual, aún talvez con matices que le fisuran, como una modernidad capitalista. Esta narrativa de la modernidad, que como se ha apuntado, no permite visualizar modernidad y capitalismo sino como “dos categorías mutuamente determinantes (no se da una sin la otra) [ y por consiguiente] no hay entonces modernidad no-capitalista” (DUSSEL, 2013, p. 306), se contrapone y fricciona a perspectivas de autores que el mismo Dussel retoma, como por ejemplo, el vínculo, todavía, no simultaneo entre modernidad y capitalismo que es para Habermas, o como en Wallerstein comienza operar “en el siglo XVI, mientras que la modernidad era el nombre de la cultura ilustrada y liberal desde el siglo XVIII” (DUSSEL, 2013, p. 363), entre otras.

En otra óptica crítica sobre la modernidad que fricciona, sobre todo, tanto a los orígenes cuanto al concepto de esta narrativa de la modernidad la podemos encontrar en Bolívar Echeverría. El enraizamiento de la modernidad a través de sus orígenes y fundamentos es propuesto en un acercamiento al concepto de modernidad desde un sitio distinto al que la literatura tradicionalmente ha trabajado su desarrollo.

Se trata de un giro radical que implica reubicar la clave de la productividad del trabajo humano, situarla en la capacidad de decidir sobre la introducción de nuevos medios de producción, de promover la transformación de la estructura técnica del aparataje instrumental. Con este giro, el secreto de la productividad del trabajo humano va a dejar de residir, como venía sucediendo en toda la era neolítica, en el descubrimiento fortuito o espontáneo de nuevos instrumentos copiados de la naturaleza y en el uso de los mismos, y va a comenzar a residir en la capacidad de emprender premeditadamente la invención de esos instrumentos nuevos y de las correspondientes nuevas técnicas de producción. Este sería, entonces, el momento de la revolución eotécnica, la “edad auroral” de la técnica moderna, como la llama Mumford. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 22)

Es preciso aclarar que este desarrollo no debiese ser tomado desde una visión que haga del proceso gestante de lo moderno una mera aproximación de un factor técnico, que espontáneamente, comienza a desarrollar las fuerzas productivas en torno al siglo XI para finalizar como concreción en avances técnicos entrado el siglo XX, sino, como un ejercicio de ubicar el encuentro de lo relacional entre lo animal-humano y lo otro, o en sus palabras,

Lo que intento es mirar esa neotécnica o esa revolución técnica reconocida por ellos en un sentido tal vez benjaminiano, tal vez heideggeriano, que permite leer en esos datos de la historia de la tecnología las posibilidades que entran en juego de una redefinición de la relación entre lo humano y lo no humano, lo otro o la naturaleza. (ECHEVERRÍA, 2009, p. 46)

Un proceso de mapeamientos de gestación de la técnica, que junto a procesos de los siglos posteriores, como se apunta,

otra en el siglo XIII, y otra en el XVI, y otra en el XVIII, y que todas ellas forman un complejo que sería esta revolución técnica. Lo que está subyacente a esta revolución técnica, lo que se está modificando es la relación que el hombre ha tenido con la naturaleza desde el origen de la historia hasta este momento. (AGUIRRE; ECHEVERRÍA, 2009, p. 44)

Este enraizamiento de un armazón que Echeverría desarrolla en busca del concepto de modernidad, lo caracteriza a su vez como un proceso, que sobre todo, despliega a la modernidad como un principio de civilización; “el carácter peculiar de la forma histórica de totalización civilizatoria [“de la vida humana”] que comienza a prevalecer en la sociedad europea en el siglo XVI.” (ECHEVERRÍA, 1998, p. 144). Por otro lado, como diseño, a este proyecto civilizatorio de la modernidad que describe Echeverría, se le atribuye la capacidad condicionadora de un conjunto de comportamientos discontinuos pero llegados a su actualidad, que vienen a reemplazar a aquellos configurados como ‘tradicionales’, y que se contraponen “a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama ‘modernos’”. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 14). Este complejo o ‘conjunto’ de comportamientos que se retroalimentan y potencian, exhiben para Echeverría,

su modernidad como una tendencia civilizatoria dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración de la vida social civilizada y del mundo correspondiente a esa vida, de una nueva "lógica" que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral, al que ella designa como ‘tradicional’. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 14)

En otras palabras, la modernidad es entendida como un proyecto que opera con un principio estructural civilizatorio inconcluso -ni acabado ni en un ciclo histórico ya superado- que ha sabido sustituir y actualizar al principio que organiza aquello que es designado como tradicional. Esta propuesta de lectura de la modernidad contempla también engranajes de interacción, subordinación y/o yuxtaposición, se podría decir, en donde la modernidad en “términos reales” domina por sobre otras posibles formas estructurales que no consigue haber suprimido y anulado. Principios modernos o pre-modernos a la cual la modernidad dominante “se presenta como un intento que está siempre en trance de vencer sobre ellos, pero como un intento que no llega a cumplirse

plenamente, que debe mantenerse en cuanto tal y que tiene por tanto que coexistir con las estructuraciones tradicionales de ese mundo social.” (ECHEVERRÍA, 2010, p. 17-18), es decir, “es como si algo en ella la incapacitara-para ser lo que pretende ser: una alternativa civilizatoria "superior" a la ancestral o tradicional.” (ECHEVERRÍA, 2010, p. 18).

Junto con enraizar el proyecto de la modernidad a partir del siglo XI, otro de los puntos de fricción entre Echeverría y Dussel, es la manera de interpretar la posibilidad de esta desde una óptica que visualice otras modernidades, sobre todo, modernidades de un corte no capitalista, es decir, de múltiples posibilidades de modernidades desde la necesidad de pensar la posibilidad de una modernidad alternativa, es decir, una modernidad no capitalista. Este escenario de posibilidad de modelos de modernidad, Echeverría la describe como un circuito de variaciones de modernidades, es decir, proyectos de civilización, que compiten entre sí en un contexto anterior, siempre histórico, al del asentamiento de la actual, la modernidad capitalista, que a su vez estaría en competición, como apunta, “con variantes de ésta, son modelos que componen su concreción efectiva en referencia a las muy variadas posibilidades de presencia del hecho real que conocemos como capitalismo.” (ECHEVERRÍA, 1997, p. 161). Probablemente es sobre esta última cuestión, el de la modernidad “actual”, en un eje de concordancia que trabajan ambas propuestas sobre el concepto de modernidad; sea como punto actual, de llegada o al que se ha llegado, cuanto como punto de partida, o mismo, de escape de la modernidad capitalista. La modernidad capitalista, en este sentido, se comprendería como “el carácter peculiar de la forma histórica de totalización civilizatoria” (ECHEVERRÍA, 1998, p. 144) de la vida humana constituida en la historia de la civilización occidental europea, que organiza “una manera de llevar a cabo aquel conjunto de sus actividades que está dedicado directa y preferentemente a la producción, circulación y consumo de los bienes producidos” (ECHEVERRÍA, 1997, p. 138) de la reproducción de la vida económica humana. Esta noción de modernidad capitalista es trabajada con un poco más de detalle por Echeverría que por Dussel cuando diseñan el concepto de modernidad, como la más funcional, la cual

ha sido hasta ahora la modernidad del capitalismo industrial maquinizado de corte noreuropeo: aquella que, desde el siglo XVI hasta nuestros días, se conforma en torno al hecho radical de la subordinación del proceso de producción/consumo al "capitalismo" como forma peculiar de acumulación de la riqueza mercantil. (ECHEVERRÍA, 1997, p. 143).

Es decir, es una actualización que la modernidad hace, en su versión

capitalista, hacia una tendencia “a la abundancia y emancipación, pero es al mismo tiempo un "autosabotaje" de esa actualización, que termina por descalificarla en cuanto tal.” (ECHEVERRÍA, 2010, p. 32).

Dussel no genera una teoría relacional entre la modernidad y el capitalismo sino como un proceso de desarrollo de fundamentos sincrónicos, es más, éste, en su crítica a ciertas formas de interpretar el devenir de la modernidad, menciona la visión de Echeverría como una interpretación que no bordea las bases de su propuesta, pues como indica

expresa que la alternativa futura por construir sería la de una modernidad sin capitalismo; es decir, que el capitalismo desaparecería antes que la modernidad; lo cual supondría que el capitalismo, tal como se dio en Europa, tiene fundamentos diferentes a la modernidad (DUSSEL, 2013, p. 362)

Tanto como para Dussel el enraizamiento de lo moderno es meramente singular al tener una fuente de desarrollo desde una interpretación que hace de la modernidad, cualquiera esta sea, inamoviblemente capitalista, no calza ni entra, obviamente, como posibilidad de potenciar o pensar un dislocamiento de esta, lo que a su vez que trae como resultado que no haya posibilidad de vínculo de un devenir de modernidad. Contrariamente, el origen pero sobre todo el foco de puntualización que Echeverría hace de la modernidad, le da apertura, precisamente, para poder construir su edificio filosófico con bases que le permitan pensar la posibilidad de visualizar o esbozar un proyecto de modernidad no capitalista. El hecho de que el enraizamiento de la modernidad sea el vínculo de lo técnico y la modificación de la relación del animal-humano con lo Otro, le abre el camino para describir la modernidad como un proyecto que pueda disociarse de las bases del proyecto civilizatorio predominante actual, es decir, como proyecto que no tenga fundamentos occidentales de corte europeo, colonialista y capitalista. Al mismo tiempo, la propuesta de esa perspectiva le permite sumergirse en un planteamiento histórico en el cual visualiza otros tipos de operaciones y antecedentes de modernidad, como los esbozos de una primera modernidad leída sobre la Compañía de Jesús en América Latina. Sin embargo, se advierten en ambas propuestas, aún con apreciables diferencias ya colocadas anteriormente, el contorno común crítico hacia la modernidad predominante actual en clave capitalista. Es como si en aquello que gesta la orgánica de las miradas sobre el concepto de lo moderno estuviesen inter ligadas sólo en algunos ejes sin estarlo completamente y sin necesariamente formar parte de un corpus o un circuito total de la interpretación de lo moderno; ambas propuestas parecen aplicar una

óptica crítica sobre aquello que organiza los sistemas a partir de perspectivas que plantean una interpretación de la modernidad mapeada en siglos diferentes y con devenires distintos, pero perspectivas, finalmente, que se reencuentran en el reinicio por pensar la necesidad de superación del diseño actual en el vínculo existente relacionamente con el mundo.

Pueden aparecer así en la modernidad contextual múltiples propuestas de proyectos de numerosos pueblos de lo que sea el sustantivo que organice aquello a posteriori de la modernidad capitalista, sea como transmodernidad o como modernidad alternativa, por lo que tajar el concepto de modernidad y el de su versión capitalista que, pareciera, aún continuar en trance, se hace un ejercicio necesario pensar, sobre su plataforma, posibles coordenadas de los procesos que friccionan y disputan el modo predominante.

Una de las líneas que contornea y se hace recurrente en el concepto de modernidad y al que generalmente se le contraponen es la de tradición o el de sus versiones tradicional o tradiciones. Esta palabra tiende a aparecer más en el corpus de escritos expuestos anteriormente sobre modernidad de Echeverría que en Dussel. Pero pues, ¿qué es lo tradicional? Echeverría, por ejemplo, cuando desarrolla la contraposición de modernidad y tradición, caracteriza a esta última de manera colectiva y hasta poética.

El contenido de la forma social tradicional o premoderna consiste en la necesidad de la comunidad, transmitida a todos los miembros singulares de ella, de contribuir con el sacrificio de una parte de sí mismos a la lucha colectiva por afirmar la identidad o mismidad comunitaria en el enfrentamiento no sólo a lo otro, a la naturaleza, sino también a los otros, los naturales o bárbaros. Las formas sociales tradicionales no son otra cosa que órganos o medios de sublimación de un autosacrificio, de una represión productivista que en principio ha perdido ya su razón de ser. (ECHEVERRÍA, 2009, p. 20)

Es más, cuando describe algunas lógicas que en su interpretación afloran con la aparición de los fenómenos llamados “modernos”, la técnica científica, la secularización de lo político e individualismo como comportamiento social práctico, a esta última la caracteriza como “siempre en proceso de imponerse sobre la tradición ancestral del comunitarismo, es decir, sobre la convicción de que el átomo de la sociedad no es el individuo singular sino un conjunto de individuos, un individuo colectivo, una comunidad” (ECHEVERRÍA, 2009, p. 11). La carga semántica de lo tradicional tiende a tener un apuntamiento espacio-temporal de un tipo de forma y contenido que no se vincula con la aparición de este otro aparecido proceso de formas y contenido de lo moderno.

Esto es lo moderno; es algo nuevo que rompe con el pasado, puesto que se impone sobre la tradición del espiritualismo político, es decir, sobre una práctica de lo político en la que lo fundamental es lo religioso o en la que lo político tiene

primaria y fundamentalmente que ver con la reproducción identitaria de la sociedad, es decir, con su cultivo con lo cultural. (ECHEVERRÍA, 2009, p. 11)

Lo moderno de la modernidad entonces operaría como aquello que viene a sustituir y/o vencer a lo tradicional y/o ancestral. En términos orgánicos sería la sustitución de una forma predominante y probablemente más heterogénea, por otra que aparecida en trance de dominar sobre esta y, según el diseño de las características atribuidas que realiza en los ‘fenómenos modernos’ apuntados anteriormente, homogénea: es decir, el diseño de un algo que viene en sustitución de otro *algo* en las maneras de organizar las cosas. Por otro lado, no necesariamente habría que seguir esa línea de construcción de pensamiento, pero vale la pena hacer el ejercicio de comprensión de esta palabra y la carga que en Echeverría hay, para no caer en una inteligibilidad genérica, sino, en un marco de comprensión contextual del uso de la palabra tradición y derivados; que en vez de ser muchas cosas al mismo tiempo, pueda tener más o menos una aproximación de lo que intenta nombrar en el mundo.

Frente a ese mapeamiento del diseño semántico de lo tradicional es necesario preguntar, ¿qué es y qué queremos entender por tradicional en este contexto? ¿qué es lo tradicional de la modernidad actual? ¿tradicción como folklor del estado nación o como institucionalización forzada de las prácticas y saberes descontextualizados de los pueblos que consiguieron saber resistir al colonialismo? ¿o tradición como las practicas autodefinidas y autogestionadas desde los lugares propios de enunciación? ¿O tradición como aquellas prácticas coloniales, del proyecto civilizatorio de la modernidad europea y capitalista, que supieron hacerse predominantes en el tiempo? ¿o es esto último sumado a la versión de la actualización que la globalización trabaja en la cultura? Habría que contornear y encontrar un punto de ignición de las preguntas para intentar comprender una posible carga semántica de lo que se intenta aproximar. En este primer punto puede haber algo; entender algunos de los contornos de la plataforma predominante, o de lo que hay o está en ella. Es por eso que en este caso más que en el de Echeverría, por tradicional entenderemos aquello de las formas de la predominancia, es decir, las formas que sin intento de colocar en crisis su actualidad ya crítica de su sistema de extracción de lo vital, hacen de esta, su fuente; una mirada crítica sobre la superficie de la mirada de la modernidad capitalista. Un mirar que coloque en crisis la predominancia; lo tradicional de la predominancia. Un ejercicio que no tiene necesariamente que ser categórico ni auto flagelante; hay contradicciones y dificultades entre lo tradicional y lo que intenta dejar de reflejarse en ello, aún con estelas. Porque la modernidad capitalista es también sobre

nuestro cuerpo cultural. Hay contradicciones, que como ideas, pueden estar activadas y oscilando por encima de otras que aún en letargo de un espectro de los grados de consciencia, dormitan todavía a tientas de ser estimuladas. No debe convertirse, por otro lado, en un yeso neurocentrico pensar que esta presencia se desarrolle de manera binaria; no es que lo que predomina no conviva, por un tiempo aunque sea, sin compartir la contradicción con lo que prepondera, a veces, como corazonadas en lo íntimo; puede que haya una externalidad predominante que habita en ciertos momentos biográficos propios, pero que las pulsiones de la vida social y de la cultura que se rebela externas al cuerpo, alcancen la capa de una piel propia que va surcando humildes hendiduras de vida que, en momentos de mayor juventud o de joven vejez, pueda hacer preponderar un modo de mirar insolente a aquel mundo de las tradiciones predominantes: no necesariamente que el mundo al rededor se transforme o diluya; este seguiría estando allí, pero ya bajo la mirada de un otro tipo de mirador o miradora, digamos, un mirador que se extravía de la mirada normativa. La preponderancia que deja de alimentar las oscilaciones con lo predominante, es una preponderancia que se teje a sí misma una incubadora que amamanta su política propia o la política de lo político; un mandato que intenta arrebatarse la mirada propia que la mirada predominante diseña de la propia mirada que, en el tiempo llegado, ya no se divisa en ella.

La modernidad capitalista puede ser pensada como una superficie condicionante. Un modo organizador, o más que esto, un acondicionador, podría decirse, que vehicula predominancias que oscilan en la configuración de la orgánica de las formas en la cultura, pero también, lo que genera desvíos de estas formas cuando, enteradas o entendidas como nefastas, *'el mundo de la vida'* agencia sobre otras maneras de organizar y desorganizarse frente a las formas de la modernidad capitalista. Más que tomar partido o militar por una definición del concepto, es pensar las practicas no sólo tanto desde 'su', aunque más, 'en' su actualidad; las insubordinaciones al acoplamiento y las que no, los intentos que como intentos abren sendero ya no de luces sino de llamas a los modos de resistir o de existir de otras formas, y en otras formas.

En un ejercicio de excavar en las ideas, "una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar." (BENJAMIN, 2010), como propuesto en el comienzo sería necesario, sobre todo, un sumergimiento en algunos documentos en movimiento de la cultura, entre el escarbar y excavar,

de proceder a una suerte de arqueología “en capas”. Y no estoy remitiendo a la definición –que acá no nos sirve– de “archivo” según Michel Foucault, sino meramente proponiendo una metáfora espacial: el trabajo del archivista como un trabajo de excavación, como los arqueólogos que cavan para encontrar una segunda ciudad sumergida, aunque sin por ello proceder a la destrucción de la más moderna que se encuentra en la superficie, o sobre el primer subsuelo (CASTRO, 2015, p. 124)

En este ejercicio entre el escarbar y excavar volver a los documentos de cultura, finalmente, volver al archivo, se hace preciso para puntualizar la extensión de sus bordes, de su noción, y de su vínculo con la plataforma. Todavía, invocarlos con este antecedente de la modernidad problematiza el supuesto entramado intrínseco o no con ésta, y al mismo tiempo, desliza ciertos cuestionamientos que surgen desde una visión crítica del vínculo; ¿cómo retorcer la barbaridad de los documentos de cultura, sin borrar ni negar la barbarie misma que contienen, en búsqueda de intentar superar esas formas de hacerle? ¿hay posibilidad acaso de duplicar los sentidos de los documentos de cultura o son estos abocados a mostrar solamente la mirada que emana su hechura? ¿cómo hacer del y que el archivo, como documento de cultura, que sin deshacer ni negar su barbaridad, este, pueda ser transformado en un elemento que reconfigura y modifica la alteridad de sus relaciones y condiciones de hechura? Estas conjeturas parecieran destacar una versión que muestre lo nefasto, y otra, que al mismo tiempo, muestre la posibilidad de dominio de lo nefasto, usándole para cambiar el plano de emisión histórico tradicional por otro que emita una señal que pone en crisis la tradición de su historia.

Aproximarse, ahora, al archivo para también ver allí, donde pensar que los modos de organizar la vida y las relaciones pueden ser también a través de los modos de organizar los documentos de cultura, archivos en movimiento, imágenes en movimiento. Modos, unos, más que otros, en su estilo, forma e historia, desplegados más en el lugar ojocentrico de la cultura del movimiento, que otras, tejedoras al tiempo que tejida en el tejido de lo social. Algunas formas, presentes en el archivo que el cine hace y que el cine reutiliza, y recicla, y que a veces consigue activar; mientras que otras, que se hacen las ausentes en el hacer de la hechura de lo hecho. Entonces, en el archivo hay por ver también inscripciones de las coordenadas de la cultura, tanto de aquello que se resiste a asumir la historia de la designación forzada, cuanto también de ese modo predominante que se ha hecho a sí mismo cultor y arconte de ésta: pues modos que organizan las imágenes, dirían por ahí, son también modos de organizar la verdad.

## 2.2 NOCIONES DE ARCHIVO EXPANDIDAS.

Según lo desarrollado hasta aquí, la modernidad capitalista operaría como una superficie condicionante en la forma de reproducción en la cultura; un condicionante de ésta, una de las orgánicas, la predominante o estructural, que condiciona las formas de organizar. Una plataforma que se despliega como condicionante que propone distintos estados de estar de las cosas que se validan entre sí como circuitos predominantes de hacer, de estar, de relacionarse. Aún, esta predominancia no tiene por qué pensarse como lo único. Podemos pensar en otros tipos de elementos, que se descondicionan de éstos. Otros elementos que sin pertenecer al de los circuitos predominantes, sin ser necesariamente condicionantes, agencian por otros causes. Que ni todo aquello que se despliega de la fricción entre lo condicionante y de lo que agencia es puro o incoloro; ni todas las formas son puras ni están por ende completamente transbordadas en un único cause.

Retomando la reflexión inicial de Walter Benjamin, no sólo de barbarie se completan los documentos, no sólo la barbarie está condesada en los documentos; también están llenados de las formas que les hacen y de las miradas, bárbaras o no, que prevalecen una relación con el mundo. Para analizar y ver el vínculo de la superficie de los documentos de cultura habría que ver el vínculo entre la modernidad capitalista, la plataforma, y los archivos que hay en esta, sus documentos de cultura. El archivo como documento de cultura contiene las coordenadas de orgánicas y formas que han organizado al mundo. Estas coordenadas, que no son más que los tejidos que unen diversos polos, las conexiones, podrían encontrarse mediante el uso que tiene, en este caso, el uso de los archivos, los documentos de cultura, en el cine. Pero antes de ir directamente a analizar el uso de los archivos, tal vez es necesario contornear algunas definiciones de archivo en su sentido amplio.

Atribuirle al archivo una definición cerrada parece tarea esmerada de cada campo del conocimiento que le trabaja. Pareciera que pensar éste en el sentido de la discusión del primer concepto abordado anteriormente, el de modernidad, puede ser interesante en una noción de concepto que al parecer, al igual que el de modernidad, sigue en estado de trance. La noción de archivo es una noción diversa y conflictiva. En *Indicionário do Contemporâneo* (PEDROSA, C.; KLINGER, D.; WOLFF, J.; CÁMARA, M., 2018) se busca hacer hincapié en distintos modos de archivar y las interpretaciones que en dialogo con producciones artísticas que, en su lectura, dejan de caer en un modo tradicional de organizar el archivo y sus definiciones. Esto, principalmente, dialogándolas

desde la lectura psicoanalítica en Freud, a través, por ejemplo, desde las colecciones de Bispo do Rosário procedentes de la basura, o los poemas de Paulo Leminski. Este texto ve una cuestión binaria respecto al trato y utilización del archivo; entre aquellas que responden a lo que describen como tradicional, y entre aquellas que se desprenden de aquellas formas. Dado aquello, proponen una diversificación de disciplinas que trabajen el archivo a fin dialogar y asociar los modos de operación de lo privado, personal, con lo público o colectivo, en donde la "arqueología e a psicanálise conversem" (p. 18) con la intención de evitar aquello que pretende hacer binario los espacios de dominio de este.

No sin apuntar los aportes a la diversificación crítica de la noción de archivo, y sin desestimarlos, es necesario tener en cuenta que la construcción de interpretaciones sobre la noción de archivo "tradicional" y las mayormente usadas, han tenido abordajes utilizados con mayor frecuencia desde un terreno occidente-europeo. Sobre este punto, por ejemplo, mencionar dentro de estas, la noción que en una práctica pareciera también ir en huida del camino binario. El mismo Benjamin desafía el sistema de organización clasificatoria de documentos el modo tradicional de organización al plantear una alteración de su orden y ausencia fundante, sobre todo desde la lectura formal que se puede hacer, principalmente, en su obra "*Libro de los pasajes*" (2005) -*Das Passagen-Werk* (1982). Dentro de este circuito de ideas que fueron fundando modos de acercarse al archivo, también se encuentran las perspectivas que piensan en clave del poder. De manera sintética se puede indicar el cómo Foucault lee el archivo como reducto de acontecimientos posibles, el cual opera como una superficie de tensiones y poder de los ordenamientos institucionales (o de la institución social) sidos y por ser. Es necesario dejar en claro que desde su perspectiva el archivo no es un simple reducto de datos, sino, que funciona como una especie de acumulación de enunciados que no guardan sino la positividad y posibilidad de potencia del valor de sí mismo, que devela al mismo tiempo la existencia de una posibilidad o no, de enunciación, y finalmente, la existencia de una fricción entre relaciones de poder que intentan operar sus posibilidades, siendo esta perspectiva una lectura que también intentaría superar la concepción binaria construida sobre la noción de archivo. Por otro lado, Derrida en *Mal de archivo* (1997), realiza un hipotético planteamiento sobre las dificultades de una posible ciencia de archivo que transborde las posibilidades de cada disciplina, pues mapea sus problemáticas a la herencia del psicoanálisis, en su perspectiva, el archivo no corresponde al pasado, sino a una "cuestión de porvenir" (DERRIDA, 1997, p. 44), que al mismo tiempo carga una relación conflictuada entre el deseo de archivar y el deseo maligno de destruir, o en otras

palabras, la tensionada relación entre la memoria y el olvido. Sobre estos dos autores aún existen encuentros o vínculos sobre todo en lo que tiene relación con el poder. Como plantea Tello (2018)

Existe así una notoria cercanía entre lo que Derrida entiende como el poder arcóntico y el análisis de las relaciones de poder realizado por Foucault. Por supuesto, considerando lo advertido por Derrida en *Au-delà du prince du pouvoir* —conferencia dictada precisamente en un homenaje a Foucault en 1986—, esta cercanía no podría en ningún caso pasar por “el poder”, es decir, entendiendo un poder único y centralizador, sino más bien por el análisis de la multiplicidad irreductible de fuerzas y técnicas polimorfas a la que nos referimos siempre cuando se problematiza el poder en términos foucaultianos, de modo que aquí, puntualiza Derrida, la reflexión sobre el poder deriva en el cuestionamiento de todo “principio del poder”, y por lo tanto, de todo arkhé (Derrida 2014, 11). No parece difícil afirmar que Foucault habría compartido esta precaución ante cualquier creencia en una “principalidad” o en un arkhé del poder, y por eso a la hora de referirse al método arqueológico durante sus últimos cursos en el Collège de France, él lo replantea como una “anarqueología” del saber-poder, esto es, como un método que rechaza, por un lado, la naturalización de cualquier régimen de verdad y, por otro lado, la legitimación intrínseca de todas las relaciones de poder que hacen posible un saber determinado (Foucault 2014, 100-102). Cuestionamiento una vez más, si se quiere, de la naturaleza orgánica de los archivos y su estructura originaria. (p. 56)

No sin apuntar los aportes a la diversificación crítica de la noción de archivo, desde otros flancos diferentes al del terreno occidente-europeo, podrían hacer potenciar otros elementos de las moléculas que componen el concepto de archivo, tanto perspectivas locales o situadas desde una realidad que hace desplegar otras sentidos y áreas, cuanto de otros lugares de enunciación en este circuito de creación de sistemas críticos. Aún con lo dicho, esta cuestión no encamina, por ende, a una resolución acabada y total del despliegue de la noción de archivo. Tello (2018) visualiza un conflicto que, si se problematiza desde los abordajes múltiples del concepto, puede traer luces que develen el hecho problemático de que “cualquier posibilidad de una archivología general estaría atravesada por la imposibilidad que abriga la propia noción de archivo” (TELLO, 2018, p. 44). Este punto abriga la idea de una inconformidad con los límites tradicionales de su comprensión y de sus campos que le trabajan. Es decir, la diversificación de la noción de archivo y la aparente imposibilidad de ésta de abrigarse en sí mismo como archivo.

Por lo tanto, podríamos señalar que las numerosas referencias que se hacen hoy a un supuesto archival turn en las humanidades, el arte y las ciencias sociales (Moore et al. 2017; Ketelaar 2017; Bastian 2016; Hutchinson y Weller, 2011; Stoler, 2007) no deberían aludir simplemente al creciente protagonismo de un concepto como el de archivo en diferentes campos de estudio sino más bien a las dificultades generadas por una (im)posibilidad archivológica subyacente: la discusión filosófica que ha transformado la noción tradicional de archivo (Foucault 2009; Derrida 1997; Ernst 2015).(TELLO, 2018, p. 44-45)

Con relación a esta cuestión en torno al archivo, más que hacer una

separación de uso y no uso de perspectivas que construyen un entendimiento del archivo, puede ser potencial salir del circuito central de descripción del mismo, el del occidente-europeo, para en un ejercicio de reojo, acercarse a interpretaciones que le trabajen desde otros territorios y fenómenos, y sin por ello, desestimar o retirar concepciones habidas o por haber de otros territorios de enunciación, y sin mucho menos, hacer como que el pensamiento de un fenómeno parte desde cero y por ende que debiese desestimar la relación que entre los pensares que habitan el mundo.

Una perspectiva que potencia otros elementos de la noción de archivo es la Achille Mbembe (2020). Esta visión parte por delimitar el archivo a la comprensión asociada al órgano arquitectónico-político de organización de documentos y a la colección documental que se conservan en este, apunta que el archivo como producto de los procesos de selección o juicio de una serie de documentos, son parte de un sistema que esencialmente opera en sí una serie de procedimientos de discriminación y selección que dan como resultado “el otorgamiento de un status privilegiado a ciertos documentos escritos y el rechazo de ese mismo status a otros, así juzgados como ‘inarchivables’.” (MBEMBE, 2020, p. 3), es decir, para Mbembe la característica del archivo es esencialmente un status. Este status que menciona se compone en realidad por varios elementos; es un status tanto material el cual le hace relacionarse con el universo de los sentidos, además de un status de prueba, es decir, de existencia, de comprobación. Estos dos elementos, ya por sí, le hacen al archivo tener una presencia siempre fuera de su materialidad, una presencia doble. Junto a estos suma el status imaginario, que no es más que el vínculo de fragmentos de relatos, que ensamblados, terminan por componer la ilusión de un cierto tipo de relato de continuum histórico. En este sentido,

igual que con el proceso arquitectónico, el tiempo entretejido por el archivo es el producto de una composición. Este tiempo tiene una dimensión política que resulta de la alquimia del archivo: se supone que debe pertenecer a todos. La comunidad del tiempo, el sentimiento según el cual todos seríamos herederos de un tiempo sobre el que ejerceríamos los derechos de la posesión colectiva: este es el imaginario que el archivo busca diseminar. (MBEMBE, 2020, p. 3)

Para Mbembe este status del archivo como institución imaginaria es fundado en la muerte, puesto que la muerte daría la abertura a un tiempo que no es detentor de un sólo individuo, sino, a una co-posesión del tiempo, siendo en este intercambio con la muerte el cual sería artífice del momento fundante a otro tiempo. La perspectiva crítica sobre la muerte, lejos de tener una interpretación pasiva o solemne, cría una visión crítica que potencializa la capacidad de disputa de las dimensiones que

constituyen al archivo como institución imaginaria, pero sobre todo, de los espacios de retorno y de pose del archivo. Mbembe hace hincapié en el vínculo relacional con el que el Estado construye al archivo y el papel de un tipo de predominancia que la figura del historiador como archivista, lo cual se ha desempeñado en la manipulación de los fragmentos, en la organización del archivo empeñándose en este ritual de “devolverles la vida a los muertos reintegrándolos en el ciclo del tiempo, de un modo que encuentren en un texto, en un artefacto o en un monumento, un lugar que habitar, desde el que continúen expresándose.” (MBEMBE, 2020, p. 5-6) Esta cita sola hace inconclusa el desarrollo crítico del sentido buscado sino se toma en cuenta algo que menciona y es fundamental:

La transformación del archivo en un talismán, sin embargo, está acompañada por la remoción de cualquier factor subversivo de la memoria. Al darle a quien lo lleva (en este caso a quien lo consume) la sensación de estar protegido o de ser el co-dueño de un tiempo o el co-actor en un evento, aun en el pasado, el talismán suaviza la ira, la vergüenza, la culpa, o el resentimiento que el archivo si no incita, mantiene, por su función de recordar. Así, el deseo de venganza es eliminado junto con el deber del arrepentimiento, la justicia y la reparación. (MBEMBE, 2020, p. 5)

Esta transformación que indica suprime y releva ciertas condiciones políticas por otras más institucional-políticas o político partidistas. La sustitución a la cual hace referencia despotencializa la potencia política de la otra cara, o de aquello que sólo se puede interpretar el relieve; intercambia finalmente, una visión reparatoria por otra integradora que en su modo curaduría, selecciona ciertos elementos que a su vez suprimen y desaniman esos otros que hacen ser a la primera, la reparatoria, y que aún ahí, son imposibilitados de emerger y por ende de no disputar la posibilidad propia de su justicia. La relación muerte-archivo entonces asoma como una relación también de poder que tanto como status termina por ser también una configuración política. Un diseño que en todos sus niveles busca desactivar ciertas posibilidades en pro de potenciar la muerte de otras.

La mejor forma de evitar que los muertos no provoquen disturbios no es solo enterrarlos, sino enterrar sus restos, sus desechos. Los archivos forman parte de estos restos y desechos y es por eso que cumplen un rol religioso en las sociedades modernas. [...] En este acto de entierro y en relación a la sepultura, es que se encuentra la segunda dimensión del intercambio entre muerte y archivo. Archivar es un tipo de sepelio, poner algo en un ataúd, sino para que descanse, para enterrar elementos de esa vida que no pudo pura y simplemente ser destruida. Estos elementos, borrados del tiempo y la vida, son asignados a un lugar y a un sepulcro perfectamente reconocible porque está consagrado: los archivos. El asignarlos a este lugar hace posible establecer una autoridad incuestionable sobre ellos y domesticar la violencia y la crueldad de las que son capaces los restos, especialmente cuando estos son abandonados a sus propios dispositivos. (MBEMBE, 2020, p. 4)

Hay un par de las múltiples preguntas que encuentro en el diálogo con lo visto hasta ahora y que pueden ya ir maniobrando un poco algunos otros modos la noción relacional del archivo con las cosas de la vida. Se pregunta la autora Tzutzumatzin Soto; “¿Deberíamos desear el archivo? ¿Debemos reclamar para nosotros esos modos de acumulación categorización conservación y preservación?” (SOTO, 2021). Este cuestionamiento no sólo al lugar de enunciación presente en el “deberíamos” de los documentos de cultura, sino como una voluntad de reclamo, además esboza una alteridad respecto a ‘esos modos’ de hacer el organizar. Finalmente, ¿quién es ‘nosotros’? Este texto parte por plantear la divergencia en la ocupación de espacios que tienen documentos de producción exógenos, producidos por cuerpos de fuera de un territorio, espacio o pacto, y documentos descritos como de motivación propia, documentos hechos por sus propios productores, y la asignación que estos primeros tienen a las colecciones de archivos públicas y privadas, a diferencia de los otros a sus muros y álbumes propios. Pero en el ejercicio de investigación y de vinculación con lo propio de la autora, el encuentro con el proyecto TV Tamix, describe,

un canal de televisión ayuuk desarrollado en los años 90 en Tamazulapam Mixe (Oaxaca, México). Conocí a Genaro y a Hermenegildo Rojas, dos hermanos miembros del equipo fundador de TV Tamix, quienes han reflexionado sobre la creación de imágenes audiovisuales de base comunitaria, principalmente en VHS, y sobre su papel para la preservación de la memoria colectiva de la cosmovisión ayuuk. (SOTO, 2021)

El significado de archivo puede tornarse en nuevas formas de entenderlo. En este caso concreto aludo a la lengua. Con motivo de ‘Estado de ánimo’, un video cortometraje, en donde aparece Genaro (uno de los fundadores de TV Tamix), el archivo es “reconvertido en nuevas producciones que reflexionan sobre el tiempo, la memoria y la comunidad.” (SOTO, 2021) El registro emerge en respuesta a dos principales preocupaciones: el deterioro del material filmado (cinta magnética) y “la búsqueda de reconocimiento de la importancia de TV Tamix para su comunidad.” (SOTO, 2021) En este punto uno de los fundadores del equipo de TV Tamix, Hermenegildo Rojas, reflexiona sobre el fenómeno.

“Exta’n pujxjetyp tamp. Exta’an jëk pëjkëkp. Exta’n jëk pëjkmujkp, exta’n jëdëkojk jënpejtp.” Traducido al español de la lengua ayuuk, esto significa: “Un trabajo audiovisual es en sí mismo un archivo que contiene experiencias vividas. Un archivo accesible es un archivo que sigue vivo para permitir apreciar nuevamente esas experiencias vividas. (SOTO, 2021)

Este punto es relevante no sólo por el pensamiento que interpreta sobre

el audiovisual como archivo en sí mismo, sino también por el valor de la palabra que describe el papel del archivo, o más bien, por la interpretación de la palabra ayuuk ‘exta’n’.

Exta’n es una imagen de la memoria colectiva que resignifica el sentido de ejx pajt, que se refiere a las demarcaciones de límites territoriales erigidos por una comunidad. Estas demarcaciones tienen una finalidad práctica – saber dónde termina el propio territorio y dónde empieza el del vecino – pero lo que es tal vez más importante, ejx pajt es el signo que marca la relación entre la gente capaz de interpretarlo. Tal como Hermenegildo lo hace notar constantemente en nuestra correspondencia por e-mail: se trata de propiciar la preservación de los vínculos comunitarios que las generan y hacerse cargo de su salvaguarda, compartir la memoria. En ayuuk, este sentimiento puede entenderse como nimyuk (estar juntos), exmuk (mirar juntos) y tunmuk (emprender un trabajo juntos). (SOTO, 2021)

El vínculo relacional entre exta’n’ y ejx pajt presenta un modo de interpretar la realidad: el archivo como comunidad de memoria, archivo como territorio de vínculos activos de memoria. Podría decirse que sólo puede tener memoria lo vital y sólo a través de la activación de lo vital es que puede estar también la memoria. Una palabra vinculada a los límites territoriales, que en un ejercicio de estiramiento semántico y alegórico hace resignificar de vuelta la interpretación de archivo como comunidad, archivo también como territorio. En este caso la potencia e interpretación de la noción de archivo se muestra no como un ejercicio privado, confesionario en sí mismo, ni de una archivofagia totalizante, sino, como el desatamiento del cuerpo semántico predominante de la noción de archivo, en el cuajar distintas formas de pensar, ahora también, la gestión del poder: “el archivo se imagina y se construye como un espacio para el diálogo.” (SOTO, 2021)

En esta línea, es una postura interesante pensar desde las palabras, desde su semántica y construcción de significado, sea en idiomas centrales, o mismo, de idiomas locales, de pueblos originarios, finalmente, desde entornos lingüísticos que sin ser predominantes consiguen mantener y disputar los que son modos de pensar<sup>2</sup>. Y

---

<sup>2</sup> Antes, es necesario percibir y poner atención al cómo y desde dónde uno como no hablante de un idioma de un pueblo se acerca a usar las palabras. Digo esto pues existen prácticas de extractivismo epistémico desde personas que si bien pueden estar en el territorio de un pueblo, no se interiorizan y hacen uso descontextualizado de palabras y conceptos con el fin de conseguir réditos epistémicos apropiándose, usufructuando y ocupando el espacio que lxs propios hablantes muchas veces no tienen. Estas prácticas se dan también en las universidades en donde predominantemente los mestizos blancos o claros usan muchas veces como “anécdota” palabras de pueblos sin tener un interés real en la lengua y cultura de la palabra que se usa. Menciono, por ejemplo, los usos descontextualizados que Ziley Mora hace reiterativamente respecto al mapuzugun. Además, esto hay que tenerlo en cuenta en un contexto en donde predominantemente, en muchas ocasiones, los pueblos (sobre todos los pueblos originarios de américa y caribe) deben no solamente lidiar con estas prácticas extractivistas y de apropiación de colonialismo interno ó “colonialinguismo” de las culturas de los estados-nación latinoamericanos, sino, también deben luchar

desde pensar la palabra, encuentro una entre varias, una que creo destaca por su lectura de cambio de estado y de inversión.

Dentro de cierto circuito académico que trabajan la noción de archivo se encuentra una lectura que contornea la palabra activar. Suely Rolnik inicia esta perspectiva entendiendo que se ha dado en un espectro de la esfera del arte global un impulso desbocado por archivar. Un impulso que propone entender a través de un mapeamiento de las “políticas de inventario” de archivos, pero no en una perspectiva técnica-administrativa, sino, desde lo que determina como el aspecto poético. Este aspecto de la carga poética la autora lo interpreta como

“la capacidad del dispositivo propuesto de crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica.” (ROLNIK, 2008, p.10).

En su planteamiento para comprender este fenómeno propone primero entender el tipo de poéticas inventariadas que se gestionan, y la comprensión de las causas del surgimiento del deseo o del furor de archivar, teniendo como punto de anclaje de comprensión el vínculo entre el proyecto de constitución del archivo de la artista Lygia Clark y lo que indica como la activación de las propuestas artísticas de esta autora. Este último punto, el de activar, parece ser una potencia central en su planteamiento cuando se habla de archivo. La autora entiende que "la compulsión de archivar" no rodea cualquier tipo de práctica artística hecha en el contexto de los 60-70 sino principalmente aquellas prácticas que se encontraban fuera del eje europa-eeuu. Para Rolnik, en el proceso de globalización existe un desarrollo de rotura entre el dominio de la cultura hegemónica y el surgimiento de procesos de elaboración propios de los territorios.

Toda una concepción de modernidad comienza a desmoronarse: se transmuta subterráneamente la textura de su territorio, se modifica su cartografía, se amplían sus límites. Un proceso de reactivación de las culturas hasta ahora sofocadas se opera en la resistencia al tipo de construcción de la globalización comandada por el capitalismo financiero. Es cierto que tal resistencia es obra de distintos tipos de fuerza que implican distintos tipos de políticas de creación, las cuales se manifiestan en distintos tipos de construcción: desde los fundamentalismos que inventan una identidad originaria y se fijan en ella (negándose así a relacionarse con el otro y al proceso de globalización), hasta todo tipo de invenciones del presente, partiendo de las distintas experiencias culturales y sus respectivas inscripciones en la memoria del cuerpo, y los roces y tensiones implicados en la construcción de la sociedad globalizada. Un proceso que viene dándose no solamente en los tres continentes colonizados por Europa Occidental (América, África y Asia), sino también en las diferentes culturas sofocadas en el interior del propio continente europeo. (ROLNIK, 2008, p.12)

---

contra la disminución de hablantes que se genera por estas mismas dinámicas impulsadas por el estado-nación latinoamericano y caribeño.

Aquí la autora se refiere a los que interpreta son tres aspectos históricos que están implicados en este proceso. El primero es la relación en el desarrollo de la esclavitud de seres humanos del continente de África y la inquisición desarrollada por España y Portugal. El segundo sería la inscripción en la memoria de los cuerpos latinoamericanos de las culturas secuestradas de África y de la península ibérica. Por último, el factor de la modernidad occidental, es decir, la modernidad europea que hoy no es más que la modernidad capitalista, cimentada “sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos.” (ROLNIK, 2008, p. 12) La autora interpreta que en ese contexto emana el furor de archivar determinado “por una guerra de fuerzas por la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno de la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada” (ROLNIK, 2008, p. 12). Rolnik piensa también a partir de los procesos traumáticos más recientes, los contemporáneos, los del terrorismo de Estado, los que predominantemente se condensan en un tipo de humanidad nacionalizante. Por ello también es necesario añadir a ese proceso de curar la interrupción de la vida pensante aquellos *cuerpueblos* que se han activado entre sí mismos como modo de salir de la superficie de la bestialidad de los procesos coloniales que componen el marco de la bestialidad de la modernidad capitalista. Para la autora tanto las prácticas que intentan activar la potencia poético-política cuanto aquellas que intentan despotenciarle ejecutan una compulsión de archivar que se deposita sobre todo en un campo de disputa de su destino, en donde este espectro de prácticas “disputan el destino de su reanudación en el presente.” (ROLNIK, 2008, p. 13). Siguiendo esta línea, la diferencia para Rolnik de estas cuestiones más locales, entendido locales para ella como Latinoamérica y no necesariamente el Caribe, comparadas a las del circuito central de Europa-Estados Unidos es el aspecto de la cualidad política de estas. Esta característica, intrínseca para la autora en las producciones locales, es para la autora política pues se define en tanto que “es aquello que puede suscitar en las personas que por él son afectadas en su recepción” (ROLNIK, 2008, p. 15) y también por el hecho de que “la fuerza política que les es inherente serían aquellas que se llevan a cabo partiendo del modo en que las fuerzas del presente afectan al cuerpo del artista” (ROLNIK, 2008, p. 15), y que en las experiencias desarrolladas en el área del arte que la autora estudia e interpreta, son bases de la propia poética que plantea, es decir, existiría una política de lo político como organizadora de la poética de

aquel arte. Este punto junto con el de activar, se involucrarían mutuamente por medio de práctica poética-política. Esta potencia de lo poético-político, para Rolnik, activa

otros modos de relación con las imágenes, otras formas de percepción y de recepción, pero también y por sobre todo de invención y de expresión. Éstas pueden implicar en nuevas políticas de la subjetividad y de su relación con el mundo es decir, nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social que rediseñan su cartografía. (ROLNIK, 2008, p. 15)

El activar pareciera la propuesta con mayor potencia que se desprende de esta lectura. Recobrar potencias olvidadas mediante su activación que no es sino su vitalidad. De esta activación que es también de lo vital, indica,

emana el poder que tendrá una propuesta artística de activar la sensibilidad en la subjetividad de aquéllos que la vivencian ante el concentrado de fuerzas que en ella se hace accesible y, por extensión, ante las fuerzas que agitan el mundo que la rodea. (ROLNIK, 2008, p.11)

Pensar la activación del archivo en Rolnik sería a través de lo que mapea en los movimientos 60-70, los cuales, indica, activan las poéticas al tiempo que son activadoras del aspecto político; siendo en este proceso de ensamblaje lo que describe como poético-política, y que indica, pareciera haber quedado en desuso. ¿Qué potencias pensar desde la propuesta de activación? Indica.

Su potencia disruptiva y lo que ésta abrió y podría seguir abriendo en su entorno quedaron enterrados por efecto del trauma causado por los regímenes terroristas. En este estado de cosas urge activar dicha potencia y liberarla de su interrupción defensiva, para hacer factible su continuidad en función de las fuerzas que piden paso en nuestro presente. Ésta es la política de deseo que, de diferentes maneras, impulsa a una serie de iniciativas generadas por el furor de inventariar. (ROLNIK, 2008, p. 21)

Sin duda, lo más llamativo de la propuesta de lectura de Rolnik es lo que carece algo de diseño y profundidad, que como propuesta, condensa una potencia que intentaré mapear y esquematizar más adelante en el área de los documentos de cultura en movimiento, el cine. La activación, y por supuesto, el agregado de lo político en la poética de las facturas artísticas en sus vínculos con el archivo expuestas por Rolnik tienen posibilidad de enlaces con nociones que lleva como política pensar la noción y en ocupar los espacios no explorados por otras nociones que le trabajan. Exploración de flancos que carga aún más el acto de activar como un acto de carácter también político dado los motivos del estado de inestabilidad que le hacen poner a su versión tradicional en crisis.

Entre de otros circuitos de producción de ideas, nos demarcamos en internet con un seminario-taller que si bien, compuesto por grupo delimitado de personas producto de una convocatoria, intenta desarrollar de manera colectiva la construcción de

una propuesta de lectura y levantamiento de fundamentos políticos de la noción de archivo. Esta manifiesta, que para su desarrollo funcionó de manera presencial-virtual por motivo de la pandemia COVID-19, propone pensar el proceso de otra noción de archivo que si bien retoma elementos del desarrollo histórico de la noción, las elabora a través de otra perspectiva. Esta perspectiva parte por pensar la necesidad de desestabilizar el sistema de producción y reproducción de elementos patriarcales-patronales emparentados a la colonialidad, vinculado a las configuraciones orgánicas del archivo, archivo tanto como edificio cuanto como documento, y la búsqueda, por ende, de desestabilizar la solides de este sistema que funda un tipo de condiciones y relaciones que se cimientan falsamente como inamovibles en el archivo y que ha sabido ser mayormente la predominante. Esta lectura propone “despatriarcalizar el archivo” desde condiciones que organicen este proceso de manera “colectivo, creativo y en libertad; un ir y venir para abrir paso a otras posibilidades de ser, desde otras sensibilidades, desde el cuerpo, desde el deseo, desde los afectos.” (MANIFIESTA, 2020), y que plantea iniciarlo desde algunas consignas que por sobre todo desacaten la orgánica y fundamentos tradicionales, condicionales y relacionales del archivo, o en sus palabras, “escribir sin autorización y en desobediencia” (MANIFIESTA, 2020). En este texto hay diálogos referenciales a cuestiones colocadas por Rolnik anteriormente; “el archivo habla y se activa a través de nuestro cuerpo”, la capacidad de activar el archivo aparece y concretamente se vincula también al cuerpo “nuestra danza hacer danzar al archivo” (MANIFIESTA, 2020). Otro reparo en el sentido de reparación es la búsqueda de “constelación de nombres debajo del nombre pronunciado, ahí donde se diluye el individuo, el autor, la jerarquía.”; la necesidad de activar también, entonces, otras caras de la forma que tiene el documento de cultura, de mostrar y retrabajar la narrativa que se opone a la construcción de un archivo estoico; a raspar la mimesis tradicionalista para develar bajo sus fundamentos los bosquejos de otra digna matriz desplegada de vida, pero designada, hasta ahora, a la muerte, “hay que escuchar las experiencias ocultas en el documento. Escuchar los afectos, la fragilidad, el dolor, el enojo, la injusticia y la memoria de la frustración y la alegría compartida.” (MANIFIESTA, 2020). Sin por ello esta manifiesta propone un trayecto que pavimente, limpie y reubique los residuos y ruidos que predominaban en su versión pasada escondiendo los resultados de sus luchas, al contrario, “Convivir con la ruina del archivo. Porque la ruina no es final sino principio, es oportunidad de reconstruir, de dar lugar a la creatividad, a otros relatos, a otras vidas.” (MANIFIESTA, 2020), pues trata “No sólo hacer visible el daño, tratar de repararlo y

dejarlo transitar con nuestras palabras. Exponer la incomodidad del acto.” (MANIFIESTA, 2020). Sin entrar en contradicción, si no, asumiendo que en su presente hay un pasado de fricciones y miradas que se quedan sólo en la idea de estar vencido. No se trata que la activación sólo puede estar en el lado de los vencidos, tampoco. En el aparataje cultural, aquellas veces que lo que predomina se ve pisoteado y superado, puede hacer olvidar en muchas ocasiones y hacer creer a nuevos ojos que su presente partió con su propia existencia. Y que los ojos nuevos desestimen y no vean lo que ha sido activado antes de la aparición de su mirada. Y que sea su propia mirada, inconexa con los procesos que llevaron a la activación, le traicione y mire de reojo el espejismo de aquello que se especulaba como vencido, haciendo voltear y torciendo, a los pocos, el mundo de las miradas. Al mismo tiempo de no olvidar ni hacer la desconocida a sus ruinas, esta manifiesta propone excavar en aquello que la exploración de los archivos no se ha posado: “9. Exploremos el ámbito del “aún no”. Lo que aún no ha sido dicho, lo que se encuentra en medio del secreto, en los pliegues, en los silencios, en los rastros, en lo que no está y lo que hace falta, en la intemperie.” (MANIFIESTA, 2020). Explorar sus condiciones, sus relaciones, sus vínculos, explorar, por qué no, también como indica Benjamin “una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar” (BENJAMIN, 2010)

En dieciséis apuntamientos se condensa una forma diversificada de aproximación para pensar el modo de organizar el pensamiento y la mirada que construya o trabaje el archivo. La propuesta de la manifiesta también es a través de sus condiciones pues el texto carece de una autoría-autoridad-ícono que valide o se haga presente, aunque entiende por sí que “En nuestras palabras están presentes muchas otras que han vivido el mismo deseo y el mismo vértigo. Nuestras ideas son de otras. A través de una escribimos, archivamos, bordamos, producimos todas.” (MANIFIESTA, 2020) Una forma de vínculos entre ejes, puntos, de pensamiento para llevar a la mirada a otras partes, en donde sea más depositaria que depositadora y todóloga, que pueda hacer un esfuerzo en el intento de desprogramarse en el ejercicio de la hechura de la noción de archivo.

Pensemos en otras formas de la memoria, las no institucionalizadas como los archivos familiares, migrantes y domésticos; como lo que se guarda por mucho tiempo para acompañarnos, el archivo de las carteras, de los altares, de los separadores de libros, lo que guardamos en la cajita. El archivo como una casa, la casa como un archivo. (MANIFIESTA, 2020)

Hay un trabajo de la noción de archivo en distintos circuitos de práctica,

pensamiento y lugar. Ahora, es ineludible que existe una mayor predominancia y amplificación de ciertos 'distritos' de pensamiento sobre otros que trabajan esta noción. Los circuitos continentales tradicionales de ideas emanadas desde las academias, tales como Foucault, Derrida, tienden a tener un alcance de discusión y amplificación mayor que otros. Esto lo apunto obviamente sin desestimar los claros aportes al pensamiento sistémico de la noción. Fuera de estos circuitos, así como muñecas *matrioshka*, permanecen otros circuitos con menor amplificación a merced de ser explorados y muchas veces a traspasar barreras de validación frente a los circuitos que se enmarcan más próximos al centro. De las nociones trabajadas hasta ahora, se podría decir que otro circuito, más cercano que lejano del centro, los circuitos centrales locales académicos de ideas, en donde podría situarse a Mbembe y Rolnik, es donde a través de autorxs muchas veces no pertenecientes a los lugares físicos tradicionales de enunciación, consiguen desplegar sus lecturas fluctuando muchas en vaivenes que en ocasiones les depositan en cierta centralidad cuando consiguen validar algún espectro de perspectivas propias. Interpreto en el punto a Mbembe y su concepto de necropolítica, al cual dentro de estos circuitos pareciera el autor haber sido reducido, y por ende, acabado, archivado. Otro 'distrito' sería el circuito local académico de ideas y reciclaje de los circuitos anteriores en donde las personas sin pertenecer al centro de las humanidades centrales, se enmarcan dentro de un circuito local que les permite, a veces, sobrevivir a base de la elaboración de ideas y reciclaje de estas como Link (2019), Tello (2018). Por último, estos circuitos no centrales también locales y no necesariamente académicos de ideas, serían aquellos que consiguen fluctuar en un distrito lejano, y a veces distrito 'dormitorio' de las nociones, tales como Soto o las personas que produjeron y articularon las ideas expuestas en Manifiesta.

Hay una cuestión peculiar sobre como la figura de autoridad académica termina transformando un concepto, una concepción o una noción también en autoridad. Es como si esta versión más clásica y tradicional de archivo, aquella que organiza desde una concepción positivista el mundo o heredada del positivismo, versión que, sobre todo, las personas incluidas para el desarrollo de este texto intentan, de manera justa, dinamitar, fueran acopladas en un sistema de archivación social de ideas, un sistema 'incluido' orgánicamente predominante en las instituciones sociales y culturales, que responden a ese modo de hacer validar las cosas en el mundo. Pero no sin dejar de ser un sistema de archivación 'archivado', muerto, sino lo contrario, pues como sistema predominante pareciera estar constantemente acumulando y clasificando la producción textual de las ideas. Es claro apuntar que estos delirios los mapeo a través de las lecturas

articuladas en el texto, sin por ello, reducir que toda noción de archivo opere de aquella manera o tenga un diseño como tal.

Con todo, este trayecto hace emanar distintas preguntas. Algunas cosas surgen. ¿Qué hay fuera de estos circuitos? ¿Qué hay en los otros distritos de formas de pensar que puedan añadir perspectivas de contenido y forma para la construcción de una noción? Sin ánimo de ser categórico, interpreto como una potencia pensar en las prácticas de otros idiomas no centrales, en las ideas de circuitos o anticircuitos desmarcados fuera del cómodo del canon de las áreas y de los lugares. Sin por esto, caer en la repulsión de todo aquello que pueda provenir de ahí. O sin por esto hacer lecturas acríicas de todo lo que venga de otras partes y otros lugares. Creo que estas ideas, friccionadas, pueden potenciar aún más preguntas, teniendo en claro un fundamento intrínseco: recordando la barbarie que Benjamin lee inscrita en los documentos de cultura, es necesario también saber, que toda barbaridad inscrita en los documentos de cultura, son siempre, extensiones de lo bárbaro.

Hasta aquí vemos una duplicidad con variaciones de la noción de archivo. En su performance predominante, hace el ejercicio de congelación en el y del tiempo. Congelar éste, es cubrir su forma con una idea o interpretación que imposibilita a las miradas mirar tras su cubierta; es un ejercicio de poder que le suspende del mundo y le presenta una mirada custodiada que al mismo tiempo de perfilar el bulto de una cosa que se esfuerza en autoafirmarse, pedagogiza un modo de delinear la mirada que contornea el relieve de aquello que solamente aparenta ser. Pero el archivo contiene vacíos, miradas engeguencias; tiene relieves que no se han puesto en escena; contiene coordenadas de las miradas hechas y el de las miradas que están en trance de mirar todavía. Miradas que pueden ser activadas. Miradas que activadas o en trance de serlas más que las que estoicamente se autoafirman en su propio circuito de alimentación del mirar, abren tejido a otros circuitos de mirar en el mundo. Y que estadas ya ahí, propician otras formas de criar el creer. Miradas que dicen las condiciones de producción y condiciones de uso, unas más dispuestas a disputar la plataforma o su propia plataforma. Dispuestas, aún con fallas pero que manifiestan el intento como una política propia anti-somnolienta, y que manifiestan salir del lugar designado por aquello que le entregó un designio. Designado, también muchas veces por aquello que organiza la hechura y los bordes que le designan como un tipo de archivo; aquello que, falsamente aparece como natural u orgánico, como matriz orgánica espontánea y diáfana, es aquello presente, que, no se muestra sino como ausente en lo que diseña circuitos de modos de organizar lo vivo y sus relaciones.

Archivo como montaje o archivo como lo sonoro-visible, algunos, que sin ser cinematográficos o pretender serlo, transbordan al cine en donde se reconfiguran de otras maneras. Y otros, queriendo serlo, intentan mantener cierta cautela de aquello que se esconde bajo el relieve como un bulto. ¿Cuáles serían las coordenadas que se abren al pensar desde el archivo en lo cinematográfico? Acercarse a través del vínculo del archivo y su gestación, de lo extra-fílmico o extra-archivístico, de sus relaciones y condiciones de producción, a través de lo fílmico, de la articulación entre imágenes y sonidos del documental del cine; sus miradas históricas, miradas de las relaciones de su producción y miradas cinematográficas. Una aproximación que se plantea a través de filmes documentales que no hagan como predominante un uso formal ilustrativo o mimético del archivo, sino, en tanto de otro tipo de preponderancias y ejercicios para pensar este. Problematizar la existencia de miradas del archivo es la huella siguiente, comprender aquello que se condensa y que se inscribe y que forcejea en muchas ocasiones su despliegue; la hechura del archivo en los archivos de la hechura. Para esto profundizaré en los dos objetos centrales, Santiago (SALLES, 2007) y La última huella (CASTILLO, 2001) a través de las relaciones de producción cinematográficas que atraviesan los archivos de ambos documentales. Para trabajar ambos partiré del concepto relaciones de producción y algunas dimensionalidades que se condensa en este.

### 3 RELACIONES DE PRODUCCIÓN EN EL ARCHIVO

#### 3.1 RELACIONES DE PRODUCCIÓN: AMPLIFICACIÓN.

Antes que nada hago un hincapié en apuntar que la noción de relaciones de producción tiene una vinculación predominantemente en un área, con lo cual, intentaré desplegar desde esta su sentido doble o dual; tanto el que se entiende de las definiciones vinculadas a las relaciones sociales de producción en la economía política y sus dimensiones, cuanto a un modo de dar nombre a aquello que está entre el vínculo de quien filma y quien es filmado en el cine, pues muchas veces se encuentra una impostura o poca claridad de cómo llamar a aquello que está fuera del corte pero que está inscrito en la vida. Respecto a esto último, existe al parecer una indefinición o impostura semántica respecto a aquello que está vinculado al quehacer del cine. Es posible así encontrar cargas semánticas que intentan nombrar aquello; *extrafilmico*, *fuera de cuadro*, o en su versión más comercial, *making-of*. Otra palabra que aparece es la de extra-filmico, pero esta palabra compuesta por una partícula de origen latín 'extra', y la palabra filmico, no tiene talvez un desarrollo sino genérico, puede ser todo y a la vez poco sustancial. Esto no quiere decir que el uso de esta palabra deba desestimarse o desusarse, pero pareciera que en este contexto del cine, se encuentra aún en trance. De la misma manera desestimo de nombrar este tipo de relaciones como de 'preproducción', pues da a entender que superada la fase del 'pre' al 'pro' y al 'pos', supone, falsamente, como superado la cuestión relacional, suprimiendo con esto las políticas que se condensan, por ejemplo, en la etapa de montaje. En esta investigación no pretendo hacer una "*etnología histórica*" sobre posibles discusiones que abordan la cuestión, pero sí apuntar que existe un trance entre nombrar aquellos elementos que ponen el cine y la vida en conjunto. Por otro lado, el concepto o más, la noción de relaciones de producción (en este caso cinematográficas) condensa en su grado mínimo la expresión de correspondencias generadas en el acto de hacer, y que en este caso, de hacer cine. Por ende, en una noción de relaciones de producción *cinematográficas*, contiene necesariamente elementos del mundo que se vinculan para el acto de hacer, es decir, producir, cine. Aún, profundizaré posteriormente en la dimensión cinematográfica, pues antes se hace necesario tocar el grado, digamos, *amplificado*.

El concepto relaciones de producción tiene predominantemente un uso más asentado dentro de la economía política desde la perspectiva marxista. En este sentido, las relaciones sociales de producción son definidas como un fenómeno concreto

en el cual los seres humanos como conjunto se relacionan en función de las fuerzas productivas del modo de producción predominante, en este caso el modo de producción capitalista, el cual se organiza a través tanto de estas relaciones de producción cuanto por las fuerzas productivas entre las cuales se ejercen influencias. Profundiza sobre este punto Theotônio dos Santos.

De esta manera, las fuerzas productivas exigen (determinan) ciertas relaciones de producción, así como las relaciones de producción ejercen una influencia (un condicionamiento) sobre las fuerzas productivas cuyo pleno desarrollo sólo puede producirse cuando se rompen las trabas impuestas por las relaciones de producción ya superadas donde surgieron de manera incipiente y se impulsa su desarrollo a partir de las relaciones de producción nuevas o superiores. (DOS SANTOS, 2009, p. 20)

Estos dos elementos, relaciones sociales de producción y fuerzas productivas, componentes del modo de producción en tanto las relaciones entre sujetos-humanxs refieren por ende también a la posición en el cual se encuentran dentro de la jerarquía social, como detentores o no, en este caso, de medios de producción.

En la producción social de su existencia, los hombres establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estadio evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de esas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se alza un edificio [überbau] jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina [bedingen] el proceso social, político e intelectual de la vida en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia. (MARX, 2008, p. 4-5)

En una sociedad de clases, estas relaciones sociales de producción terminan por ordenar los aspectos de la vida social, los cuales eventualmente acaban por traducirse en relaciones de poder dentro del tejido social. Si bien el concepto de relaciones de producción responde predominantemente a esta área en cuestión, interpreto que es un concepto que se comprende co-relacionalmente con otras denominadas 'categorías'. En este sentido, es necesario abarcar una esfera mayor de comprensión de las relaciones de producción, en las cuales, por ejemplo, bordeen las discusiones de género, generación y raza, por ejemplo. Por ende, lo más indicado sería salirse del pensamiento que Lugones nombra como "categorial" el cual utiliza para demarcar aquel modo de pensamiento que delimita a una esfera cerrada la comprensión de cuestiones que tienen una de red complejidad y amplitud mayor.

Introduzco el neologismo "categorial" para señalar las relaciones entre categorías. No quiero decir "categórico". Por ejemplo, podemos pensar la vejez como una etapa de la vida. Pero también podemos pensarla como una categoría relacionada al desempleo y preguntarnos si el desempleo y la vejez se pueden comprender separadas la una de la otra. Género, raza, clase han sido pensadas como categorías. Tales como hombre/mujer, blanco/negro, burgués/proletario, categorías

binarias. Su análisis ha tendido a esconder la relación de intersección existente entre ellas y por lo tanto ha tendido a borrar la situación violenta de la mujer de color excepto como una adición de lo que les pasa a las mujeres (blancas: suprimido) y a los negros (hombres: suprimido). La separación categorial es la separación de categorías que son inseparables. (LUGONES, 2014, P. 14)

Para la autora, es una mirada interseccional la cual “revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otra. La denominación categorial construye lo que nómina” (LUGONES, 2014, p. 20-21), pero a su vez, entendiendo de que esta misma mirada si bien “nos muestra lo que se pierde” deja por delante “la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial.” (LUGONES, 2014, p. 21). Por tanto, un enfoque no categorial quiebra una interpretación determinista y complejiza las dimensiones de interpretación que puede tener un diseño de pensamiento, que en este caso, si lo ligamos a las relaciones de producción lo retira de la magnitud meramente económica -sin desestimarla ni subestimarla- y le da una dimensionalidad que le permite comprenderle como una noción que condesa una matriz más próxima de una red de relaciones interdependientes. Sobre este punto, Almeida interpreta también los vínculos de clase y raza como “elementos socialmente *sobredeterminados*” (ALMEIDA, 2019, p. 145), en los cuales, la negación de vínculo de alguno, por ejemplo, el *viés* clasial, como categoría analítica “apenas serve para aprisionar a crítica ao racismo e ao sexismo a preceitos moralistas, incapazes de questionar o sistema de opressão em sua totalidade.” (ALMEIDA, 2019, p. 147). Sobre este vínculo racial-clasial Almeida profundiza

o sociólogo negro Oliver Cox em seu vultoso *Caste, Class and Race* propõe a tese de que o racismo é derivado das relações econômicas capitalistas e compõem um aspecto essencial da luta de classes. De orientação marxista, Cox considera que o antagonismo racial é um fenómeno surgido na modernidade, não verificado em sociedades pré-modernas.

[...]

Ainda que de maneiras muito distintas, as monumentais obras de Gunnar Myrdal e Oliver Cox têm em comum o fato não tratarem o racismo como algo exterior à economia, mas como parte integrante das relações socioeconômicas. A solução do racismo implicaria em algum tipo de mudança institucional e reorientação moral – segundo Myrdal- ou até mesmo estrutural e revolucionária – segundo Cox-, que de um modo ou de outro, exigiriam interferências na relação Estado/mercado, e não apenas em comportamentos. (ALMEIDA, 2019, p. 124-125)

Podría decirse que desde estas perspectivas interrelacionales se compone un marco interligado de factores estructurales que determinan un diseño de operatividad predominante en el mundo en tanto sea una mirada no binaria o categorial la que le diseña. El factor estructural, apuntado hasta ahora mayormente como ‘predominante’, es sin duda un factor que debe tener un *viés* interrelacional para ver las

dimensiones que algunas esferas o perspectivas desestiman, y sobre todo para evitar tanto caer en la hierarquización de estas perspectivas que luchan contra la predominancia, cuanto en una posible subyugación estructural de unas sobre otras. Hasta aquí, inevitablemente aparecen elementos asociados al capítulo I. Y es que parece inevitable la sustentación tanto de estos sistemas de opresión -recalcando que en este caso se apunta hacia un recorte entre género, raza y clase, pero siempre dejando en evidencia que no son solamente tres categorías las que le componen- cuanto del diseño de perspectivas que interpretan a través de un *viés* binario-categorial, sin tomar en cuenta a la modernidad como proceso histórico y en su versión actual en la sustentación de las opresiones. En esta línea, la noción de relaciones de producción ‘amplificada’ podría visualizar co-relacionalmente en los procesos de construcción/destrucción de sistemas/humanidades en búsqueda de actualizar y mantener lo que sería algo así como un complejo de operaciones ideológicas conformado por sistemas interrelacionados que acumulan y se adecúan y que desde un mirar *sobredeterminado-interseccional*, se les devela. En otras palabras, un mirar *sobredeterminado o interseccional* como un modo, también, de mirar los archivos. No sólo a través de las relaciones y las condiciones que le crean, sino, entendiendo desde su inicio que contemple en el diseño que proyecta el pensamiento de análisis, a esta mirada.

En esta asociación con la modernidad, por ejemplo, se hace necesario apuntar que “a noção de raça como referência a distintas categorias de seres humanos é um fenómeno da modernidade, que remonta aos meados do século XVI” (ALMEIDA, 2019, p. 19), y que esta noción y su historia es también “a história da constituição política e económica das sociedades contemporâneas” (ALMEIDA, 2019, p. 19). Historia que develada, muestra el desarrollo de un proyecto civilizatorio que contempla, por ejemplo, la noción de humanx como un reducto en donde la humanidad se entienden de manera premeditadamente delimitada y en la que sólo ciertos cuerpos tienen cabida.

Se antes deste período ser humano relacionava-se ao pertencimento a uma comunidade política ou religiosa, o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abiu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no homem universal - o gênero aqui também é importante - e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas.

[...]

A noção de homem que, para nós soa quase intuitiva, não é tão óbvia quanto parece. É um dos produtos mais bem acabados da história moderna e que exigiu uma sofisticada e complexa construção filosófica. (ALMEIDA, 2019, p. 20)

Precisamente esa noción de hombre -y aquí al igual como indican lxs autores, vale la asignación de género- cimentó sus bases en el desarrollo de un tipo de

relaciones sociales de producción, visualizadas en lo que Echeverría indica como “hombre en general”, el cual indica no es más que

un dispositivo para esquivar y posponer indefinidamente una superación real, impracticable aunque fuese indispensable, del pseudouniversalismo arcaico -de ese localismo amplificado que mira en la otredad de todos los otros una simple variación o metamorfosis de la identidad desde la que se plantea. El desarrollo de una economía mundial realmente existente, es decir, basada en la unificación tecnológica del proceso de trabajo a escala planetaria, vuelve impostergable la hora de una universalización concreta de lo humano. Cada vez se vuelve más evidente que la humanidad del "hombre en general" sólo puede construirse con los cadáveres de las humanidades singulares. Y la cultura política de la modernidad establecida se empantana en preguntas como las siguientes: ¿las singularidades de los innumerables sistemas de valores de uso - de producción y disfrute de los mismos que conoce el género humano, son en verdad magnitudes negligibles que deben sacrificarse a la tendencia globalizadora o "universalizadora" (del hombre general) del mercado mundial capitalista? (ECHEVERRÍA, 1998, p. 27)

Aquí la modernidad como un proyecto civilizatorio de corte eurocentrado y capitalista -volviendo en Dussel y Echeverría- proyectó y organiza precisamente el complejo de relaciones sociales generando "com que a cultura, a aparência e as práticas de poder de um determinado grupo tornem-se o horizonte civilizatório do conjunto da sociedade. (ALMEIDA, p. 31)". Este ‘complejo’, predominancia, o, mayormente usado ‘estructura’, contiene en su dimensionalidad modos de desplegarse. En este punto, volviendo con lo apuntado por Almeida y desde su perspectiva, el racismo opera de manera estructural como una consecuencia propia de la estructura social, “do modo "normal" com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional” (p. 39), condicionada por los intereses institucionalizados, o más, ‘estructuralizados’ por quienes detienen el poder de ejercer

o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda sociedade regras, padrões de condutas e modos de racionalidade que tornem “normal” e “natural” o seu domínio. (ALMEIDA, 2019, p. 31)

Por tanto su mecánica de estructura desestima un carácter netamente individual o puramente institucional, como indica, si no, como un entramado complejo y que en dialogo con la perspectiva económica “se manifesta [...] de forma objetiva, como quando as políticas económicas estabelecem privilégios para o grupo racial dominante ou prejudicam as minorias. O um exemplo disso é a tributação.” cuanto también “se manifesta no campo econômico de forma subjetiva. Como lembra Michael Reich, o racismo, de *formas não* propriamente *econômicas*, ajuda a legitimar a desigualdade, a alienação e a impotência necessárias para estabilidade do sistema capitalista.”

(ALMEIDA, 2019, p. 134-135).

De manera interrelacional también opera en un modo de despliegue de 'dimensionalidades' la perspectiva que Lugones a través del mapeamiento del sistema moderno/colonial de género, y en crítica hacia la noción de género que Quijano desarrolla como elemento sobre los cuales operan los ejes que componen "el poder capitalista, euro centrado y global [...] la colonialidad del poder y la modernidad" (LUGONES, 2014, p. 16), visualiza como proceso de construcción de un sistema de género.

Este sistema de género se consolidó con el avance del(los) proyecto(s) colonial(es) de Europa. Tomó forma durante el período de las aventuras coloniales de España y Portugal y se consolidó en la modernidad tardía. El sistema de género tiene un lado visible/claro y uno oculto/oscuró. El lado visible/claro construye, hegemónicamente, al género y a las relaciones de género. Solamente organiza, en hecho y derecho, las vidas de hombres y mujeres blancos y burgueses, pero constituye el significado mismo de "hombre" y "mujer" en el sentido moderno/colonial. La pureza y la pasividad sexual son características cruciales de las hembras burguesas blancas quienes son reproductoras de la clase y la posición racial y colonial de los hombres blancos burgueses. Pero tan importante como su función reproductora de la propiedad y la raza es que las mujeres burguesas blancas no sean excluidas de la esfera de la autoridad colectiva, de la producción del conocimiento, y de casi toda posibilidad de control sobre los medios de producción. (LUGONES, 2014, p. 41)

La autora comprende elementos como el dimorfismo biológico, organización patriarcal, dicotomía hombre/mujer y el heterosexualismo de las relaciones sociales como bases de lo que apunta "el lado claro/visible de la organización colonial/moderna del género" (LUGONES, 2014, p. 17), el cual a su vez depende de la vigencia de "la colonialidad del poder, ya que la clasificación de la población en términos de raza es una condición necesaria para su posibilidad." (LUGONES, 2014, p. 34). Para Lugones el sistema moderno/colonial de género posee una naturaleza ideológica la cual se presenta "ideológicamente como biológica" (LUGONES, 2014, p. 35) en tanto lo reduce al ámbito de lo privado, al control sobre el sexo y sus recursos y productos (idib.), la cual, indica,

parte de la producción cognitiva de la modernidad que ha conceptualizado la raza como 'engenerizada' y al género como racializado de maneras particularmente diferenciadas entre los europeos-as/blancos-as y las gentes colonizadas/no-blancas. La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género -ambos son ficciones poderosas. (LUGONES, 2014, p. 35)

Desde este "complejo" o entramado de esferas interrelacionadas, afectadas y potenciadas unas por las otras, en un gran entramado que sustenta una matriz productora compleja que contempla un proyecto civilizatorio de un tipo de humanidad a base de la sujeción material y formal, eliminación y deshumanización de otras humanidades singulares y formas, permite la sustentación y actualización de sí

misma en modos 'gestionables' dentro del aparato social burgués. Sobre este último punto y vinculado al trayecto desarrollado hasta ahora, es necesario apuntar

“assim que a superioridade económica e racial [y del sistema de género] foi estabelecida pela desumanização, o momento posterior da dinâmica do racismo é o do enquadramento do grupo discriminado em uma versão de humanidade que possa ser controlada. Ao invés de destruir a cultura é mais inteligente determinar qual o seu valor e seu significado. (ALMEIDA, 2019, p. 56)

Podemos entender hasta aquí, entonces, a la modernidad capitalista como el complejo donde se organizan las predominancias y se extienden algunas esferas, de manera *sobredeterminada / interseccional*, de las relaciones de producción. Tanto raza, género y clase entonces, por nombrar las cuales se profundizan pero dejando en abierto que el fenómeno es más complejo tanto que incluye desde aspectos generacionales hasta de especie, no son solamente meros elementos que se despliegan como parte de la opresión (aún, cuando también lo son) sino como gérmenes fundantes que componen en sí las relaciones de índole capitalista en la lógica acumulativa ya de la modernidad. Todavía, es necesario dejar en claro que esta perspectiva de entrelazamiento no suprime el entendimiento originario del concepto; por contrario, le adiciona una necesaria dimensionalidad que permita comprender las sombras de aquello que se esfuerza en pasar por ausente.

Como un esbozo, aquí es una propuesta de lectura que contemple esa matriz base, esta breve aproximación de un marco co-relacional de una noción de relaciones de producción *amplificada* que permita ver las dimensionalidades de la hechura de lo hecho. Esta, sin duda, debe tener una profundización mayor para su discusión, contemplando otras categorías no mencionadas. Aún, ya este marco permite trazar un trayecto de óptica que permita ir bordeando posibles entendimientos sobre unas relaciones de producción cinematográficas. ¿Qué serían las relaciones de producción cinematográficas? ¿en cuáles elementos puntualizarían? Bueno, intentaré bordear algunas discusiones en el área del quehacer de imágenes y sonidos en movimiento, puesto que la interpreto como una noción, aún, en trance de gestación. Aún, hasta aquí, hay algo que se despliega y serpentea entre estas dinámicas sistémicas *sobredeterminadas / interseccionales* que, sin duda, ya nos traza un elemento en común de una posible lectura de la matriz productora situada en el cine; relaciones de poder.

### 3.2 RELACIONES DE PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICAS.

Esta noción de relaciones de producción *amplificada*, como un esbozo y la que sin duda debe tener una discusión mayor para su profundización contemplando

otras categorías no mencionadas, permitiría ver las dimensionalidades del hacer. Una noción de relaciones de producción cinematográficas debería, entonces, seguir un tipo de trayecto también contenido en esta noción amplificada. Una noción que cultive el vínculo nodal entre las relaciones de producción amplificadas y las cinematográficas, y a su vez, entre las cinematográficas y las fílmicas/filmográficas, las cuáles profundizaré en breve. Es decir, un marco interrelacional y dimensional.

A base de este marco de entendimiento, la manera nodal de despliegue, intentaré contornear algunas discusiones para enlazar, por ejemplo, la predominancia vista anteriormente con uno de los recortes concretos en los cuales también se fundan las relaciones de producción cinematográficas. Esta extensión de las relaciones de producción amplificadas a las cinematográficas queda en evidencia en el informe de mercado año 2016 de la ANCINE<sup>3</sup>, titulado “*Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*”<sup>4</sup>, publicado por la OCA<sup>5</sup> el 01/06/2018. Esta investigación basa su marco muestral en 142 obras, 97 de ficción (68,3%), 44 documental (31,0%) y 1 animación (0,7%), lanzados comercialmente en salas de exhibición en el año 2016, y entrelaza los datos referentes a las distintas funciones que componen la producción de filmes con la composición estadística de la sociedad brasilera, en la cual, según el Instituto Nacional de Geografía e Estatística (IBGE) a través de la Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios– PNAD7, publicada en 2016, indica que “a população brasileira é composta em sua maioria por mulheres (51,5%) [siendo 48,5% hombres] e pessoas negras (54%), que representam a soma das pessoas pardas (45,1%) e das pessoas pretas (8,9%) [siendo 45,2% personas blancas, y 0,8% personas amarillas o indígenas]” (ANCINE, 2018, p. 8). Los resultados de este marco muestral indicaron que, por ejemplo, en el área de dirección cinematográfica 97,2% de las obras lanzadas comercialmente el año 2016 fueron dirigidos por personas blancas, siendo 75,4% por hombres blancos, 19,7% por mujeres blancas, 2,1% por hombres negros y 0% por mujeres negras, tanto en largometrajes de ficción cuanto en documental. Estas cifras desiguales varían muy poco a lo largo de los resultados de la investigación manteniendo la estructura hierarquica género-racial de hombres blancos, salvo reducidamente en el área de producción ejecutiva en la cual mujeres blancas representan 36,5%, seguidos por hombres blancos con 26,2% y por equipos de genero mixto de mujeres blancas y

---

3 ANCINE es la Agência Nacional de Cinema de Brasil, una entidad autárquica creada el año 2001 por la medida provisoria 2228-1, que vela por el fomento, regulación y fiscalización del mercado del cine y audiovisual en Brasil.

4 Traducido sería *Diversidad de género y raza en los largometrajes brasileiros lanzados en Salas de Exhibición 2016*.

5 Observatorio Brasileiro del Cine y del Audiovisual, el cual forma parte de la ANCINE.

hombres blancos también con 26,2%. Este marco de cifras apuntadas en el área de dirección, también termina por reproducirse, como indicado anteriormente, en las áreas de guion, dirección de fotografía, dirección de arte, elenco principal, y de igual forma referido a las obras que recibieron recursos públicos generado por la misma ANCINE. Es con esto que la investigación publicada por el OCA verifica

pouca diversidade de gênero e raça entre os profissionais atuantes, tendo como base os lançamentos de 2016. No quesito raça, a carência é mais acentuada, trazendo índices próximos de zero. Verificou-se também que a intersecção dos dois marcadores sociais provoca a ausência total das mulheres negras nas principais funções que implicam decisões narrativas, como visto em direção e roteiro. Apesar de considerar a classificação “indígena”, segundo o IBGE, para cada profissional analisado no quesito raça/cor, não foi identificada nenhuma pessoa com essa etnia nas equipes dos filmes lançados em 2016, demonstrando a total exclusão das populações originárias brasileiras do mercado comercial de cinema no referido ano. (ANCINE, 2018, p. 26)

Es decir, existe una traslación de la estructura de organización social predominante en el oficio del hacer cine que se reproduce; existe una extensión de las relaciones sociales de producción amplificadas en el marco de las relaciones, también, de producción cinematográficas. En esta dimensionalidad, las relaciones de producción cinematográficas contemplan entonces una vinculación directa con el marco anterior, el amplificado, de manera inseparable y de alguna manera subordinada al condicionamiento que la predominancia dibuja. Otro estudio que aborda esta cuestión sistemática pero con un recorte netamente del sistema género es el “Informe de investigación La primera pero no la última: Línea base sobre la participación de la mujer en el cine colombiano (1960-2018)” producido por Killary CineLab<sup>6</sup> el cual presenta en el espectro de 500 películas largometrajes realizadas a través de 58 años de producción (1960 - 2018) y focalizado en seis roles de cabezas de área (guión, dirección, producción, dirección de fotografía, dirección de arte, sonido y montaje), las bases de una desigualdad estructural. El informe trae como estadística general del marco muestral de entre 3.280 personas, que en un 72% (3.147) fueron trabajadores hombres, mientras que en un solo 28% (747) fueron trabajadoras mujeres, quienes conformaron/participaron en la creación de películas dentro de los 58 años de producción estudiados. De manera similar al informe de la ANCINE, presenta el panorama en algunas áreas en las cuales se reproducen las mismas dinámicas estructurales<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> “laboratorio cinematográfico virtual para mujeres con sede en Cali, Colombia. Killary CineLab trabaja en tres ejes misionales: formación, visibilización e investigación. Cada uno atiende una necesidad, partiendo del gesto de integrar una de las banderas de lucha del feminismo al sector audiovisual y cinematográfico: la igualdad de género.” (KILLARY CINELAB, 2021, p. 8)

<sup>7</sup> Los datos recogidos muestran que durante seis décadas el rol de guión tuvo una participación de 87% de

Aún, a diferencia del informe de la ANCINE, este informe no presenta otras categorías salvo la de género. Esto puede deberse a diversos motivos. La ANCINE, por ejemplo, basa su marco muestral en los levantamientos que el IBGE realiza respecto a la autodeclaración étnico racial, los cuales con mayor probabilidad pueden ser aplicados o trasladados como marco metodológico también para los levantamientos de datos para la entrega de recursos públicos en el desarrollo de proyectos audiovisuales y cinematográficos. Entonces, en el caso de la ANCINE, existe un precedente en la institucionalidad del estado, digamos, que crea cierto diseño en las acciones de las instituciones, lo que permite tener levantamiento de estos datos, en este caso concreto nos referimos a la autodeclaración étnico-racial. Estos datos pueden potencialmente ser entrecruzados con otras categorías para entender un fenómeno que acontece en un contexto determinado. Por otro lado si bien se usa como base el marco del IBGE, este no permitiría saber dentro de los resultados del estudio de la ANCINE, los datos sobre personas de pueblos originarios en estas áreas. Además, este ha sido uno de los pocos estudios de esta línea desarrollado y publicados por la OCA-ANCINE hasta la fecha<sup>8</sup>, lo que presenta la dificultad y el condicionamiento y hasta potencial veto, que el contexto político del Estado impone para generar estos datos. Aún, en este caso es la lectura devenida de una perspectiva interligada étnico racial y del sistema-género lo que permite que la dimensionalidad de los resultados sea aún más reveladora y develen esas otras dimensiones de desigualdad. En el caso del informe de Killary CineLab los motivos de la no inclusión de otras categorías pueden ser variados, sobre todo cuando se habla del levantamiento de los últimos 58 años en el cine colombiano. La carencia de colecta de datos, la esquematización, incluso, la poca discusión de estas temáticas en un territorio, pueden hacer crear estos vacíos de acceso a estas informaciones, e incluso, al tiempo de presentarlas como ausentes en la sociedad, hacer creer o construir un marco cultural en

---

hombres y 17% de mujeres; en producción 72% y 28% respectivamente; dirección de fotografía con 94% y 6% respectivamente, siendo el con menor participación en seis décadas junto con el área de sonido en donde la diferencia se sitúa en 90% en participación de hombres y sólo 10% en participación de mujeres; el área de montaje 77% y 23% respectivamente; y el área con mayor participación es la dirección de arte con un valor porcentual que se aún se sitúa abajo, siendo un 61% en participación de hombres y 39% de mujeres. Estas brechas se reiteran a lo largo de 6 décadas entre hombres y mujeres en el área de dirección con 87% y 13%, respectivamente. (KILLARY CINELAB, 2021, p. 23-33)

<sup>8</sup> Hasta la fecha, se pueden encontrar tres estudios.

<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-divulga-estudo-inedito-sobre-raca-e-genero-dos-participantes-dos-editais-do-fsa>

<https://public.tableau.com/app/profile/oca8662/viz/PaineldeRaaeGnerodasInscriesdoFSA/PaineldeDiversidadeGnerodasInscriesdoFSA>

[https://www.gov.br/ancine/pt-](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf)

[br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf)

donde se normaliza la no discusión o la no visibilización de aquello. Como indicado entonces, los factores de ausencia pueden ser diversos. Por ende, puede resultar más complejo -no imposible, digo- tener acceso a todos los motivos históricos y al levantamiento de datos que puedan generar lecturas interseccionales en la hechura del cine en este caso, y aún más cuando en el marco de la institucionalidad del Estado no se tienen políticas o direccionamientos sobre esto. Sería entonces necesario entre muchas cosas también un levantamiento de la historia de las informaciones, o más, una historiografía de éstas en referencia a estos marcos tanto para entender la historia de su ausencia cuanto también la actualidad de su ausencia. Estas cuestiones presentan también entonces la dificultad que se enfrenta cuando se busca aplicar una mirada interseccional. Aún, ambos estudios, pliegan al área del cine como más una superficie en dónde las relaciones de producción amplificadas se desarrollan. Todavía, este sería un espectro de las relaciones de producción cinematográficas.

Debemos pensar esta interzona “cinematográfica” como todo aquello a ser esquematizado u organizado, que se encuentra entre las relaciones de producción ‘amplificadas’ con vinculación en el área del cine, y los análisis cinematográficos. Es decir, un marco bastante heterogéneo, aún, en estado de trance a ser pensado, organizado, y por sobre todo, dinamitado. También, aquí, entonces, entran las relaciones de poder que operan en la hechura del cine; ya no sólo en el ámbito estructural (que está!, pero no se compone solamente de aquella dimensión estructural) de lo ‘social’, sino, de aquello que está por dentro del quehacer del cine. Antes que nada, es necesario indicar que una noción de relaciones de producción cinematográficas se despotenciaría desde un mirar binario; un mirar binario, por ejemplo, que contemple solamente un *viés* economicista o distributivo, que en ocasiones pueda hacer reproducir estas mismas dinámicas estructurales, por ejemplo, a través del *tokenismo*. Esto último sobre todo porque las cifras descritas hasta ahora muestran que este no es simplemente una discusión vinculada a lo presupuestario, no es sólo un mayor aumento de recursos, pues un mayor aumento de recursos sin principios políticos que contemplen estas cuestiones estructurales, no hará más que ampliar aún más ese modo amplificado de desigualdades que se despliega entre elementos sobredeterminados o interseccionales.

En el siglo XXI no bastará con repartir (redistribuir renta, o de modo más radical redistribuir propiedad). Y habrá que repartir mucho, porque el crecimiento económico, que siempre ha sido un colchón que ha amortiguado los peores efectos de las desigualdades, ya no es ecológicamente viable. Pero redistribuir es sólo una buena respuesta ante una pregunta perversa que no se cuestiona nunca. Lo que hay que introducir en el debate y en la agenda es la duda sobre la pregunta misma: nos toca hacer las cosas de otro modo. (SANTIAGO MUIÑO,

2019)

Es por ende que lo 'cinematográfico' se inscribe en distintos espectros; en aquellos vinculados a la organización en niveles macros, así como también en el modo de organizar las cosas también en lo 'micro'. Es allí entonces, en esa interzona habitada por los nodos en donde lo cinematográfico también tiene a ver con el modo de cómo el poder en los procesos de pre, pro y post producción, opera y está. En cómo se gestiona, se organiza, se limita o delimita; en desde dónde se refleja, se piensa y se proyecta.

En este sentido, el *modo* o el *modelo* predominante de hechura del cine, me refiero al modo en cómo el cine industrial se realiza, supone una estructura base relacional entre las cosas que estarán enmarcadas en el contexto del hacer cine.

El cine, surgido como parte de los desarrollos del sistema de producción moderno, difícilmente podría no tener contacto con las relaciones constitutivas del sistema. Para Adorno: "Es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes" (Adorno T. W., 2004b, pág. 53). La cualidad contradictoria del arte surgido en la modernidad por su actitud frente al sistema social, pues, haría parte de su definición: "socialmente la situación del arte es aporética. Si hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente; si permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un sector inofensivo más." (Adorno T. W., 2004b, pág. 313). (SILVA RODRÍGUEZ, p. 286)

Puede obviarse decir que este no sea el único *modo* o *modelo* de hacer cine. Ni que necesariamente toda *hechura del cine* que se base medianamente en ese diseño, necesariamente opere todas las cargas y elementos que ese *modo* o *modelo* predominante tiene con el mundo. En América Latina y Caribe, existe un amplio espectro de experiencias que intentan sacudirse lo que compone y condensa la forma predominante; desde el Cine Comunitario hasta experiencias como las de Sanjinés en el contexto boliviano del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60, pasando por todo el cine devenido desde otros lugares de enunciación y formas, es decir, por todo aquello que en la predominancia no predomina, y que a veces, como anécdota, puede preponderar en esta y mostrarse como un falso proceso de integración y de superación de esas desigualdades, pero que en su fondo concreto, sigue manteniendo la estructura y fundamentos del germen predominante. Estos otros cines, han sido y son intentos de desacoplarse de la predominancia vinculativa que cierto espectro de cine *hegemónico* mantiene como base funcional de organizar las cosas. Aún, el cine documental, que si bien ha sido un campo de experimentación de formas con un recorrido más diverso que del que el denominado *cine de ficción* lo ha hecho, no está exonerado.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Aclaro que no entraré ni profundizaré en la discusión fronteriza entre los límites de documental y ficción pues no está

La noción de *verdad*, que si bien mayormente es reducida al ámbito del contenido, a su qué, no por ello deja de estar presente en el *cómo*, en su forma, pues pareciera que también las maneras de enlazar las cosas en el mundo se presentan como realidad; un *modo* o *modelo* de organizarse como verdad. La *manera* predominante en cómo, por ejemplo, escuelas e instituciones se ven moldeadas a disponibilizar la enseñanza y profesionalización de personas en el área del cine desde un mecanismo organizatorio predominante el cuál, sin más, responde a su vez a las exigencias de la lógica de la economía de mercado. Esto último, apuntado en relación a la generación de profesionales que respondan a la lógica de la matriz organizatoria y vinculativa subordinadora, que en sí, responde mayormente *ethos* propio de la industria de las imágenes, la cual tiene mayor despliegue en la industria de cine de ficción o la industria publicitaria, -que también presente en otros circuitos de la cultura ojocentrica como lo es la industria de la moda, también presente en clave de retail-, en las *maneras* no sólo de ejecutar una técnica, es decir, del dominio (o cierto dominio) de los procesos tecnológicos que permiten la hechura de imágenes en movimiento y sonidos, sino, de relacionarse interpersonalmente entre esa supuesta diferencia o corte entre el adentro y el afuera del cine con la vida. Y claro, la *manera* en cómo esto es traspasado y enseñado como un modo verdadero; *el modo de la verdad del hacer-cine*, que responde al *status quo de la predominancia* y de la supuesta *profesionalidad* de la profesión: todo aquello que se inscriba fuera de este circuito de las *maneras de hacer*, ó, de lo que sería algo así como un *ethos* de un tipo de cine, que a su vez pretende asentar y apropiarse de la semántica de la palabra *cine*, se inscribiría entonces como algo que no responde ni a la semántica de la palabra ni al status de cine, es decir, se inscribiría como algo que *carece de cine*, lo que a su vez hace que se subordine a la restricción enorme de despliegues en otras áreas del cine (distribución, exhibición, financiamiento, etc.). Aún, aquello que deviene de trasladarse de esas *maneras* predominantes en la ficción, publicidad, moda, por citar las anteriores, también se cuelan y podrían hasta configurarse desde sus propias formas en el cine documental, es decir, podría haber particularidades; la existencia de *ethos* relacionales en el cine documental que respondan obedientemente a las *formas frente y detrás cámara* que respondan a la predominancia; una matriz base, un diseño, que se despliega en clave de cada sector.

Cuando lo social se exhibe y se consagra como un ideal de transparencia, cuando se comercializa como una pura gestión (mejor servicio, mejor control), el intervalo

entre lo real y la imagen/lo imaginado o entre lo real y lo racional se reduce hasta el punto de convertirse en irreal. Por tanto, abordar la cuestión de las relaciones de producción como se ha hecho anteriormente es replantear eternamente la cuestión: ¿cómo se produce lo real (o el ideal social de la buena representación)? No alimentándolo, sino esforzándose por captar y descubrir su verdad como algo oculto o perdido; por tanto, también es importante seguir preguntándose: ¿cómo se gobierna la verdad? “Lo malo del realismo es que trata sobre la realidad y siempre tiene que preocuparse, no de ser “bello”, sino cierto”. (MINH-HA, 2007-2008, p. 232)

Aclaro, que no apunto a las dinámicas del *oficio* en sí; no hablo de los procesos que permiten cierta manera de comunicación y técnica, es decir, de eso que permite que en una sala de montaje cien archivos de video y cien archivos de audio puedan ser reconocidos unos de los otros y potencialmente sincronizados<sup>10</sup> (o no) y armados sin una burocracia o trabajo adicional en busca de enlazar uno con otro. Ni de aquello que permite que una persona que realiza asistencia de sonido y de cámara pueda comunicar un elemento concreto que está siendo hecho -filmado- con otra persona que haga parte de la producción. Es decir, no estoy puntualizando sobre esas cosas. Tampoco afirmo que estos procedimientos están escritos en piedra. No. Simplemente estoy focalizándome en esa otra *esfera*, sin por esto dejar como naturales esos procedimientos; estoy colocando mis límites en esta investigación. Continuando, podría apuntarse como un elemento relacional con mayor dicotomía que de lo que en las discusiones sobre cine de ficción tienen, además de la *verdad*, es el del control, vinculado a las formas de producción, y también finalmente, a las relaciones entre seres que se da en la producción de cine. Hooks (2019) apuntando sobre la alteración de las perspectivas sobre el poder, siempre, en el marco de las relaciones de producción *amplificadas*, indica dentro de las diferentes perspectivas que conceptualizan el poder, finalmente, “o que triunfa é o exercício do poder como domínio ou controlo, que é considerado a forma de poder mais importante.” (P.71). En este punto hago hincapié tanto sobre las relaciones entre las personas que ejecutan roles vinculados a lo artístico y técnico. Personas que transitan parte de su biografía en el quehacer o en el intento de vivir del hacer cine. Vínculos en donde las relaciones de poder y el control también se despliegan enlazados a las relaciones de producción amplificadas, en donde el modo predominante de construcción

---

10 Cuando me refiero a la sincronización, no hablo de que *todo cine* deba ser sincrónico, para nada. Hablo del hecho técnico de la posibilidad de que esto exista, vinculado a una particularidad del oficio del cine que permite cierta inteligibilidad entre las áreas. Puntualizo en esto para que no se cree una comprensión que pueda tomar lo *sincrónico* como verdad, pues como indica la misma Minh-Ha “*En la realidad del cine-fórmula, solo son correctas las técnicas validadas; las otras son esencialmente erróneas. Todos los criterios se basan en su grado de invisibilidad al producir significado. Por tanto, el hecho de rodar a cualquier velocidad que no sea la estándar de 24 fotogramas por segundo (la velocidad necesaria para sincronizar la voz y el movimiento de los labios), por ejemplo, suele criticarse como una forma de manipulación, lo que implica que el poder de manipulación ha de ser discreto, aceptable solo si “el público real” no lo percibe fácilmente.*” (2007-2008, p. 228)

social opera sobre los cuerpos que se enmarcan fuera de la centralidad a través (aunque no solamente) del vehículo de los cuerpos de la centralidad. Es allí en el que aparecen elementos que intentan gestionar y resistir el modo predominante; en colocar en la *puesta en vida*, la inversión de la forma estructural, muchas veces, a través de mecanismos que, ya sabidos desde la fenomenología de esos cuerpos específicos que resisten a las formas de violencia, velan no sólo por combatir en *otros espacios* la forma de la predominancia, sino también por la reparación. Hago referencia a las distintas discusiones y prácticas surgidas desde esos lugares de enunciación; a los protocolos contra opresiones, que por ejemplo, pueden darse en un set, o a los principios que conforman la agrupación de personas que buscan ser un dique contra las violencias estructurales, por mencionar un par de ejemplos, aunque claramente sus manifestaciones son muchas más, pero aquí no me avoco a hacer una cartografía de esas manifestaciones, sino, de mencionar que ya están allí, en el mundo de la vida, del cual el cine hace parte. Es por esto que una noción de relaciones de producción cinematográficas contemplaría también esos aspectos que se inscriben fuera de la obra hecha, entre los vínculos de las personas que intentan hacer del cine su fuente de vida. De igual manera, existe esa cuestión relacional entre ese espectro y el mundo que se inscribe y continúa antes, durante y después de la hechura del cine, el mundo que continúa allí. Ese vicio que un espectro del cine documental se esfuerza en trabajar como *evidencia-verdad*,

permanece como evidencia, aunque el ojo que lo observa lo califique de subjetivo u objetivo. En el núcleo de esta lógica subyace, intacta, la división cartesiana entre sujeto y objeto que perpetúa la visión dualista del mundo de “dentro” frente al de “fuera”, de la “mente” frente a la “materia”. De nuevo, se pondera el poder del cine para captar la realidad “de ahí fuera” para nosotros “aquí dentro”. El momento de apropiación y de consumo simplemente se ignora o se hace concienzudamente invisible de acuerdo con las normas del documental bueno o malo. El arte de hablar para no decir nada va de la mano del deseo de decir y decir solo para encerrar algo en el significado. Hay que hacer que la verdad sea viva, interesante; debe “dramatizarse” si lo que pretende es convencer al público de la evidencia, cuya “confianza” en ella permite que la verdad tome forma. “Documental: presentación de hechos reales de forma que los haga creíbles y elocuentes para la gente”. (MINH-HA, 2007-2008, p. 229)

Y no indico meramente las discusiones de verdad y documental en tanto los usos en el lenguaje, sino, en tanto la forma de organizarse fuera del lenguaje.

Y al tiempo de desplegarse en su *qué*, que predominantemente trata como *real*, niega el montaje de lo real, lo hace también en su *cómo*, en la forma ya no meramente de lenguaje sino, en la forma predominantemente relacional sujetx-objeto.

Os homens reais que atuam nos filmes documentários não são, de modo nenhum, atores profissionais, à mercê de uma produção, de um contrato, de uma ordem. Eles entram em um filme apenas na medida em que assim desejam. Nada os

abriga, e nós, cineastas, dependemos de sua boa disposição. Quanto as instituições, às formações sociais (das escalas aos tribunais, passando pelas empresas), às associações, ou mesmo às famílias, nenhuma delas esperou o cinema para existir e para organizar suas *mise-en-scènes*, ainda que estas estejam, por sua vez, se mostrando cada vez mais influenciadas pelo cinema. A relação que o cinema documentário estabelece com essas instancias é, pois, ambígua: deve permitir o filme (nada se faz sem acordo) e, ao mesmo tempo, aquilo que não é o filme, seu funcionamento normal fora do filme. Aquilo que serve ao filme e, simultaneamente, aquilo que dele se esquiva ou a ele resiste. Relação, sim, mas dura, com condições que são limitações.

O que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que se tornam, assim, personagens de filme? Eles nos atraem e nos retém, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema. Isso demonstra o quanto estamos, de saída, sem condições de lhes dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), de "avacalhar" sua própria *mise-en-scène* (ao contrário, trata-se de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações (a não ser o tempo suspenso de uma filmagem). (COMOLLI, 2008, p. 175)

En esta esfera, y enlazado al punto anterior, me refiero a los modos *extractivistas* en el *cómo* del cine; en esas formas que reifican a los seres vivos que, en muchas ocasiones, “destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común” (RANCIÈRE, 2010, p. 62), pero en dónde cierto circuito de cine, aquel que responde con entusiasmo a las formas de la predominancia, se devela como una *institucionalidad jurídica de la realidad*, copta en una relación siempre predominantemente vertical, el sustrato de aquellxs que se entregan en espíritu a las imágenes.

Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias aquilo que dizem - que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também. (COMOLLI, 2008, p. 60)

El pensar las relaciones de producción cinematográficas es pensar sobre estas problemáticas, sobre estas diferencias de perspectiva de *un montaje del mundo* que no sólo se tenga que suscribir a una técnica de posproducción creadora de *significado*, sino, un *montaje del mundo* que inicie por abrir otras miradas a los modos de organizarse.

En un mundo totalmente catalogado, el cine suele reificarse en un corpus de tradiciones. Su conocimiento puede suponer su destrucción, a menos que el juego cambie de normas, jamás convencido de sus cierres y siempre ufano de superarse a sí mismo en sus propios principios. Por un lado, la verdad se produce, induce y extiende de acuerdo con el régimen en el poder. Por otro, la verdad se incuba entre todos los regímenes de la verdad. Como reza la fábula, “Todo lo que digo tres veces es verdad”. (MINH-HA, 2007-2008, p. 223-224)

Acá hay un elemento interesante de pensar la configuración del hacer y el circuito de valores que producen las formas de la hechura. Para Hooks por ejemplo es sobre el aspecto del poder, también, como una cuestión ideológica, en donde operan una matriz productora de valores que afecta a los cuerpos en general.

Apesar de serem atribuídos às mulheres diferentes papéis na sociedade baseados no género, estas não aprendem um sistema de valores diferente. Em geral, é o facto de a mulher aceitar passivamente este sistema de valores da cultura que a leva a assimilar passivamente o sexismo e a assumir de boa vontade os papéis de sexo pré-determinados. Apesar de as mulheres não terem o poder que os grupos de homens dominantes exercem, elas não conceptualizam o poder de maneira diferente.

Assim como a maioria dos homens, a maioria das mulheres aprende desde a infância que o domínio e o controlo sobre os outros é a expressão básica do poder. Apesar de as mulheres ainda não matarem nas guerras, não formarem políticas governamentais como os homens, elas, juntamente com os grupos masculinos dominantes e com a maioria dos homens, acreditam na ideologia dominante da cultura. Se fossem elas a governar, a sociedade não seria organizada de forma diferente do que é atualmente. Elas só a organizariam de forma diferente se tivessem diferentes sistemas de valores. As questões em torno das quais as mulheres e os homens sentem de maneira diferente, ilustradas recentemente na "disparidade de género", não constituem um conjunto de valores diferente. A retórica feminista que força a ideia do homem como inimigo e a mulher como vítima permite à mulher evitar o trabalho de criar um novo sistema de valores. As participantes no movimento feminista agiram de acordo com a mistificação sexista da experiência das mulheres ao aceitarem meramente que as mulheres são diferentes dos homens; que pensam e agem de forma diferente; que conceptualizam o poder de maneira diferente; e, portanto, têm um sistema de valores intrinsecamente diferente. Isto simplesmente não é verdade. (HOOKS, 2019, p. 68)

Este sistema de valores se terminaria constituyendo a través de una matriz ideológica en donde, por ejemplo, en una de sus esferas, "os grupos dominantes masculinos só estão dispostos a apoiar a igualdade de direitos se as mulheres que entrarem nas esferas de poder trabalharem para manter e preservar o *status quo*." (HOOKS, 2019, p. 70). En este punto inevitablemente hay una interconexión mayor con el estado *amplificado* de las relaciones de producción, la cual a su vez, puede ser enraizadas como una de las extensiones (si es que no *la* extensión) del proyecto civilizatorio predominante, la modernidad capitalista. El cine, como un campo de relaciones en distintas direcciones, por ende, es inevitablemente afectado, construido e interpretado en sus formas operativas como *verdades* en este marco. ¿Es por ende que, por ejemplo, en el cine documental entonces, la *verdad*, el *control*, entre otros elementos, finalmente, las relaciones de poder, no tengan otra que operar ese elemento indisoluble que es el poder y que existe y está por allí en un mundo organizado de manera desigual de la manera en cómo es empaquetado? Pues sobre este punto, que algo ya se ha mencionado, y retomando una cuestión ya apuntada en las nociones de archivo, se

trataría entonces sobre todo, como apunta Hooks (2019) o como se encuentra presenta en la cosmovisión ayuuk (Soto, 2021), de *reconceptualizar* este, y por ende, las *maneras* de estar en el mundo. Sin duda cuando se menciona sobre las diversas experiencias a lo largo de *las historias* del cine, por no decir *la historia del cine*, se está apuntando no a que la cuestión de forma plástica o estilística subyugue y/o hierarquice el pensar del hacer cine. Y que la forma y estilo del lenguaje del cine subyugue a base de una supuesta necesidad por lo cinematográfico a la forma en cómo son generadas, gestionadas, y conceptualizadas las relaciones de poder en la producción cinematográfica. Esto es una falacia. Eso sería un mirar binario pues al tiempo que ve solamente la posibilidad de *cine* en el aspecto de estilo y forma del lenguaje, invalida la posibilidad de aquello que no se inscribe en el estilo y forma del lenguaje como *cine*. Eso es desestimar la potencia de pensar el cine *también* a partir del modo de cómo se organizan las cosas fuera del plano, y en cómo ese marco inicial, puede también expresarse sobre la forma y estilo cinematográfico. Aquí retomo unas cuestiones señaladas por Hooks a base de Janeway (1981), en relación al pensar de las *maneras* que no responden en los grados totales operativos de la predominancia.

Uma das formas mais importantes de poder dos fracos é "a não-aceitação da definição de si próprio apresentada pelos poderosos". Janeway chama a isto "ordenação da utilização do poder de desacreditar". A autora explica: *É verdade que podemos não ter uma definição coerente de nós mesmos para comparar com o status atribuído pela mitologia social estabelecida, e que não é necessária para a divergência. Ao não acreditarmos, somos levados a duvidar dos códigos comportamentais prescritos e, à medida que começamos a agir de formas que se desviam minimamente da norma, torna-se evidente que, na verdade, não há uma única maneira correta de lidar com um evento ou de o compreender.* (HOOKS, 2019, p. 71-72)

Cuando se visualiza esta concepción de poder *de los débiles*, por ejemplo, en términos de pensar orgánicas y sus elementos no adecuados ni diseñados en una totalidad que respondan a las bases estructurales, redundantemente, de la predominancia, sino, a preponderancias que intentan fisurar caras de la matriz antes no percibidas, la noción entonces de poder se altera. Y se altera pues su modo de desplegarse termina no emparentándose como la semántica históricamente asociada; altera la manera de estar en alteridad no sólo con la semántica, claro, pues no es una discusión de palabras meramente, sino, como el "exercício de poder pessoal básico é [como] um ato de resistência e de força. [...] incapazes de desenvolver autoconceitos positivos se não tivessem exercido o seu poder de rejeitar a definição que os poderosos criaram das suas realidades." (HOOKS, 2019, p. 72)

Hasta aquí se compone ya cierta noción de algunas *esferas* que ayudan a

pensar una noción de relaciones de producción cinematográficas. Como apuntado, no pretendo hacer una *todología* sobre la noción pero sí deslizar la idea que dentro de las relaciones de producción cinematográficos se deposita todo aquello que se enmarca en la hechura del cine.

Sin más, prosigue a continuación ver las relaciones de producción cinematográficas de los archivos del marco de los objetos centrales, *La última huella* (CASTILLO, 2001) y *Santiago* (SALLES, 2006) y analizar el modo en cómo sus usos, vinculados obviamente también a la dimensión de las relaciones de producción cinematográficas, ahora en este caso desde el análisis cinematográfico, se despliegan y expresan, pues, ¿cómo esta *dimensionalidad* de las relaciones contribuyen a la comprensión de los efectos en (y a) la construcción del discurso que las obras del cine operan?

Bueno, frente a estas preguntas, situaciones y dificultades que surgen del planteamiento desarrollado hasta aquí, creo que sobre tradiciones y enraizamientos a la predominancia es bueno siempre tener en claro algo: el único cine escrito en piedra, es el del arte rupestre.

## 4 LA INTERZONA: ENTRE LO AMPLIFICADO Y LO CINEMATOGRAFICO

Primeramente, aclarar que en este apartado se verá el despliegue de operaciones de algunas formas en el lenguaje, en el cómo que se expresa en las obras. Estas serían también *relaciones* puesto existe una dificultad de separar la manera *amplificada* y *cinematográfica* de esta, aunque en muchas ocasiones no haya coordenadas para mapear estas dos dimensiones que le anteceden (o tal vez no de manera en la cual nos permita entender en su totalidad). Así como con un colador de café molido, algunas partículas atraviesan en forma líquida; una parte, la que ha entregado de sí, se vuelve en muchas ocasiones un simple residuo de café que se encama en la tela del colador de género o papel. Así conseguimos ver que el café, sin dejar de ser café por el hecho de ser residuo, tampoco deja de ser café por pasar de un estado molido a un estado líquido; hay café en ambas *dimensiones* del café, pero ni todo café se cuele; y ni todo café se bebe, así como ni todo residuo de café se descarta como residuo. Entonces, el análisis cinematográfico es también una de las *dimensionalidades*, la que contiene el estilo, la forma y también discurso, de la experiencia de alimentarse con el cine.

A continuación profundizaré sobre desde las relaciones de producción cinematográficas de los archivos del marco de objetos centrales como un eje nodal: que desde *Santiago* (SALLES, 2006) tenderá a orbitar en una *esfera* de las relaciones de producción *amplificadas*, mientras que *La última huella* (CASTILLO, 2001) le puntuaré desde el proceso de reapropiación de los archivos, orbitando ambas sobre el análisis cinematográfico. Esto obviamente no inscribe en un espectro solamente las lecturas que emerjan; no propongo iniciar desde un mirar binario que porque aplica uno, desestime otro. Es más complejo, por ende el modo o la versión que emana no totalmente o no pertenece totalmente a una *órbita*.

### 4.1 ÓRBITA DE SANTIAGO (2006)

Los archivos usados en *Santiago* (2006) son predominantemente realizados por João Moreira Salles. Si bien existen otros archivos usados en la puesta en escena o como planos-archivo, la matriz predominante de archivos son estos primeros. Es necesario explicar que este documental fue realizado/producido (aquí hablo de *producido* en el sentido del acto de grabar las imágenes y sonidos, y no en el sentido que contempla también la posproducción) en el año 1992, pero fue montado solamente más de una década después de la hechura de las imágenes y sonidos. El vínculo que Moreira Salles

tiene con Santiago, mayordomo de la familia Moreira Salles, es un vínculo que está condicionado por las relaciones de producción amplificadas. Los Moreira Salles son una de las *dinastías financieras* “fortemente associada à história dos bancos brasileiros quanto à trindade formada pelas famílias Moreira Salles, Setúbal e Villela.” (CAMPOS; BRANDÃO, 2017, p. 271). El origen de la riqueza se encuentra relacionado a los negocios en el sector del café para después llegar a la actividad bancaria. Es a través del sector cafetero que se da la fundación de la Casa Moreira Salles la cual funcionaba como un “estabelecimento comercial inicialmente de secos e molhados e que, na metade da década seguinte, daria origem às atividades bancárias da família.” (CAMPOS; BRANDÃO, 2017, p. 275). El giro hacia las finanzas se da a partir de una serie factores entre los cuales estaban “a compra do café nos mercados regionais de São Paulo e Minas Gerais; a sua exportação para os mercados internacionais a partir do porto de Santos; e a intermediação dessas transações a partir da Casa Moreira Salles” (CAMPOS; BRANDÃO, 2017, p. 275). Esta última “em 1931, obteria uma nova carta patente, agora permitindo o seu funcionamento enquanto casa bancaria. Surgia, assim, a Casa Bancária Moreira Salles.” (CAMPOS; BRANDÃO, 2017, p. 275), la cual a su vez derivaría a través del proceso de expansión transformándose en la *União de Bancos Brasileiros*. Brandão (2017) mapea en tres pasos el proceso en la actividad bancaria siendo el origen, expansión y consolidación.

A história destas três dinastias na atividade bancária, embora trilhada por caminhos diferentes, seguiu basicamente os mesmos passos: a origem em um banco de atuação regional, a Casa Bancária Moreira Salles, em Minas Gerais, e o Banco Central de Crédito, em São Paulo; a expansão beneficiada pela política de conglomeración bancária da ditadura civil-militar; e a consolidação a partir da fusão dos negócios financeiros das famílias, com a criação do Itaú Unibanco. (CAMPOS; BRANDÃO, 2017, p. 272)

La ampliación de esta acumulación de riqueza se vería beneficiada y ampliada principalmente a través de las políticas que beneficiaron a los sectores de las finanzas en el periodo de la dictadura cívico y militar en Brasil. Como contextualiza

Segundo René Dreifuss, em seu clássico estudo sobre o golpe de 1964, no início dos anos 1960, com as crescentes demandas nacionalistas e reformistas, "tornava-se imperativo para os interesses multinacionais e associados ter o comando político da administração do Estado". Com a ascensão de Jânio Quadros ao poder, tais interesses foram parcialmente obtidos. Porém, com a sua renúncia, João Goulart tornou-se presidente, liderando um bloco nacional-reformista. Assim, segundo o autor, "uma situação radical e altamente desfavorável desdobrou-se para o bloco multinacional e associado que lançou uma campanha, para conseguir um novo arranjo político que expressasse os seus interesses então bloqueados". A articulação desse novo arranjo político que pudesse restabelecer a taxa de lucro, acelerando a acumulação capitalista no país, englobou as diferentes frações da classe dominante brasileira, incluindo a burguesia financeira. Tal movimento teve como consequência a derrubada do governo João Goulart, "condenando na prática a sua alternativa socioeconômica distributiva e nacionalista e ajudando, a

despeito de sua própria condição, a ancorar firmemente o Estado brasileiro à estratégia global das corporações multinacionais". (p. 281)

Brandão (2017) indica la influencia que Walther Moreira Salles y otros empresários tuvieron sobre el golpe de estado de 1963 a base de documentos que antecederon el golpe de estado producido por la embajada estadounidense, los cuales “revelaram que muitos empresários brasileiros repassavam ao embaixador Lincoln Gordon, um dos principais articuladores internacionais do golpe, informações e opiniões sobre o governo brasileiro. Entre estes empresários estava Walther Moreira Salles” (p. 280-281) el cual, “segundo o relato do diplomata norte-americano, o banqueiro brasileiro previa uma cenário catastrófico para economia brasileira, caso o governo não implementasse reformas urgentes.” (p. 280- p. 281). Además, plantea que otro indicio relevante es la vinculación del banquero “com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) que, junto com o Instituto Brasileira de Ação Democrática (IBAD), atou decisivamente na conspiração golpista que levaria à derrubada de Goulart.” (p. 282). A su vez, dentro del direccionamiento económico desarrollado durante la dictadura que benefició al sector financiero, menciona que

O modelo econômico implantado logo após o golpe orientou-se a partir de um conjunto de reformas estabelecidas pelo Plano de Ação Econômica do Governo (PAEG), elaborado durante o governo Castelo Branco pelos ministros Octávio Gouvêa de Bulhões e Roberto Campos. Dentre elas estavam a reforma trabalhista, orientada a partir de uma política de arrocho salarial, além de instituir o fim da estabilidade de empregos e de uma ação repressora contra organizações sindicais; 2) a reforma fiscal, que instituiu um sistema tributário regressivo, penalizando, sobretudo, as classes trabalhadoras; 3) a reforma financeira, com a abertura da economia ao capital internacional - através de flexibilização para que instituições financeiras e empresas pudessem captar recurso fora do país-, a revogação da lei de controle da remessa da taxa de lucro para o exterior e a política de estímulo à conglomeração bancária. (BRANDÃO, 2017, p. 282- p. 283)

Estas políticas vehicularon hacia un “estímulo à centralização de capitais no sistema bancário, levando à formação de grandes conglomerados financeiros, foi justificado pelo governo pela necessidade de expandir a capacidade do setor de movimentar capitais e oferecer financiamentos de longo prazo para obras de infraestrutura que marcaram a ditadura.” (p. 284). De esta forma

beneficiados pelas políticas públicas de conglomeração bancária da ditadura civil-militar, os Moreira Salles já eram um dos maiores grupos econômicos do país. Tal política de conglomeração, iniciada com as reformas de Campos-Bulhões e continuada pelos governos Costa e Silva e Médici, levaria a uma restrição na liberação de cartas patentes, estimulando ainda mais os processos de fusões e aquisições. (p. 285)

Además de la actuación en el campo financiero, la diversificación “nos setores de energia, siderurgia, químico e petroquímico, máquinas e equipamentos, mineração, agrícola, alimentos, turístico, além de negócios na área cultural.” (p. 286), llevó al grupo a que “os quatro filhos de Walther Moreira Salles – Fernando, Pedro, João e Walter – têm uma

fortuna combinada de US\$ 27 bilhões, de acordo com o Índice Bloomberg de Bilionários” (MINERAÇÃO, 2019). Si bien existe una diversificación de sectores, es precisamente en el sector de minería, puntualmente en la explotación de niobio, en donde “a fortuna da família na operação de nióbio vale mais do que a participação deles de US\$ 7,1 bilhões no Itaú Unibanco Holding SA, o maior banco da América Latina por valor de mercado.” (MINERAÇÃO, 2019). La actuación en la explotación de niobio se mantiene a través del control de la Compañía Brasileira de Metalurgia y Minería (CBMM) la cual controlan desde 1965, siendo hasta hoy poseedores del “70% da empresa que é dona de 80% da produção de nióbio do planeta e vende para mais de 50 países.” (MINERAÇÃO, 2019), teniendo en cuenta que “Brasil detém atualmente cerca de 98% das reservas de nióbio conhecidas no mundo e responde por mais de 90% do volume do metal comercializado internacionalmente” (CAMPOS; BRANDÃO, 2017, p. 286-287) siendo en gran parte explotadas Minas Gerais, en donde se encuentran la mayor parte de *jazidas* o minas de niobio en Brasil, entre las cuales se encuentran las instalaciones del municipio de Araxá, en el estado de Minas Gerais, en donde se procesan 750 toneladas por hora (MINERAÇÃO, 2019).

Estos datos, presentan una clara diferencia en las relaciones de producción amplificadas y cinematográficas. Desde el punto de vista amplificado resalta el hecho que Salles pertenece a un grupo reducido de la comunidad global humana; a un grupo, oligopolio, o dinastía financiera, es decir, o en la clave clásica del término relaciones sociales de producción, a burguesía nacional, que construye finalmente un tipo de circuito de miradas y ejercicios de aplicar el poder. Aquí, habría claramente una acentuación en el marco amplificado en la esfera de clase, puesto que no entra en juego dentro del documental lo racial y el sistema-género. Es más, hay otras *esferas* que pueden estar presentes como la esfera *generacional* o etaria. En la perspectiva cinematográfica, la vinculación con el señor protagonista del documental, Santiago, quien no pertenece a este circuito, no es equivalente; Salles, devenido de un linaje del capital financiero del cual un reducido grupo de la comunidad humana planetaria hace parte, mientras Santiago, migrante argentino que trabaja como empleado doméstico de éste. Claro que colocado de esta manera, tiende a existir una especie de reduccionismo. Es por ello que el diálogo entre las dimensiones de relaciones de producción se hace necesaria; así como en el sentido amplificado son necesarias las intersecciones entre distintas *esferas* (que en este capítulo se abordaron brevemente en relación a raza, clase y sistema-género) para ver las *caras* de un fenómeno, en el cine se hace también necesario para poder ver aquellas otras

cosas inscritas, en este caso, en las imágenes y sonidos en movimiento.

#### 4.2 SANTIAGO (2006): UNA DE LAS FORMAS ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD CAPITALISTA.

Sutileza.

Elegantidad.

Alteridad.

Forzamiento de la servidumbre póstuma.

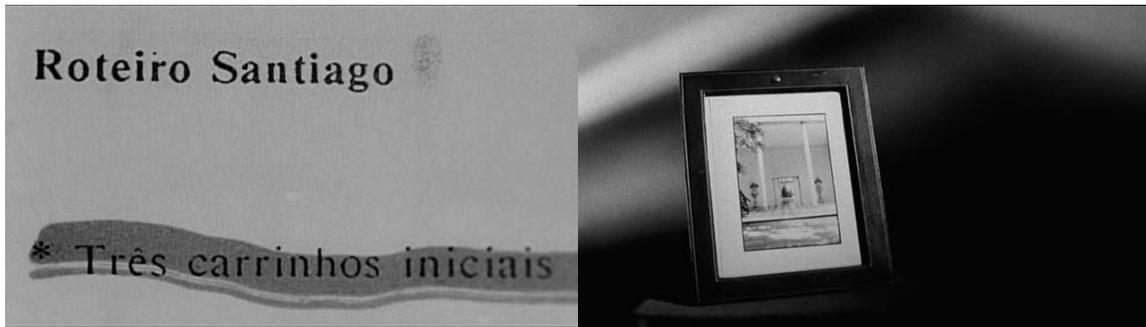
Extracción. Derretimiento.

El documental trabaja a través de material de archivo la figura de Santiago, antiguo mayordomo de la infancia de Salles. En este documental Salles exterioriza su culpa y reflexiona sobre el trato que le brinda a Santiago en la producción del documental. El vehículo para esto es principalmente el uso de archivos tanto de Salles, los denominados *rushes*<sup>11</sup>, así como también el uso de documentos de Santiago, seleccionados por Salles. Existen por ende algunas dimensiones en donde estos archivos son usados. Los archivos en la puesta en escena que no se presentan como los *rushes* de Salles, sino como *encenaciones a posteriori* tales como las fotografías de la secuencia inicial presentadas mediante una especie de “loop estilístico” del travelling, presentan lo que para Salles son espacios domésticos, pero que en Santiago son espacios de trabajo. De la misma forma, el recorte escogido por Salles de los documentos o archivos de Santiago, son presentados como *no-encenaciones indeterminadas*, es decir, no presentan una claridad de tiempo o espacio; no hay una explicitación de que pertenecen a la toma del pasado o si son mostrados desde el presente del tiempo del documental. Apunto que lo de *no-encenaciones* es simplemente para indicar la falsa transparencia que tanto las temáticas de los documentos de Santiago cuanto la disposición que estos documentos frente a la cámara tienen, pues existe un claro dominio de la encenación y las elecciones que hace la persona que dirige en el proceso de montaje. Estos planos serían también planos-archivos, es decir, archivos que ocupan la totalidad del plano, siendo en estos casos a través de primeros y primerísimos planos.

---

11 Conjunto de las escenas rodadas (las tomas) y reveladas en positivo por el laboratorio (<<tomas engarzadas>>) entre las cuales se escogen los elementos definitivos del montaje. (AMIEL, p. 206) Esta es una definición si bien que toma como base la película, el celuloide, es también extensible a lo digital, saltando el procedimiento de revelados en positivo por el laboratorio que indica.

Fotografía 1- Fotogramas documental Santiago (2006)



Fuente: *Santiago* (2006)

Por otro lado, están los *rushes* de Salles, hablo de los también planos-archivos que se presentan como un tiempo pasado en el cuál Salles filma a Santiago, cuyo tiempo pasado además es reforzado por la voz over de un tiempo posterior. Si bien existen otros tipos de planos, tales como los planos de espacios domésticos exteriores, planos de archivos de películas, planos ilustrativos, entre otros, estos carecen de una trascendencia en la relación con los archivos. Las *dimensiones* apuntadas en las cuales están los archivos, puesta en escena, planos-archivos, entre otras, las profundizaré más adelante con mayor detalle cuando me refiera a la reapropiación de archivos en *La última huella* (CASTILLO, 2001). Estos serían, a modo general, tipos de archivos y sus dimensiones de uso, o más bien, sería su base de uso, la columna vertebral que a grosso modo atraviesa el documental.

Por otra parte, en *Santiago* (2006) hay un uso de lo extrafílmico que puede develar dimensionalidades de control. Ese control -de la puesta en escena (tiempo pasado) y del montaje (tiempo presente *invisible*)- a través de lo extrafílmico intenta falsamente presentarse de una manera no cinematográfica. Lejos de ser una versión de los *rushes*, busca emular un control o la espontaneidad del límite que se nos presenta. Hay por ende un control de los límites de lo extrafílmico en tanto los *rushes* que consigan mantenerse en pie a la búsqueda de responder lo *indemnizable y confesionario* (Souto 2020): hay un control de los límites; hay un control en la selección de los *rushes*, una selección de una selección, es decir, selección de elementos que cubren otros: hay una estetización de lo explícitamente cinematográfico como *no cinematográfico*. ¿Con qué fin trabaja el

documental esto último? ¿Cuál es la finalidad que hay allí? ¿Con qué finalidad emular como *no cinematográfico* lo que sí lo es? Bien, Salles selecciona a qué de lo extrafílmico tenemos acceso creando un artificio de falsa transparencia, y finalmente, un clima *base de verdad*. Decide mostrar una esfera de las relaciones de producción cinematográficas en tanto respondan a la construcción de una culpa controlada dentro de un parámetro de ejercicio del poder: la esteticidad de lo *no cinematográfico* es simplemente un mecanismo para crear un clima de verdad, de falsa transparencia (falsa transparencia pues, redundantemente, no existe tal transparencia sino como mero artificio creado para tal).

Junto a esto, que profundizaré en breve, también existe en *Santiago* (2006) una característica de uso de lo extrafílmico de una manera bastante, sino menos, camaleónica y en donde a lo menos aparecería algo así como una *plástica* del tiempo.

*Fotografía 2 - Fotogramas documental Santiago (2006)*



Fuente: *Santiago* (2006)

La presentación de una secuencia como una *secuencia antigua* realizada en un tiempo anterior al tiempo del filme según la narración, es develada como lo pasado, inversamente, lo que el tiempo presente del filme indica que no es; afirma la veracidad de lo antiguo, de lo que ya no es. En este caso, se presenta una *plástica* de lo antiguo por la voz y por el visual de los planos que tienen los códigos de tiempo e información técnica sobre los planos. Es este artificio o *maniqueo* de destemporalizar al pasado las cosas del tiempo que presenta el documental, lo que le permite desmarcarse del montaje, de crear una alteridad del montaje al mostrar la lejanía del material, en la secuencia indicada. Esto funciona como un acto camaleónico que le permite realizar las mismas operaciones pasadas ya en el tiempo presente (o posterior de ese pasado) trabajándolo desde el montaje. Quiere decir que el valor del archivo es en tanto es el valor del control del tiempo que emana; no sólo es la dimensión de su contenido o forma, de su qué o cómo, que también lo es, si no sobre todo el valor de la *puesta en tiempo* que se le da su uso para crear y dialogar “camadas temporales” en el montaje. Es precisamente ese uso entre

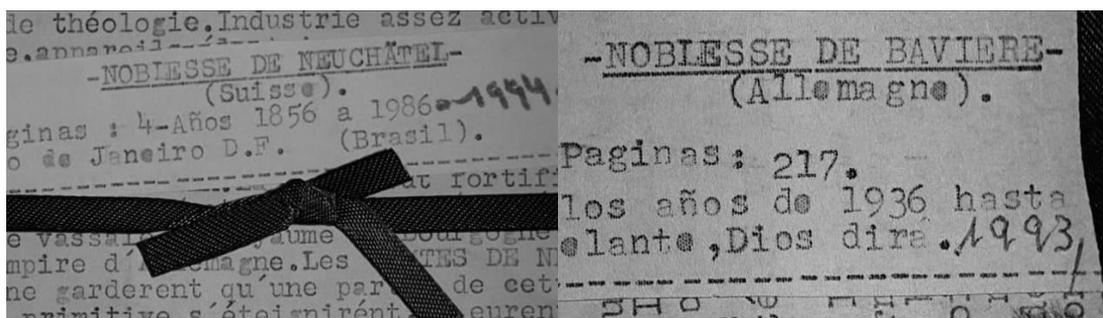
distintas “secuencias” o secciones temporales lo que reafirma y potencia un clima *base de verdad*, de legitimidad. No hablo necesariamente de la existencia de un *tiempocentrismo* en el documental, pero sí la existencia de la dimensión temporal como una otrora *dimensión* que permite el control del discurso. El tiempo se usa para validar un discurso, siendo allí donde reside su valor principal dentro del documental.

Por otro lado, es peculiar, a lo menos, el cómo se encuentra algo de la multiplicidad de la noción de archivo en el documental. Hablo de la noción, claro, de *archivo* como documento de cultura, en la cual se inscriben tanto los planos de Salles cuanto la selección que este hace de algunos archivos de Santiago (selección a la que me referiré en breve), pero también hablo del archivo como la estrategia del orden, como corpus organizador. Es esta última noción, la que desde los procesos de posproducción del documental, es decir, montaje o la dirección del montaje, es en la que se hace presente: es como si el modo de organización apuntado en Mbembe (2020), la de la orden organizadora de los archivos a través del *viés* del status, estuviera presente pero trabajada de una manera premeditadamente invisible en la relación que Salles escoge desarrollar; el *guión-montaje*, como un archivo en sí mismo, un modo organizador que aplica status en los archivos en tanto estos respondan al maniqueo narrativo; el montaje como el modo de despliegue del orden y del artificio de la *verdad*. Esta *construcción de la verdad* se encuentra interligada a los tiempos que están en el documental. Podríamos indicar que en el documental mayormente existe la presentación de un gran tiempo pasado, o mejor talvez, *tiempo revisado*. Del mismo modo, gran parte del documental es situado por la *voz over* que se reafirma en un presente sonoro en contraste con los distintos archivos que ‘vienen’ del tiempo pasado; un presente sonoro simultáneamente a un pasado visual trabaja la narrativa. Las imágenes se encontrarían en una *puesta en tiempo* siempre pasado, mientras que el sonido siempre en un tiempo presente o en su grado mínimo ‘no en ese tiempo pasado’. El entrelazamiento de estos dos tiempos que el documental presenta no es a través de un orden progresivo; hay, digamos, un sistema de tiempo que va enlazando ambos, en un ir y venir, que con los comentarios de la *voz over*, en ocasiones, presenta y demarca una secuencia que desde el presente revisa el pasado, mientras en otras, principalmente las secuencias que presentan lo extrafílmico ya sin una intervención o con poca intervención de la *voz over*, se despliegan como mero pasado, que se ausenta en el presente a través del dispositivo de la culpa. Así, tiempo y verdad están interligados. Ambos, inherentes a los artificios del cine, encuentran en *Santiago*

(2006) una manera de configurar camadas y matices en la construcción del discurso del documental.

Junto al montaje, el sonido es la otra área con un grado de control influyente. Por un lado, la voz usada en el documental se presenta como el recurso más explícito en el direccionamiento de la narrativa culposa. Esta voz, situada en un espacio-tiempo de control diferente al de las imágenes, es una voz que Salles decide tercerizar: “a narração fala em primeira pessoa, mas não é do próprio diretor: [...] a voz emprestada ao filme de João Salles é a de Fernando, seu irmão. Trata-se de uma “primeira pessoa terceirizada”, conforme apontamento de Ilana Feldman (2013)” (SOUTO, 2020, p. 75) Esta voz masculina grave, presente en el primer plano sonoro siempre, una voz over de cadencia controlada que estilísticamente transita entre en el modo del sonido retail-comercial de presentar las voces: voces, que, cuando masculinas en ese circuito de los sonidos retail-comerciales, impone al tiempo que despliega un paternalismo tonal, un paternalismo sonoro. Una voz que escogida para hablar por Santiago pues es ésta la que coloca los límites del material al cual, premeditadamente, el montaje decide no darnos acceso a través de un dispositivo que se devela falsamente como *sí dador de acceso*; una voz paternalista-patronalista que Salles le da un tiempo de presencia mayor en la película al que Santiago tiene y sin la cantidad de intervenciones o cortes que las cosas dichas por Santiago tienen.

Fotografía 3- Fotogramas documental Santiago (2006)



Fuente: Santiago (2006)

Esto se aprecia en la secuencia en que se describe lo que para Salles son supuestamente los intereses de Santiago; documentos y anotaciones sobre dinastías y aristocracias. Acá, la voz se despliega y hace uso de Santiago para desde una especie de *tokenismo* de clase, darle rienda suelta al recorte de las familias aristocráticas y dinastías, principalmente, desde un foco eurocentrado, que para Salles es relevante montar. Para Salles toman relevancia los archivos de Santiago en tanto estos o algunos de estos se

inscriban en relevar lo dinástico y noble, esto más que presentar los intereses propios de Santiago (que bien, pueden serlo), parece presentar también la búsqueda de sí propio en los archivos de este. No es el hecho de que existan gran cantidad o nula cantidad de estos escritos presentados siempre en primerísimos primeros planos, es el hecho que Salles selecciona como relevantes los apuntamientos de la aristocracia universal como para incluirlos en el recorte que decide montar de la figura de Santiago de la manera en que lo hace; humaniza en tanto duplique su trabajo físico también en el campo del intelecto al tiempo que lo haga sobre el circuito temático concreto, el de la aristocracia, que involucran y llaman la atención de Salles. Esta voz del documental, compensa la potencial crítica que puede emanar del control de los límites de los archivos/*rushes* presentados, al sedar sonoramente a través de un estilo al mismo tiempo paternalista y autflagelante: responde a una *forma* de la historicidad de las *voces over*, a la clásica, a la *forma y tradición* predominante. Hablo de aquellas voces masculinas en la historia de las voces grabadas, aquella voz o voces preparadas que, a veces como *voz de dios*, y que en otros tiempos como *voz sociológica*, no titubea, tal cual las voces del circuito de la publicidad. Peculiar, a lo menos, que el montaje no sólo a través de la imagen sino también del sonido consigue llevar esas limitaciones predisuestas en la posproducción, es decir, en los tiempos de la posproducción, o mejor, en la también ‘voz’ de los procesos de posproducción. En una de las primeras secuencias en donde el montaje permite un tiempo mayor de presencia de Santiago, secuencia en la que este habla de su infancia, esta voz del montaje, medio que limita por no decir censura a Santiago; éste pierde la voz en la puesta en escena por la intervención de un recurso de posproducción, la música, que se sobrepone al sonido directo, quedando sólo en emisión su imagen cercenada sonoramente por el silenciamiento, a veces reiterado, por el montaje. Santiago así pierde la voz en dos dimensiones; en la puesta en escena, por el tipo de relaciones creadas en ésta las cuales, claro, se condensa algo inevitablemente habitado en las relaciones de producción amplificadas, y en la posproducción, en el montaje, donde su propia voz es en algunas ocasiones relevada por debajo de la voz del montaje, la voz de Salles; voz de Santiago cual afectada por las constantes ‘alegorías no vinculativas’<sup>12</sup> que Salles escoge ilustrar vagamente el contenido de lo que habla Santiago en algunas secuencias, o para presentar lo que Salles fuerza interpretar como lo que emana de la temática o área de la

---

<sup>12</sup> Es decir, por esa constante presencia de concatenación de planos sin relación alguna con la narrativa que se justifican sólo en alusión al guión original que Salles había planeado.

cual Santiago desarrolla sus historias. Si bien esto último en documental lo vincula al pasado, es decir, la presencia de estos elementos o planos que interfieren se ligan en la narrativa al guión original de Salles, al guión del pasado, dentro del tiempo presentado en el montaje continúan efectuando el mismo procedimiento: silenciar a Santiago.

Otro de los elementos que componen el entramado sonoro del documental es el de la música. La música en ocasiones funciona como una manera de distender el clima narrativo y la temática culposa. Esto se percibe en la secuencia que antecede al prelude cinematográfico, en la interzona entre la presentación del título del filme y ya el despliegue de las otras secuencias, comandadas por la voz over.

*Fotografía 4 - Fotogramas documental Santiago (2006)*



Fuente: *Santiago (2006)*

Aquí, puntualmente en el plano del travelling de una fotografía enmarcada en donde se muestra la entrada de la mansión Salles, plano que antecede al título del documental, se presenta posterior al título, una serie de planos fijos, de espacios que para Santiago son espacios de trabajo, al tiempo que también continua el uso del *loop estilístico flaueriano* del travelling en los espacios internos de la mansión, ya la presentación e inclusión musical que integra ya una plástica que distensiona el clima cinematográfico dramático que llega hasta el plano que contiene un fotograma congelado de Salles dando la espalda a la cámara. Aquí, como en mayor parte de las secuencias del documental que utilizan música, existe un uso de esta con el fin de crear matices de los climas entre las secuencias. Algo de esto se repite en la secuencia que Salles presenta mayor cantidad de lo que el documental indica como 'material bruto'. Al inicio de esta secuencia le antecede la advertencia de Salles en la que indica que "todo debe ser visto con una cierta

desconfianza”. Yo en este punto añadiría: “todo debe ser escuchado con desconfianza”. En el desarrollo de la secuencia, la música, de la misma manera que se indicó anteriormente, matiza sonoramente el control y potencial agresividad de la puesta en escena. Le da una atmosfera distendida a los planos; modifica el clima de poder y control por otro que le alivia, que le hace digerible. La música escogida interfiere en la percepción de la alteridad. Posterior a estos planos musicalizados o planos adornados, existe una disminución de su presencia hasta suprimir totalmente la música de los planos los cuales, ahora, sólo presentan el sonido directo de la puesta en escena. Esta secuencia entonces, presenta dos estados sonoros; una que utiliza el artificio de la música para crear un clima distendido y hasta *payasesco* de Santiago, y otro, para romper aquel clima, de una manera progresiva hasta la supresión total de la música, para traer la agresividad y supuesta desnudes de la puesta en escena. Estas dos secciones-secuencias dentro de la secuencia crean un contraste que genera un grado de alteridad mayor debido al contraste plástico sonoro; uno lleno mientras el otro carente. Este artificio sonoro, creado a través del contraste no de dos planos, sino, de un grupo de planos que conforman una secuencia matriz, y no a través meramente de los planos visuales (imágenes) sino de un diseño sonoro que crea secciones sonoras entre planos, es otro mecanismo de control y direccionamiento, en este caso, de trabajar la culpa.

Sin duda una de las cuestiones principales que están inscritas en el documental es indudablemente la palabra ‘trabajo’ y la relación que esta palabra y acto en el mundo tiene en Santiago y las varias capas que traspasa dentro de la película, desde las plásticas hasta las simbólicas. Es clara y más evidente aquella capa visual, la que configura la puesta en escena y la puesta en cámara. Así, Santiago es presentado siempre a la teledistancia que expresa Salles culposamente en ocasiones durante el documental. Santiago está siempre en espacios domésticos; aquellos espacios que para Salles son memorias de la infancia, para Santiago son espacios de trabajo domésticos. Depositado en un espacio reducido del plano, por el tipo de óptica y el posicionamiento de la cámara a la teledistancia del equipo de Salles, Santiago es siempre enmarcado dentro del espacio fractal<sup>13</sup> del trabajo doméstico. Espacio fractal como una reducción de Santiago. Es una

---

13 Tomo de Rangel (2015) la noción *imagen-fractal* para pensar el espacio fractal. Si bien para la autora una *imagen-fractal* es “una “imagen-ficción”, una imagen-virtual pura, que es la que se produce en el cine de David Lynch. (p. 15) [...] “conformada por un ensamble de imágenes visuales y sonoras puestas en serie a través de la operación de un montaje aleatorio. Ensamble del que brotan heterotopías: no-lugares habitados por figuras y abstracciones, en un tiempo heterocrónico que va de los cuerpos a las presencias sonoras: música, ruido, silencio. Estos elementos operan como temporalizadores de la imagen que a la vez desencadenan efectos de desdramatización: ruptura con la narración, situaciones ópticas y sonoras puras

manera de reducirlo no sólo a través del *viés* de las relaciones que operan en la puesta en escena de la *puesta en vida* entre Santiago, Salles y su equipo y con las cuales Salles monta sus fundamentos de culpa para rehacer el documental, sino, también de reducirlo plásticamente, literalmente, a través del plano; Santiago es enmarcado, reducido a un espacio de convivencia con el resto del plano de cada uno de los planos; es reducido a un espacio fractal del trabajo doméstico en el plano el cual estilísticamente Salles romantiza o esencializa a través de un modo elitizado o *elengate-izado* un mirar sutil en la reducción de Santiago. Apuntar que si bien el recorte escogido en el documental se vincula de manera estilística o narrativa al trabajo doméstico no necesariamente es su capa superior o mayoritaria del cual busca hablar el documental, pero sí es una particularidad de este. A esto se le suma la presencia de dos dimensiones de *emplazamientos* de perspectivas. Por un lado, el emplazamiento de la cámara, la *puesta en cámara*, que se expresa principalmente en el documental a través del archivo: teledistante, explícito, fetichista y fractal: es el de la plástica de la imagen. Por otro lado, un segundo emplazamiento es el que construye el montaje, que distensiona y controla los grados de expresión de la alteridad: el de la plástica de la narrativa.

Por otro lado, el cuestionamiento de la realidad de la puesta en escena es un punto interesante que el mismo documental indica de manera crítica y reflexiva. La problematización de la intervención del cineasta, de la relación, es algo trabajado a través de una voz mayéutica que comenta las anotaciones del guión documental que Salles habría planificado años antes. Y es una cuestión muy legítima que trae conjuntamente con la desconfianza en las imágenes, finalmente, en la verdad de estas. Puede ser, incluso, algo paradójico, pues el mismo documental, como imagen, propone un tipo de gobernabilidad de estas. La construcción de la personalidad, del modo en cómo Santiago es proyectado es algo que trae algunas cuestiones importantes de colocar, pues esta construcción que se hace a través del cine, ¿hay cómo no hacerla? ¿hay acaso cómo no delinear una personalidad de la otredad en el cine? Si bien estas preguntas abren camino a su propio campo de desarrollo, es necesario apuntar que el documental sí las responde: sí hay un delineamiento de la otredad y una gobernabilidad de la representación de Santiago, diseñada desde una concreta relación vertical no sólo cinematográfica sino también amplificadora; entre el director también poseedor de medios de producción del

---

en las que no hay personajes sino intercesores, cuyos actos de habla son efectos de non-sens." (p. 25). Un espacio fractal, lo entenderé como aquel espacio o marco configurado en la puesta en escena que se expresa limitadamente en el plano.

sentido amplificado, y Santiago, la persona filmada, no poseedor de medios de producción sino trabajador mayordomo del director y su familia.

En este documental, que usa el montaje con una centralidad mayor para la construcción narrativa explícita e implícita frente a otros elementos que no tienen una necesaria trascendencia y por ende carecen de tal centralidad, como podría ser la búsqueda de *raccord*, confluyen muchos elementos entre los cuales destaco los anteriormente mencionados. Estos elementos, que desplegados estilísticamente transitan en la utilización de *travellings* en los tiempos presentes del documental, abundancia de planos fijos, primeros y primerísimos planos de objetos en la puesta en escena, la fractalidad doméstica en la cual es inscrito Santiago, presentan un estado particular de emisión. ¿Qué emite la mirada de Salles? Podría decirse que el documental desarrolla *un tipo* de estética del poder, que no es el poder explícito que se muestra bestial y desgarrador. No. No es un modo estético de dominio explícito. Es más, presenta la manera bestial (presente en el trato a Santiago) en la manera de redención: existe un cuestionamiento al poder de la puesta en escena del pasado al tiempo que opone la óptica del presente a ese pasado, redimiéndose de esta. Este *tipo* de estética al tiempo que se complejiza más que una mimética o ilustrativa, no por ello deja de emitir sus señales: para Salles, Santiago “es” en tanto que responda a la manera civilizatoria predominante de desplegarse en su óptica; en tanto el circuito de archivos se interioricen en la vida de las aristocracias, dinastías u oligopolios; en tanto le *sirva* como vehículo de redención, literalmente *servir*, estar al servicio; que su biografía, que el desarrollo de su vida que no es más que el recorte de algunos instantes, seleccionados en los procesos de posproducción siempre, estén al servicio de poder alcanzar una redención póstuma; en tanto, Santiago como cuerpo, depositario del mineral experiencial de vida, sea potencialmente campo de extracción de contenido que Salles trabaja en la manera que transborda *la forma* amplificada a la cinematográfica; en sí, Salles desarrolla lo que sería un *modo* de la estética del poder, en este caso, de una de las maneras de desplegar una “estética de la modernidad capitalista”. Lo concreto es que Salles detiene el capital físico y algo del biográfico vital de Santiago; en el cine y fuera de este. Aplica una puesta en escena a través de un holding audiovisual: transforma la puesta en escena en un holding de fusilamiento óptico. Extractiviza el capital físico y biográfico de Santiago al tiempo que narra con una novedad culposa, martirizante y minerizante una figura que en su mirada pareciera actuar como mártir domestico predado y activado en la búsqueda del consuelo

interno imposible de la mansión banquera: el documental es una *visita* a la teledistancia visual que realiza por medio del aparato del cine; y el cine documental como laboratorio de alteridad y mistificación. Es un acercamiento o visita biográfica póstuma que santifica la relación de extracción. Es donde el modo extractivista se despliega en otra área del mundo para drenar molecularmente las capas vitales y mortuorias del ser de Santiago. Es una plataforma de acoplamiento a un equilibrio ético del trabajo protestante: la exteriorización de la sutileza culposa burguesa.

Podemos decir que si en Tarkovsky era esculpir el tiempo un matiz importante en la búsqueda de la experiencia cinematográfica, aquí, lejos de esculpirlo, la matriz base es buscar exculpar el tiempo; exculparlo de las distintas dimensiones de explotación. El documental, finalmente, funciona como una plataforma confesionaria de la redención ética, en lo que sería en clave de Max Weber, del “espíritu del capitalismo”.

## 5 REAPROPIACIÓN DE ARCHIVO

### 5.1 ÓRBITA DE LA ÚLTIMA HUELLA (2001)

En este capítulo pondré atención mayormente a los procesos que operan en la reapropiación a través del documental *La última huella* (2001) de la realizadora Paola Castillo. Menciono la palabra 'operar' no en un sentido vacuo o como un sinónimo de 'funcionar'. Operación u operatividad en tanto que es en una sala de control, de montaje, en donde se cosen las articulaciones entre las partes del cuerpo bio-cine-gráfico montado. El aspecto sobre el cuerpo biológico atañe al mero uso técnico de funciones de los cuerpos vivos, a los enlaces y circuito en que los órganos funcionan para mantener lo vital. Pero un aspecto histórico de una perspectiva de la historia que no se aboca a entender solamente los aspectos técnicos de los enlaces entre lo biológico; la mirada que desdobra su mirar hacia una comprensión de un determinado cuerpo histórico, que no es solamente la historia del cuerpo que los cambios de lo etario le producen, sino, aquello que también contempla la historia del cuerpo pero en un sentido que potencia el valor desde el cuerpo histórico. No es que las marcas, las hendiduras, la vejes del cuerpo deban ser desestimadas. Lo que se debe intentar desanimar es aquella mirada que sólo contempla la posibilidad binaria de lo uno sin lo otro sin querer abrir una fisura en ese modo de mirar binario que le permita transbordar ambas partes dualmente para así, ver en una tercera versión emanada de esa dualidad. Digo de la relación del montaje del cine y el montaje de la historia de ciertos tipos de cuerpos, de cierto tipo de humanidades -aún, los animales también tienen cuerpo-, del montaje de la vida, y como ciertos relatos de la historia oficial anulan los fundamentos de esas otras humanidades que intentan montar, en ocasiones, sus propios relatos a contrapelo de la historia. No siempre esas humanidades consiguen escribir sus propios relatos en el lenguaje de las imágenes y sonidos en movimiento. Hay ocasiones en que otras personas, también humanas, intentan mirar otros relatos dentro de los archivos de los relatos predominantes para humanizar lo deshumanizado y que en el oficio del intento, poder vitalizar de miradas los mal designados archivos muertos.

Los archivos usados en *La última huella* (CASTILLO, 2001) pueden ser divididos entre imágenes sin movimiento entre las cuales tienen distintos orígenes. Por un lado existen las representaciones fotográficas de fines del siglo XIX y comienzos del XX a partir de la Expedición Científica al Cabo de Hornos (1882-83), la también obra de Pierre Petit septiembre de 1881 "Fueguinos en Europa", la de Martín Gusinde (1918-24), el

archivo personal de Luis Zárraga Calderón, así como del Museo Martín Gusinde y del Museo Maggiorino Borgatello. Además de imágenes sin movimiento, como apuntado, también hay archivos de imágenes en movimiento, películas o filmes que son utilizados como ‘planos-archivo’ en el documental de Castillo, los llamados *travelogue* o *film de viaje*, y que son los archivos en los cuales me focalizaré en relación a la reapropiación, los cuales fueron realizados entre 1910-1933 por Alberto María de Agostini, padre y misionero italiano de la orden salesiana, montados también a través de un documental etnográfico del propio llamado *Terre Magellaniche* de 1933. En este sentido, los *travelogue* se entienden como “uno de los géneros fílmicos tempranos que más debe a prácticas precinematográficas como la estereografía, las proyecciones luminosas, los panoramas de rotonda y sobre todo las *travel lectures* o conferencias ilustradas, su antecedente más inmediato” (CUARTEROLO, 2012, p. 169) los cuales “satisficían la curiosidad popular por lo lejano y lo exótico, y proveían, al mismo tiempo, el componente educativo demandado por el gusto burgués de la época.” (CUARTEROLO, 2012, p. 170). La autora plantea que en el caso latinoamericano por ejemplo, se genera una premisa respecto a lo que representaban, lo que supone que en mayor medida,

siempre la existencia de un choque o lucha entre la civilización encarnada en la figura del explorador blanco, y la barbarie representada ya sea por una naturaleza hostil e indómita o por los pueblos “primitivos” que la habitan. Sin embargo, estos films no se limitaron a documentar esa confrontación de culturas, sino que la mayoría de las veces la exageraron e incluso la crearon, incorporando una serie de tópicos o discursos que, lejos de ser novedosos, ya habían sido exhaustivamente explotados por la fotografía durante gran parte del siglo XIX. (CUARTEROLO p. 171)

En otras palabras, las imágenes y puntualmente el *travelogue* operan no como registros de la realidad, sino, como “sistemas convencionalizados de representación visual que se construyen de acuerdo a dispositivos y procedimientos conocidos y manejados por el operador.” (CUARTEROLO, 2012, p. 171) los cuales “servían para deshumanizar al indio, para animalizarlo o acercarlo a una etapa anterior de la evolución humana, en definitiva, para apoyar la idea de su pertenencia a la barbarie.” (CUARTEROLO, 2012, p. 172). Esta gobernabilidad de las imágenes por ende

Más que documentar la identidad del indígena, esta repetición de temas y poses contribuía a crear una economía visual en la construcción de la tipicidad étnica. A través de esa uniformidad de gestos, costumbres y comportamientos culturales, la fotografía y el cine fijaban empíricamente una imagen del indio construida a través de los códigos hegemónicos del hombre blanco. (CUARTEROLO, p. 177-178)

El vínculo de las imágenes sin movimiento y las imágenes con movimiento, es decir, la imagen o filme de archivo en general, se ha cargado con una predominancia histórica permeada no solamente dentro del discurso del cine como en otros campos, con un cierto imaginario de veracidad y realidad objetiva. Ha sido la imagen

en sí, más que el sonido, configurada desde una cultura occidental ojo-céntrica, la que desde los inicios de la fotografía química, ha sido atribuida como “testigo ocular verídico e infalible, a evanescencia del testimonio y las fallas de la memoria humana serían combatidas por la exactitud de la reproducción analógica” (LINDEPERG, 2015, traducción nuestra), y constituida en la función de evidencia, si se le compara con otras artes que también presentan una mimesis. El cuestionamiento de la mirada en relación a la construcción de representaciones, ha traído discusiones sobre su presencia principalmente en áreas en donde la técnica empleada, como la fotografía fija o el filme, emula o deja una huella del mundo material, pudiendo delinear cargas o reminiscencias de la mirada de quien la produce, “de mirada occidental, mirada científica, mirada colonial, mirada turística o mirada de hombre” (BURKE, p. 158, 2005). En este sentido,

Algunos de los procedimientos utilizados por los cineastas para construir estos discursos, tales como la puesta en escena o la articulación de texto e imagen, ya venían perfilándose desde la aparición de la fotografía y fueron internalizados y readaptados al nuevo medio. Otros, como el montaje o la movilidad de la cámara surgieron, en cambio, con el séptimo arte y fueron sumamente operativos para el desarrollo del cine documental de las décadas posteriores. (CUARTEROLO, p. 172-173)

Los filmes de De Agostini no escapan a esto. La versión del espíritu misionero salesiano buscaba alcanzar principalmente “la transformación del modo de vida de los indígenas, aunque consideraban que estos pueblos tenían la chance de encontrar un estadio superior de civilización. De allí que, entonces, las observaciones del Padre De Agostini respondieran, con plena correspondencia, a esa imagen previamente creada por su congregación.” (BUSTAMANTE OLGUÍN, 2010, p. 76). Esta visión de humanización, es una versión que, por un lado, humanizaba en tanto respondiera a ciertos cánones devenidos de los intereses evangelizadores-civilizatorios de la iglesia católica por un lado pero que buscaba por otro, desacoplarse de la manera ‘antigua’ en que fue organizado el holocausto de los pueblos de América. Por su vez, además, el rol activo que tuvieron las misiones en general a finales del siglo XIX fue el de también construir el sentido de nación.

la constituye el papel adjudicado a las misiones salesianas como constructoras de la nacionalidad tanto para Argentina como para Chile, lo que les venía bien a las elites gobernantes para organizar el Estado-nación hacia finales del siglo XIX. Por entonces, la reducción del indígena, la colonización del territorio, la explotación de los recursos económicos, etc., favorecía el interés de ampliar la frontera interna. (BUSTAMANTE OLGUÍN, 2010, p. 72)

Las relaciones de producción inscritas en los archivos de De Agostini también se condensan en sus escritos. En *Treinta años en Tierra del Fuego* (1956), De Agostini hace una revisión desde un punto de vista crónico, cultural y mental propio a su tiempo, de índole eurocéntrica y colonialista del contacto entre los colonizadores y

viajeros europeos y sudamericanos, y de algunos pueblos originarios. En la visión del salesiano, los pueblos locales tenían un “escaso nivel moral” (DE AGOSTINI, 1956, p. 295); “vaga noción del bien y del mal” (DE AGOSTINI, 1956, p. 321); “sus facultades intelectuales eran poco desarrolladas” (DE AGOSTINI, 1956, p. 300). Cooptado por la predominancia de su propio tiempo, consigue tener cierta alteridad del modo central de ejecutarla a través del *modo salesiano* que no niega la historicidad de la bestialidad sino que incluso apunta a esta como tal cometida y organizada por el hombre blanco europeo (y ya en esta época por el Estado chileno y argentino, o en grado macro, por el Estado latinoamericanizado), pero, y al mismo tiempo de apuntarla e intentar negarse en ella, produce un movimiento que permite actualizar las *maneras* de reproducirla. Esto se ve en el texto de Agostini.

Víctimas de esa ley de la civilización moderna que hace prevalecer el derecho del más fuerte, los indios se vieron muy pronto obligados a ceder el terreno a los nuevos conquistadores y abandonar para siempre su tierra natal, que había visto durante muchos siglos multiplicarse sus generaciones.

Huyendo de la persecución se retiraron a las regiones del sur, donde los numerosos pantanos y las tupidas florestas hacían difícil el acceso a los civilizados. Los actos de crueldad y sevicia que se perpetraron contra los indios onas desde que los hombres blancos penetraron en aquellas regiones, y que tanto ha contribuido a la rápida extinción de una raza inofensiva y vigorosa, pasarán a la posteridad como una mancha vergonzosa de la civilización.

Exploradores, estancieros y militares no tuvieron escrúpulos en descargar sus maúseres contra los infelices indios, como si se tratase de otras tantas fieras o de piezas de caza, y arrancar del lado de los maridos y los padres a las mujeres y a las niñas para exponerlas a todos los vituperios. Algunos fueron separados de sus hogares para llevarlos a tierras extrañas con el pretexto de la ciencia, y exhibirlos como los seres más degenerados del género humano.

Para justificar estos actos de barbarie, la fantasía de los civilizados forjó exageradas descripciones de emboscadas, ataques mortíferos por parte de los indios y horribles escenas de matanza y saqueo, mientras en realidad el indio oná jamás se demostró belicoso sino para tutelar sus bienes, sus tierras y su familia. Nunca fue sanguinario; tan sólo cuando se vio tomado de mira por los blancos, se vengó por represalia, y a veces terriblemente.

A tal punto llegó en el invasor el desprecio y el odio contra los indígenas que, para librarse definitivamente de ellos, pues eran obstáculo para la multiplicación de sus ovejas, pagaba una libra esterlina por cada cabeza humana o por cada par de orejas que se le presentara.

Otros, en cambio, en nombre de la ciencia los mataban como fieras, para enriquecer los museos de Londres o de París. Y como los indios para saciar el hambre acostumbraban comer sin repugnancia también los animales muertos que encontraban por el campo, hubo quien envenena grandes trozos de carne con estricnina para terminar más fácilmente su obra inicua de exterminio. (P. 287-288, 1956)

Sumado al hecho de que desde la perspectiva salesiana, “el único modo de convertir al “infiel” en un ser social, pacífico y útil era a través de la educación en la fe católica y la forma de vida occidental, en suma, el indio sólo se transformaba a sus ojos en un ser humano completo a costa de la absoluta destrucción de su cultura.”

(CUARTEROLO, 2012, p. 176). En definitiva, el lugar en las relaciones de producción amplificadas en el que está inscrito De Agostini es un lugar en donde el poder se despliega en clave positivista; en tanto los pueblos originarios respondan a cierto *ethos* y *forma* de estar en el mundo es que serían eventualmente humanizados o equivalenciados como humanos por la mirada salesiana. Si bien De Agostini carece de medios de producción en términos clasiales, su vinculación desde el sistema-género como un hombre de la iglesia católica (iglesia que podríamos decir no carece precisamente 'medio' a nivel global en un contexto de poder sobre grupos sociales a través de la llamada *fe*), a la vez del trasfondo material que detiene la iglesia que posibilita una estructura de dominación, también podría decirse que vehicula (al tiempo que materialmente lo es) un discurso que desde la *blanquitud* organiza y hierarquiza tanto la cultura cuanto a los cuerpos no inscritos en la superficie europea, positivista y colonizadora del cual el propio De Agostini deviene. Es precisamente la inscripción de estas cargas contenidas en las relaciones amplificadas cuanto en las cinematográficas en De Agostini, las cuales parecen tener un cambio de estado en *La última huella*. Este cambio de estado llevado en el lenguaje cinematográfico a través del dialogo en el montaje entre las imágenes de De Agostini y las imágenes realizadas por Castillo, se presenta por medio, digamos, de la reapropiación. Antes de profundizar en el modo de operación de la reapropiación y las relaciones creadas entre el material de De Agostini y Castillo, intentaré hacer una breve distinción entre apropiación y reapropiación, que pues, como conceptos parecidos, tienden a veces a tener una homologación o *equivalencialidad* de significado, que percibiremos, no lo son tanto. Interpreto *apropiación*, vinculada mayormente a la sustracción de elementos que selectivamente y descontextualizados son llevados desde un espacio a otro. En este caso hay un rompimiento con su fundamento para tomar de él solamente algunas cosas que, al tiempo de ser reificadas y aisladas de su origen, son reelaboradas como elementos que entregan, sobre todo, *novedad*. La apropiación en este sentido de construcción que perfilo, retira la vitalidad transformando lo que queda en mercancía.

Fotografía 5 – Apropiación cultural



Fuente: Viste la calle<sup>14</sup>

Así como se generan tendencias internacionales en cuanto a moda y diseño, poco a poco, Chile también se abre paso generando las suyas para entablar nuevas relaciones con las grandes propuestas del diseño de vestuario en el mundo. Con una mirada más hacia adentro, hoy podemos encontrarnos con que pueblos originarios tan característicos como los Selknam, u Onas, provenientes del extremo austral de nuestro país, como inspiración dispuesta para crear nuevas propuestas de indumentaria. [...]

El proyecto se inspira en los Selknam a partir del body painting y la comodidad de estar desnudos y vestidos a la vez, así como también se afirma en el rito de H'ain, conocido el que marca el pasaje de la niñez a la adultez, pero que mitológicamente remonta a una lucha social de géneros. Se dice que H'ain era antiguamente una ceremonia profesada por las mujeres para asustar a los hombres y mantener el dominio social. En él, mujeres se “vestían” con máscaras y pinturas para representar presencias divinas que favorecían su posición dentro de la organización de familia y comunidad, pero, de acuerdo al mismo mito, se dice también que los hombres descubrieron la farsa tras las máscaras y posteriormente la invirtieron violentamente a su favor, convirtiéndolo en un ritual masculino.

Es ese mismo vuelco el que justifica el carácter andrógino de la colección de Zordán, que también habla de la reivindicación de géneros: “Si bien es una colección de ropa de mujer con prendas inspiradas en el vestuario masculino, la ropa también es una reivindicación de la igualdad de géneros ya que busca representar a una mujer que no necesita reafirmar su feminidad a través de la sexualidad [...] Finalmente, no se trata de una lucha entre lo femenino y lo masculino, sino de la igualdad y la libertad del unisex”, nos cuenta desde Europa.

Respecto a su aceptación en el mercado de la moda, también enfatiza en que tuvo buena aceptación e interés de parte de showrooms en Italia y Francia, así como feedback de tiendas en Berlín y Dubai.

Se extiende desde su matriz mental una forma que aún fluctúa colonialmente, positivamente; existe una traslación de espacio-tiempo de aquello inscrito en los *travelogue* de De Agostini también ahora en la moda. Este caso de *eurhomicidio*<sup>15</sup>, es apropiación para el sentido que buscamos contornear, pues extrae y se

14 Disponible: <https://vistelacalle.com/129194/selknam-una-cultura-que-marca-tendencia-desde-chile-hacia-el-mundo/>

15 Eurhomicidio como aquello que deviene de la tradición colonial europea pero que en este caso se produce a partir de cuerpos provenientes de américa latina en un circuito central/alternativo de industria de la moda. Ó como aquello que en la búsqueda de validarse en otros lugares acepta la apropiación como búsqueda de la exotización como un valor deseado y positivo.

apropia de elementos de la cultura del pueblo Selk'nam para presentarlas como *piezas* de la industria de la moda. La apropiación sería un genérico; no necesariamente tiene como política el lugar de inversión y lugar de enunciación, en la búsqueda de revertir aquello que está inscrito como *tradicción*. Sin ser parientes, la apropiación de la moda y el cine, parecieran, tener una matriz que olvida la carga de las cosas del mundo al tiempo que se perfila para desplegar elementos contenidos en la predominancia. Por contrario, en la reapropiación, su búsqueda es aquel lugar de desajuste y cuestionamiento: la reapropiación es un acto de inversión, o en su grado mínimo, el intento de esta, tal como la revitalización de los idiomas o lenguas locales frente a los idiomas o lenguas predominantes. La partícula *re* como una partícula del español que desestabiliza el verbo; acción no tiene la misma carga semántica que reacción; entendemos esta última como una fuerza que emerge a depararse con un acto que la provoca. La partícula *re*, en este idioma, configura nuevamente todo; reconfigura, reorganiza. La *reapropiación* por ende tiene una carga necesariamente política de desajuste y confrontación con el mundo de las predominancias.

## 5.2 LA ÚLTIMA HUELLA (2001): ACTIVACIÓN DEL ARCHIVO.

El documental *La última huella* (Paola Castillo, 2001) se aproxima a partir de dos miradas heterogéneas materializadas mediante el diálogo entre filmes de archivo etnográficos del pueblo yagan o yámana provenientes del padre Alberto María de Agostini (1883-1960), en su experiencia como misionero salesiano en Tierra del Fuego en las primeras décadas de comienzos del siglo XX, y el vivir del presente de la vida de las hermanas Úrsula y Cristina Calderón, que el documental trabaja como últimas hablantes nativas y descendientes directas de la cultura yámana y de los cuerpos fueguinos que atraviesan los filmes etnográficos de Agostini, en el extremo sur de Tierra del Fuego. El documental transita por el poblado Villa Ukika mediante la utilización de filmes de archivo de comienzos de siglo, los testimonios y reflexiones de Úrsula y Cristina en idioma español y yagán, los territorios ancestrales y la comunidad de descendientes, quienes en su mayoría no dominan el idioma yámana, siendo este contexto presente contrapuesto a las imágenes de archivo que remontan a otros tiempos y donde ellas mismas, en ocasiones, están en la puesta en escena como imágenes de archivo. El documental tiende a desarrollar una tendencia de no utilizar el archivo como mero acto ilustrativo o mimético, sino que tiende trabajar más el tratamiento de cargar a las imágenes de archivo con una cierta aura de memoria que aún tiene presencia. Este tipo de uso de archivos es

una particularidad que iría más allá que este documental en específico. El uso de los filmes de archivo en el cine contemporáneo, como reflexiona Josep M. Català, ya “no se trata más de salir en búsqueda del archivo para ilustrar un determinado acontecimiento, como el documentalista clásico, sino de trabajar directamente con la memoria visual” (CATALÀ apud LINS; BLANK, 2012, traducción nuestra). En este sentido, pensar el uso del filme de archivo abre aristas de reinterpretación y de nuevos diálogos o pactos de representaciones que puedan ser generados y reflexionados entre el material archivo y los artificios del cine. Re-ver la mirada hecha del archivo es también transitar hacia la mirada a hacer, sobre todo en el ejercicio de aproximarse de un situar que se envuelva dentro de un espectro del re-ver y el exhumar al archivo, sabiendo que

dibujar los contornos de una "historia de la mirada" y las imaginaciones colectivas implicarían, por lo tanto, colocar un lugar central en el análisis de los discursos y las narrativas sucesivas producidas en la imagen fotográfica o filmada al considerar, en un sentido fuerte, la cuestión de su puesta en intriga. (LINDEPERG, 2004, p. 208 - traducción nuestra)

Podría decirse que una cierta política de resignificar y reapropiar el filme de archivo, pasa por sobre todo, exhumar y re-ver las relaciones que envuelven su producción y uso, pero por sobre todo, su uso posterior a la finalidad de su hechura. Aquello, puede reconfigurar su oficialidad, espacios y medios que le determinan, y que en contraposición a otros archivos que cargan cierta centralidad y oficialidad y que mediante una predominancia de uso dictan cuales tipos de archivos son válidos, o mismo, qué tipos de memorias sonoro-visible lo son.

Algunos marcadores de resignificación y reapropiación, se esbozan con la utilización de los filmes de archivo en el documental *La última huella* (CASTILLO, 2001) que propone desde el diálogo entre archivos producidos por de Agostini e imágenes nuevas filmadas para el documental, una elasticidad espacio-temporal simbólica regida mediante el montaje y el rehacer de la puesta en escena, un tránsito diferente al de la hechura de origen del mirar y hacer predominantemente en clave colonial que los filmes de archivo de Agostini de manera aislada, cargan. Este sería un proceso de modificación en la alteridad que adquiere cada plano mediante un montaje que posibilita, aunque no solamente, una tercera imagen, una imagen virtual suspendida, estelante. Esta referencia a la tercera imagen, tercer elemento o imagen virtual, está en algún punto vinculada a aspectos que Eisenstein, en su primera fase teórica, elaboró en las teorías de montaje a comienzos del siglo XX sobre todo en relación al montaje de atracciones, la cual posteriormente sería sobrepuesta, en lo que sería algo así como su segunda fase, a otras

perspectivas teóricas como lo es el montaje intelectual, entre otros. Elaborando un poco más este punto es preciso apuntar que para Eisenstein el montaje no es una característica particular del cine sino que se encuentra también en la metodología de otras áreas. Ya en el cine, Eisenstein interpreta el rol activo que puede jugar un montaje distinto al narrativo, el cual asociaba predominantemente al cine estadounidense, que opere la yuxtaposición de planos con un fin, en su óptica, más discursiva que narrativa; “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição.” (EISENSTEIN, p.14, 2020), esto tomando en cuenta que la yuxtaposición para Eisenstein no opera como un mecanismo pasivo, sino que,

a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano - mas o *produto*. Parece um produto - em vez de uma soma das partes - porque em toda justaposição deste tipo o *resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente*. (EISENSTEIN, p. 16, 2020)

Eisenstein interpreta que erróneamente el desarrollo teórico del montaje se focalizó principalmente en el acto de la yuxtaposición sin una consciencia de esta y retirando la atención de los resultados de esta.

O erro residiu no fato de ressaltarmos mais as possibilidades da justaposição, enquanto parecíamos dar menor atenção ao problema da *análise do material* justaposto.

Os que me criticaram apressaram-se em apresentar isso como uma falta de interesse pelo *conteúdo* dos fragmentos de montagem, confundindo o interesse de *experimentador* pela *análise* de certo aspecto do problema com a atitude do próprio experimentador diante da realidade representada. Deixo-os com suas próprias consciências. O problema surgiu devido a minha atração, antes de tudo, por aquele aspecto então recém-descoberto na junção de dois fragmentos de montagem de um filme, pelo fato de que - não importa se eles não são relacionados entre si, e até frequentemente a coisa se dá por causa disso mesmo - - quando justapostos de acordo com a vontade do montador engendrarem "uma terceira coisa" e se tornarem correlatos.

Por isso, eu estava preocupado com uma potencialidade atípica da construção e composição cinematográficas normais.

Trabalhando desde o início com este material e esses fatos, era natural especular principalmente sobre as potencialidades da justaposição. Foi dada menor atenção a *análise* da natureza real dos fragmentos justapostos. Tal atenção não teria sido suficiente por si mesma. A história provou que este tipo de atenção, dirigida apenas ao conteúdo de planos isolados, na prática levou o declínio da montagem ao nível de "efeitos especiais", "sequências de montagem", etc., com todas as suas consequências.

Qual deveria ter sido a ênfase correta, o que deveria ter recebido maior atenção, a fim de que nenhum elemento fosse indevidamente exagerado? Teria sido necessário voltar a base fundamental que determina igualmente tanto o conteúdo dos planos isolados quanto a justaposição compositiva dos conteúdos independentes entre si, isto é, voltar ao conteúdo do *todo*, das necessidades gerais e unificadoras.

Um extremo consistiu na falta de atenção quanto ao problema da técnica da unificação (os métodos de montagem), o outro - na desatenção aos elementos unificados (o conteúdo do plano).

Deveríamos ter-nos preocupado mais em examinar a natureza do próprio *princípio unificador*. Precisamente o princípio que deveria determinar tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo revelado por uma determinada *justaposição desses planos*. (EISENSTEIN, p.17, 2020)

Este tercer elemento devenido del fenómeno de la yuxtaposición es también apuntado por Kluge como epifanía. Esta *epifanía*, si bien Kluge la atribuye como una cualidad que se despliega particularmente en el cine, en el cual indica que una “película tiene la habilidad de encontrar cosas que ninguna palabra puede expresar, y de crear imágenes invisibles, terceras imágenes, la epifanía de la que hablaba. Esa es una habilidad del cine.” (KLUGE, 2010, p. 303), también la entiende como compuesta por características propias del ambiente de exhibición, oscuro y controlado, de la experiencia del cine, como comenta, “en el cine todo peligro también se compone de elementos donde la mitad del tiempo es oscuridad y se libera la fantasía: se combinan las imágenes que uno ve y las imágenes que no se ven. Es lo que nosotros llamamos la epifanía.” (KLUGE, 2012). Ahora bien, esta epifanía como tercer elemento, la enlaza, principalmente a una noción de montaje en donde el contraste entre imágenes emana el tercer elemento.

Pero hay que explicar de qué se trata el montaje. Pensemos en una imagen, supongamos "Mnemosyne", y luego en otra, un cuadro, "Melancolía". En el medio, dado que es imposible unir las imágenes, queda un espacio hueco y en ese hueco surge una tercera imagen invisible, que es lo real. Yo creo fehacientemente en imágenes invisibles. Aby Warburg no opinaría lo contrario, y Godard, si me escuchara, me alabaría, diría "¡eso es el montaje!". El montaje no tiene nada que ver con la unión, con la fusión de imágenes. Porque las imágenes son autónomas como las mónadas de Leibniz. Entre ellas existen abismos: hacia arriba y hacia abajo, hacia los costados, se ven horizontes. La bondad de un medio público reside en que los espectadores rellenen esos espacios huecos y realicen el montaje. Cuanto mayor es el contraste entre las imágenes, más fácilmente surge el tercer elemento: la epifanía. Más de una vez me sucedió, durante las charlas posteriores a las proyecciones, que se nombraran imágenes que no aparecían en la película. Las personas me cuentan algo que no está en la película, pero no puedo decir que sea falso, sino que ha sido evocado por el film. (KLUGE, 2010, p. 299-300)

Para Kluge la epifanía es esta tercera imagen, tercer elemento, el cual parece correlativo a la búsqueda eisensteiniana, es también una imagen invisible que opera en el plano de lo mental, de lo interpretable. Aquí lo tercero, presente tanto en Eisenstein cuanto en Kluge no es más que un trabajo de despliegue de esa imagen virtual, del tercer elemento, que emana en la articulación de imágenes o planos que se diferencian y se activan en el contacto. En este sentido, en sintonía con la interpretación de Eisenstein, el montaje en Kluge cría un espacio, un contraste, de posibilidad de epifanía, pero a diferencia de la interpretación de Eisenstein, ésta, tendría una cierta soltura mayor de la sujeción respecto a la que la figura cineasta o montadora, aspira transmitir.

There are several traditions of montage. I belong to the tradition of Godard, and of

course of Eisenstein, although these are different. Montage is very complex. You can make montage with texts, with film, or with genres. If you have two elements, the information is either in the single element or between the antagonistic elements. In film, a good montage would mean that two pictures which have nothing to do with each other have a gap between them, a contrast, even a contradiction. And there, between the two pictures, there's an epiphany, an invisible picture. The process is very complicated because you have images running, on the one hand, and at the same time you have contrasts, pauses, and contradictions between these images. After a while, the spectator begins to produce his or her own images through the images that appear on screen, and then there is a second film. This is the real film. It is in the action between what the audience does and what the film does, and in the film, it's in the action between what the different elements do. This is what one calls montage. But you could also call montage the cutting, the architecture of the film. That would be simpler. (KLUGE, 2016)

Retomaré este punto de la tercera imagen más adelante para focalizarme a continuación en lo que tiene relación con la articulación de los planos y el espacio-tiempo. Puesto que este fenómeno parte desde el montaje, es necesario colocar atención en la relación de la articulación y origen de los distintos planos concatenados. La relación espacio y tiempo de cada plano y las respectivas posibilidades de articulación pueden ser elaboradas a través de la perspectiva de Burch (2003), en la cual se mapea un espectro de quince posibles relaciones espacio-tiempo en la articulación entre planos, distinguiendo “cinco tipos de relaciones posibles entre el tiempo de un plano «A» y el de otro plano, «B», que le sigue inmediatamente en el montaje.” y “tres tipos de relaciones posibles entre el espacio de un plano A y el de otro plano B” (BURCH, 2003). Estas características espaciales y las relaciones en el tiempo o relaciones de plano, las describe, primeramente, a partir de la continuidad total sin ruptura; le sigue, la pequeña elipsis mensurable en la cual sí existe ruptura del tiempo; y la elipsis indefinida, total y radical, que no es más que una supresión larga del tiempo. La cuarta relación es el pequeño retroceso (tipo flashback), siendo la última el retroceso indefinido de tiempo. Respecto a las relaciones de tiempo se indican tres; la continuidad espacial -o contigüidad- en la cual no existe quiebre o ruptura espacial; la discontinuidad que presenta una espacialidad claramente próxima, y finalmente, la discontinuidad total. Es claro que no reflexionada, estas articulaciones espacio-temporales presentan solamente un aspecto técnico de operatividad del lenguaje. Sería una dimensión técnica que incluso puede develar la dimensión originaria de cada material, que en el caso del documental en cuestión trataría entre planos-nuevos o imágenes-sonidos nuevas, es decir, imágenes producidas vinculadas a su presente documental, y planos de imágenes-sonidos de archivo o planos-archivo. Es cuando se le adiciona a esta relación espacio-temporal el aspecto de la dimensión virtual que emana de la yuxtaposición de planos imágenes

nuevas con planos-archivo, que su sentido estrictamente técnico se modifica. Es más, pareciera, como veremos, que es este campo de la dimensión virtual en donde operaría la significación de la reapropiación.

El diálogo entre recursos cinematográficos heterogéneos como la puesta en escena y las variaciones de esta que emulan archivos, el modo de uso del archivo, la textura y el tratamiento del color y su relación con la mimetización de las imágenes, entre otros aspectos, pueden aportar para aproximarse a un entendimiento del cómo puede operar la activación, resignificación y reapropiación de los archivos. Con esto, vale aclarar que por puesta en escena se entenderá el transcurso de documentación y testimonio a las hermanas Úrsula y Cristina Calderón de su puesta en vida que atraviesan el documental, mientras que por archivo, se entenderá aquellos documentos visuales, fotografías y/o filmes de celuloide, sonidos, que se constituyen como insertos, en el sentido de material diferente, exógeno, a lo largo del documental.

De la forma de uso de estos archivos presentes en el documental podrían desplegarse algunos tipos de dimensiones de uso que operan desde el montaje. Una de estas dimensiones que se dan en el documental es la del archivo en la dimensión de la puesta en escena. Son archivos presentes en la puesta en escena de la “puesta en vida” de Úrsula y Cristina de manera visual o táctil. En esta dimensión los archivos son inmanentes; tanto en lo que se refiere al ser internos de la puesta en escena, cuanto a la internación que éstos tienen en la vida de Úrsula y Cristina, su puesta en vida. La segunda dimensión que consigo mapear es la del archivo en la dimensión de la interzona; son imágenes o elementos que comparten presencia entre la puesta en escena y la historia, es decir, comparten una materialidad que se encuentra presente en la puesta en escena, una dimensión táctil e inmanente, pero a su vez esta dimensión transborda a la de un espacio-tiempo del plano en donde si bien no se pierde rastro de su materialidad, pues deja su estela en la articulación con el plano anterior, en este nuevo plano del espacio en donde se encuentra el archivo no tiene interacción táctil ni visual con los cuerpos que están en la puesta en escena. Es un espacio de posproducción, de montaje, en donde el plano es mera digitalidad<sup>16</sup>, no tiene una interacción directa, ni hay presencia de interacción. El archivo en este tipo de dimensión también podría ser interactuado e

---

<sup>16</sup> Lo digital es aquello que viene con la des-analogización de las cosas en el mundo. Que en algunos casos nos permiten tener aquella materialidad guardada en otra esfera no táctil, esa que supuestamente no sucumbe al tiempo de la corrosión, aquella que también, paradójicamente, no es guardada en un espacio personal sino en una tecnología que nos es accesada a través de la cesión, muchas veces, de nuestros datos personales. Esa dimensionalidad, no táctil, es la digitalidad.

intervenido con una voz o con un elemento visual dentro del plano que ocupe el diálogo con este, que lo describa, o que lo cuestione, o que lo recuerde, a través de un montaje que se utilice por medio de efectos ópticos, raccords ópticos o presencias múltiples sonoro-visuales del plano. Sería, por ejemplo, en el montaje vertical descrito por Eisenstein el cual contiene “realidades distintas que contribuyen como partes de una misma imagen” (EISENSTEIN, p. 205, 2001), en donde operan algunos de estos elementos. En este caso a la secuencia apuntada, no se dan mayormente tales condiciones. Por último, el archivo en su dimensión cruda, es la imagen directa, es la articulación sin mediaciones anteriores, es decir, el paso de una imagen nueva al plano-archivo, explorada a través de nuevas articulaciones en el sonido.

El archivo en la dimensión de la puesta en escena son aquellos elementos denominados “vectores de memoria”

indicadores (conmemoraciones, libros de historia, filmes) que ofrecen de manera explícita o implícita representaciones singulares del pasado, que están datadas en el tiempo y el espacio y juegan un rol activo en la construcción de la memoria colectiva por parte de los emisores. (APREA, 2012, p. 27)

y que aparecen en el documental en distintos soportes y espacios, tal como lo son las fotografías, retratos, recortes de periódicos, fotocopias e impresiones de imágenes de personas, que se muestran en una de las secuencias iniciales en la que Úrsula y Cristina junto a su hijo Luis, en el comedor del hogar, dan nombre e invocan a las imágenes de la propia familia en un acto en donde revisan y reconstruyen a través de sus recuerdos. Estos archivos táctiles, involucran el sentido del tacto pues pueden ser alcanzados por un cuerpo que por medio del relieve que su materialidad le permite son accedidos; son archivos que están en el plano de lo sensorial, componen la dimensión de la puesta en escena pues son a través de esta esfera que son alcanzados. De una forma parecida las fotografías del museo a las que Úrsula y Cristina se confrontan, las fotografías grupales, las de la abuela Julia y las de su padre Juan Calderón, aun cuando en su materialidad de soporte no les son propias sino de la institución, y aun que las reglas establecidas del imaginario institucional de los museos prohíben interacción táctil con éstas, estas les son propias cuanto también de la dimensión de la puesta en escena; son materiales, táctiles aún en un espacio que prohíbe el contacto de la piel con sus soportes, podemos enfrentarles cercanamente o alejarnos cuando sobrepasados por su contenido, es su materialidad los que las hace parte de esta dimensión. Retornando por la noción de archivo, vuelve aquí un cuestionamiento a sus márgenes. Hay una cuestión en la materialidad que hace al archivo en la dimensión de la puesta en escena, ser. Según lo

esbozado hasta aquí, es sobre todo su materialidad lo que le define en aquella dimensión como tal. Sería tal vez, como primera intuición, pensar que el cuestionamiento está emparentado a definir los contornos de lo que, largamente discutido en el cine y en las artes, entendemos por puesta en escena. Pero no es este punto sobre lo cual abrir el cuestionamiento, sino, sobre del retorno a la configuración de la noción de archivo, relevándola a una materialidad también aparecida en la puesta en escena y en consonancia como vector de memoria. Esta cuestión apuntada puede ser trabajada a partir de la secuencia en que las abuelas Úrsula y Cristina Calderón visitan un territorio en búsqueda del lugar de donde obtenían una pigmentación llamada *imi*, utilizada en la cultura yámana. En esta secuencia Úrsula intenta recordar el lugar donde antiguamente obtenía el pigmento a través de plano secuencia intervenida con pequeñas elipsis temporales, y que al final, nuevamente, a través del montaje, recrea una especie de túnel en donde Úrsula en donde se dialoga con un plano-archivo de Agostini en la cual se ve a mujeres aplicando el *imi*. Castillo comenta algunos datos sobre esta secuencia en particular.

El viaje que se muestra en el documental, cuando vamos a buscar el pigmento con la anciana, fue azaroso. De las dos hermanas, hoy sólo queda Cristina, hermana de Úrsula, protagonista principal quizás porque aparece más en el documental pues sabía más, era más anciana. Úrsula era considerada como la “última” porque había alcanzado a vivir la época antigua de los yaganes, ella vivió lo que en las típicas imágenes muestran los archivos. Úrsula fue la última que asistió a una ceremonia de *chiejaus*, ceremonia de iniciación de los adolescentes, donde también se pintaban con la pigmentación que se buscó en el documental. Habíamos planificado con la Armada un viaje para que nos llevara gratis en sus recorridos de rutinas. Este viaje surgió porque me quedé un mes viviendo en Ukika y el día 15 más o menos, Úrsula se acordó de la existencia del pigmento y su uso, entonces surgió la idea de llevar a la abuela a buscar el pigmento, también como un recorrido por su cultura. Costó el tema de la Armada, pero al otro día cedieron y fuimos en busca del pigmento. Lo sorprendente es que ella lo encontró y no lo había visto desde los ocho años, se acordaba del lugar, nos dio dos o tres coordenadas que recordaba, los marinos conocían el sector. Para ella fue un viaje haber encontrado el pigmento, no era tristeza, creo que procesan las cosas de distinta manera, de una forma más mística. (COÑUECAR; ESPEJO, 2009, p. 177-178)

El *imi* es descrito por Gusinde (FUCOA, 2014) como “tierra colorante roja” o “tierra roja” en *Lana watuwa*, uno de los relatos yámanas y de pueblos fueguinos que publicó en su serie de obras “Los indios de Tierra del Fuego” producto de las expediciones realizadas en el primer tercio del siglo XX. Otra descripción del *imi* aparece con Lakutaia le kipa o también conocida como Rosa Yagán. Ella describe el uso del *imi* en relación a la ceremonia de iniciación, el *ciáxaus* o *ciexaus*.

Con un palito bien arreglado, con la punta plana, me pintó la cara con barro blanco y puso aceite de lobo encima para que durara, porque a todas partes debía ir pintada; grandes y chicos ya sabían que yo andaba de *chiajós*. El barro lo secaban al sol y lo desparramaban en la cara y el cuerpo frotándolo con las

manos. También mezclaban sus pinturas con aceite o con agua o cocían imi, tierra roja, como tortillas en el fuego, usando alguna rama especial. El canelo no servía. Ellos rebuscaban todas estas cosas hasta que les resultaba como querían. Mi madrina volvió todas las mañanas para pintarme. Algunas veces rayas a lo largo y otras veces con puntos. También me regaló un tubo de hueso, un palo y una canasta. Ella había preparado todo eso porque ya sabía que iba a entrar a chajóus. (STAMBUK, 1986, p. 46)

Incluso, a través de sus memorias propias que se hicieron libro por medio de su nieta Cristina Zárraga, Cristina Calderón comenta uno de los usos que les daban a las pinturas desde los recuerdos de su infancia.

Esa vez anduvimos en las nutrias en Yendegaia para arriba, ahí hay témpanos, *Aniowáea*<sup>17</sup> se llama, y ese cae hasta el mar. Y ahí cuando uno pasaba en el bote nos pintaban la cara con pintura negra, no teníamos que mirar al témpano, claro que nosotros podíamos mirar, porque me decían - Usted esta pintada, usted puede mirar-. Pero yo no quería mirar nunca, me daba miedo, aunque estaba pintada. Porque dicen que esos son igual que una persona. Cuando se rompía el témpano de ahí salía, seguro que la corriente lo llevaba y lo lleva a la bahía esa y en la tarde vuelven a su lugar otra vez, siempre era así. Y la bahía queda lejos. ¡Ah! Yo le tenía miedo. (ZÁRRAGA, 2016, p. 47)

El imi, como materialidad, como valor de las prácticas culturales que le involucran como la materia prima que es, tierra, pueden esbozar la idea del sentido que el imi opera como archivo, pues como vector de memoria, también táctil, y presente tanto en la puesta en escena cuanto en la puesta en vida es un elemento en clave del archivo, guarda al mismo tiempo que despliega actos vitales de las hermanas; activa la potencialidad en la puesta en escena de manera no simbólica, sino concreta, material, activando, primeramente, en Úrsula, que a su vez activa y potencia los planos del encuentro con las memorias de las biográficas prácticas que consiguen llegar hasta su presente, por medio del imi como vector, articulando con el plano-archivo que le sigue en el montaje, la relación elástica anteriormente ya apuntada. Es por esto que el imi sería también un elemento, en clave del archivo, que se encuentra en la dimensión de la puesta en escena.

*Fotografía 6 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

17 “La zona de calera Olla, en el brazo noroeste del canal Beagle. El ventisquero que nombra la abuela se llama *Aniowáea-táun*, más conocido hoy como ventisquero Italia.” (ZÁRRAGA, 2016, p.166)

Ya en otra esfera y en diálogo con la articulación del lenguaje, el archivo en la dimensión de la interzona sería aquella mediación entre la materialidad y materialidad transbordada a la digitalidad, que es el espacio en donde el tacto de la puesta en escena ya no opera. Es el espacio intermedio entre ambas, donde desaparece la operatividad de una para darle paso a la otra. Aun, sería necesario el complemento y el diálogo entre lo material y la digitalidad de lo material. Sería ese espacio en trance, en donde aparece la interzona, pasando al plano de la ausencia de la piel. Ausencia que, en una de las secuencias iniciales referenciada en la dimensión anterior en la que Úrsula, Cristina y Luis rememoran sus vínculos familiares y comunitarios a través de fotografías e imágenes en la puesta en escena, se completa a través del sonido; son voces fuera de campo, identificables, las que les hacen ser táctiles, palpables, a los archivos. Esta secuencia, como anteriormente desarrollado, contiene el archivo en la dimensión de la puesta en escena, pero estos archivos, a través de la articulación del montaje pasan a la dimensión de la interzona por medio de un falso *jump cut* que permite adentrarse en esta imagen y modificar el plano espacial. Las series de planos que le continúan están compuestas por imágenes que presentan el mismo tipo de plástica -fotocopias o escaneos- mientras que posteriormente son sustituidas por planos con retratos fotográficos -hasta aquí, planos compuesta por imágenes sin movimiento- y finalmente por un plano-archivo de Agostini -imágenes en movimiento-.

Si bien deja de estar materialmente en la puesta en escena del filme, pasa a una dimensión que nos aísla junto con el plano y el contenido de este; nos aproxima a un plano que es ocupado totalmente por los rostros de los familiares de las hermanas Calderón, potenciando la alteridad con los archivos al traerlos a un nivel del espacio del plano más próximo, en donde su presencia carece de la interferencia visual salvo por lo sonoro tanto de la puesta en escena cuanto del leitmotiv instrumental. Es una elección narrativa por medio de una forma que potencializada por el montaje coloca la inmovilidad del rostro yámana como primer plano, que a través también de un primer plano sonoro fuera de campo compuesto por las voces de Úrsula, Cristina y Luis que comentan sus vínculos familiares-afectivos, al tiempo que en un segundo nivel del plano sonoro acompañan a sus voces un evocativo leitmotiv cinematográfico, que reemplazará en el primer plano sonoro la supresión de las voces en los planos siguientes: en este espectro de la digitalidad, se aíslan sus voces del plano visual; se aíslan sus cuerpos y la puesta en escena del plano visual; en el plano sonoro continúa la puesta en escena por un tiempo y en un segundo nivel del plano sonoro, que después será primero, un leitmotiv.

Es claro, hasta aquí, que esta dimensión describe puntualmente el campo visual y no sonoro, siendo esta articulación de elementos lo que hace ser a esta dimensión.

Si bien deja de estar la materialidad en la puesta en escena del filme, no necesariamente es que desaparece; sólo cambia la interpretación de su dimensión que pasa de estar táctil a no estarlo. Es este diálogo lo que describiría esta dimensión en la que está incorporado el archivo. No por las características de esta dimensión es que necesariamente pierda la presunción de su potencia. En este caso es a través del transbordo del archivo desde de la dimensión de la puesta en escena hacia la dimensión de la interzona la que modifica la alteridad de la potencia.

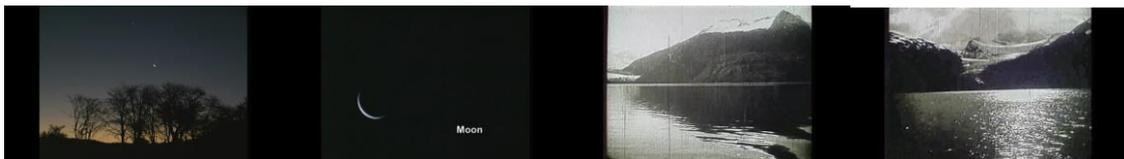
*Fotografía 7 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

El archivo en la dimensión cruda es cuando no hay elementos en la puesta en escena que permitan un espacio intermedio con elementos siguientes. No son los elementos de la puesta en escena, tampoco lo es el espacio intermedio; es el espacio de la digitalidad misma, los elementos que pudiendo ser analógicos, táctiles, no se nos presentan en la puesta en escena como tales, y por ende, tampoco la posibilidad del espacio intermedio de vectores entre lo material de la puesta en escena y lo digital. Su propia materia es la digital, que puede cargar un vínculo posible en el despliegue de lo virtual que se dé entre la articulación de planos.

*Fotografía 8 - Fotogramas documental La última huella (2001)*

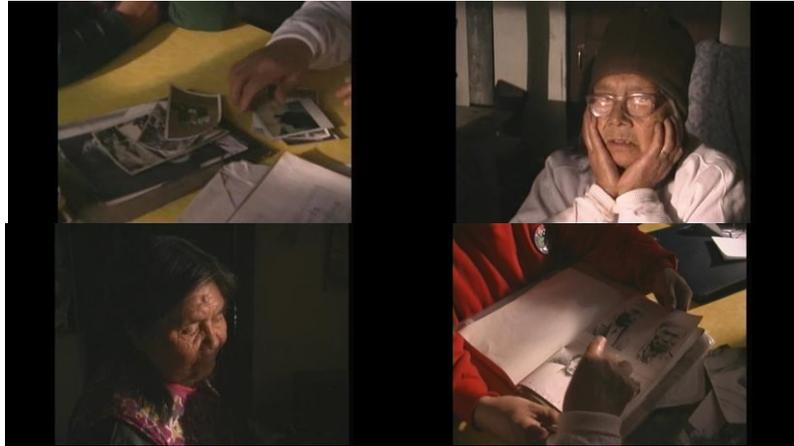


Fuente: *La última huella* (2001)

En esa superficie narrativa, el archivo tiene un uso que fluctúa mayormente con un sentido de búsqueda de lo virtual a lo largo del documental. En esta secuencia inicial comienza con planos que tienen una temporalidad de continuidad total y

entre algunos una pequeña elipsis de tiempo además de una continuidad espacial. Pero bien, este modo de organizar el espacio-tiempo del documental irá variando, como veremos, al trabajar el archivo en distintas dimensiones de uso.

*Fotografía 9 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

Los planos que le siguen a esta sección de montaje narrativo en clave articuladora espacio-tiempo continua, plantean un cambio de alteridad en la relación con los archivos por medio del montaje. Esto respecto a los planos en que las hermanas Calderón y Luis comentan los rostros de familiares; un plano un poco picado, nos muestra desde el ángulo de Úrsula las imágenes. A este plano le sigue un primer plano de un rostro que tiene la plástica de esas imágenes. Temporal y espacialmente se articula la impresión de una continuidad total, pero esta sensación de falso *raccord* es vehiculada tanto por una especie de falso *jump cut* o corte seco que va desde la puesta en escena al primer plano del archivo junto al sonido fuera de cuadro de las voces de la puesta en escena. Entre estos planos que presentan imágenes inmóviles con las voces fuera de plano parecería haber una unidad. Pero esta unidad es quebrada cuando el diseño sonoro presenta una disminución de las voces hasta suprimirlas completamente del plano de lo escuchable. Al mismo tiempo opera un paso del segundo nivel del plano sonoro al primer plano sonoro de uno de los leitmotiv instrumentales que el documental trabaja más evocativamente. Al darse este quiebre, se genera una reorganización de las posibilidades de articulación.

*Fotografía 10 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

Habría una continuidad espacio-tiempo desde una interpretación de la dimensión cruda. Pero en un sentido de articulación del lenguaje pareciera generarse una continuidad total en términos de tiempo pero discontinua totalmente en lo que refiere al espacio: el tiempo de estos archivos inmóviles son indeterminables, de la misma manera que con la aparición de un plano-archivo acentúa también una discontinuidad total. Si entendemos los archivos de imágenes inmóviles como parte de la puesta en escena pero con un cambio de alteridad entonces hay tanto una continuidad total del tiempo y del espacio. En cualquier instancia, el plano-archivo de Agostini es un quiebre total de espacio-tiempo, en un sentido de articulación técnica de un retroceso indefinido, que esboza de manera simbólica una especie de retroceso-continuidad, pues como archivo, intenta traer al presente el pasado. Posteriormente, el plano de la puesta en escena de Cristina y Úrsula Calderón, es un plano intervenido respecto a los planos nuevos filmados. Este plano presenta una textura de película de celuloide en color blanco y negro, con lo que se busca emular una referencia plástica a la concepción primaria que se piensa cuando se habla de filmes de archivo, y concretamente, en relación a los filmes realizados por Agostini; se intenta aproximar con esta especie de abertura, una reiteración de articulación entre materiales que se abordará en varias secuencias a lo largo del documental, con el mismo tipo de intervención sobre planos nuevos. Sobre este último punto, la intervención de planos nuevos en esta y en otras secuencias, también juega un papel como constructor de la figura de pueblo. Estos planos presentan los diferentes cuerpos que componen el vínculo yámana en Villa Ukika; son planos dentro de lo cotidiano y biográfico. Son encuadres fijos, inmanentes, de territorios, rostros, de cuerpos, que se sostienen conjuntamente con la mirada que mira al cine. Son planos, que en algunas secuencias más que otras, en su articulación configuran la figura del pueblo yámana. Estos planos cargan voces asincrónicas y acusmáticas del pueblo; en otras secuencias, son las voces de Úrsula y Cristina que en idioma yámana, evocan.

Fotografía 11 - Fotogramas documental *La última huella* (2001)



Fuente: *La última huella* (2001)

Aclaro que lo apuntado a intervención no es meramente a una cuestión técnica; no es el hecho de que el soporte para realizar estos planos nuevos que coloco como intervenidos, deba necesariamente ser película de celuloide, y sin por esto, que pierda relevancia el que pueda serlo, o el hecho de que sea una modificación del color del plano a través de un proceso, también técnico, de posproducción. El punto sobre intervención, para mí es por sobre la cuestión técnica, es el pensamiento que contempla la diferencia estética entre planos nuevos realizados, ya que cualquiera fuere el soporte o el mecanismo que hace ser a la estética del plano un vehículo relacional entre lo actual y lo ancestral, y la búsqueda consciente de la potencia de aquella diferencia en el montaje, que en este caso, es el emular el aspecto plástico del archivo.

Volviendo al punto anterior, salvo el leitmotiv instrumental, el plano no presenta sonidos. Es un plano enmudecido en donde los cuerpos de las hermanas Calderón están inmovilizados mirando al cine. La relación de este plano final y su relación de montaje con el plano-archivo es vinculativo identitariamente; es el transbordo y diálogo que operará desde distintas dimensiones del archivo para generar está especie de elasticidad evocativa. Pero no es solamente en esa clave en la que opera: esta articulación de planos también presenta el cómo ellas miran a la distancia del tiempo y espacio la puesta en escena del plano-archivo de Agostini, el cómo participan desde un espacio-tiempo-virtual, en convivencia con el archivo; es una articulación que modifica el lugar de alteridad asignado por el tiempo-espacio de vida de cada materia, la del archivo y

la de ellas. Es como si en ese ejercicio del cine, se abriera un campo de convivencia y reunión entre los cuerpos que navegan en la canoa y ellas como *miradoras* en situ, vinculadas comunitariamente e identitariamente en la comunidad del espacio-tiempo del montaje: es aquello que el cine intenta mimetizar o reunir en un espacio-tiempo tercero.

Es aquí, en esta abertura, en donde se presenta un ejercicio de reapropiación que con modificaciones seguirá operando con variaciones, a lo largo del documental.

*Fotografía 12 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

La relación puesta en escena y archivo mediante el montaje, se visualiza en la secuencia donde Úrsula y Cristina vuelven de buscar el *imi*, pigmento usado en las ceremonias antiguas, y en donde ellas se encaminan a la retirada del lugar en barco hacia tierra firme. En esta secuencia, se yuxtapone la puesta en escena de Castillo y filme de archivo de Agostini, generando una asociación de tiempo-espacio en el montaje; asociación de acciones y formas del desembarcar del navío en tiempos, territorio, cultura y cuerpo que, aún diferentes, terminan siendo próximos, generando una especie de ligación o continuum cultural, de una imagen virtual memorial, entretejiendo la presencia de la identidad en ambas categorías de imagen.

*Fotografía 13 - Fotogramas documental La última huella (2001)*





Fuente: *La última huella* (2001)

Esta asociación genera una especie de anillo de espacio-tiempo, el de una elasticidad de casi cien años de diferencia entre la producción de una imagen y la producción de la otra: un anillo elástico de asociación, o de elongación de la identidad y la cultura. Desde el punto de vista del lenguaje, aquella asociación iniciada desde la puesta en escena, se daría mediante un retroceso indefinido emplazado desde el plano que coloca a Úrsula y Cristina en el trayecto del sobre el navío en la puesta en escena, hasta el plano siguiente de filme de archivo de Agostini, que presenta el arribo a la costa de una embarcación menor de algún pueblo fueguino captado por Agostini, para ir luego desde el plano-archivo hacia la puesta en escena de Úrsula y Cristina descendiendo del navío en la costa, con una elipsis indefinida y supresión larga de espacio. Esta relación de planos con materiales de origen y condiciones de producción distintas, siguiendo la línea de espacio que propone Burch, se articularía desde una discontinuidad espacial total, aunque ésta a su vez, si se toma el despliegue de la imagen virtual, la tercera imagen, el transbordo de la rememoración o evocación de la presencia yagan hacia y sobre Cristina y Úrsula como eco de la cultura yagan, induce hacia una continuidad espacio-temporal. Esta yuxtaposición de puesta en escena con insertos de raccord de archivo, plantea una especie de raccord de presencia, que se anuda y proyecta con la reiterativa intervención de la música. Esta relación de la puesta en escena con el archivo mediante un montaje que transita temporalmente por retroceso-elipsis indefinida, y espacialmente entre una discontinuidad total que esboza simbólicamente una continuidad espacial, no se genera solamente por la relación plástica de acción y forma, de la puesta en vida de Úrsula y Cristina con el archivo. Esta relación también se constituye por medio de la oralidad. En la secuencia que Úrsula camina y presenta el territorio donde su casa y vivencias pasadas con Cristina, su familia y cultura eran vividas, ella, presenta desde el relato oral, desde una imagen virtual, sus vivencias en ese territorio. A esta oralidad le prosigue un plano-archivo de Agostini, que presenta un habitante posiblemente yagan, preparando su vivienda. Así, la relación entre el mirar hacia la presencia diluida, desdibujada que Úrsula evoca de su antigua vida, y el archivo, que termina por colocar en puesta en escena la

oralidad, por invocar desde la oralidad el archivo, se articulan desde una relación más próxima de lo oral-visual o sonoro-visual. Conjuntamente, esta junción de planos, que a diferencia de la secuencia anterior no se intercalan constantemente, se presenta desde la puesta en escena al archivo por medio de un retroceso indefinido con una cierta discontinuidad total de espacio, pero que de manera similar a la secuencia anterior, termina por esbozar una continuidad, o en su mínimo, una discontinuidad mucho más próxima.

*Fotografía 14 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

Junto a esta relación de articulación dual, la puesta en escena y el archivo, se suma la variable de repuesta en escena. Esta variable se aprecia en la secuencia donde Úrsula Calderón habla sobre su memoria de hacer canastos y su soledad. En el relato se intercalan diferentes valores de planos de la puesta en escena donde Úrsula comparte sus experiencias. Allí, tanto la oralidad como la acción de Úrsula y forma, evocan el plano siguiente de filme de archivo en donde la abuela de ambas, Julia, teje un canasto. A esta relación dual, continúa un plano de Úrsula tejiendo juncos, dentro de una plástica de la que imita al archivo; una estética de película de celuloide, deteriorada por las características del origen de su soporte, mayormente fijas y en blanco y negro, que presentan planos generales y conjunto, accionares costumbristas de cuerpos, que en algunos valores de plano, son cercenados. Este recurso busca anudar una intención de *raccord* de presencia en la búsqueda de una dialéctica del retorno al origen, tanto por la acción cultural y forma observativa en la cual Úrsula se coloca en puesta en escena, como también por la estética invocada en el plano que rememora el filme de archivo. Además de esta característica plástica, el montaje genera esa relación de planos que se articulan desde la puesta en escena al archivo por el paso de un retroceso indefinido hasta una elipsis indefinida marcada por el tránsito del archivo a la respuesta en escena, mientras que en términos de espacio, si bien hay una relación de

discontinuidad total, existe entre el archivo y la repuesta en escena una discontinuidad más próxima esbozada desde la plástica de la repuesta en escena que intenta ser transbordada por la invocación del archivo, generando esta cierta dialéctica del retorno entre la puesta en escena y la repuesta en escena.

*Fotografía 15 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

Estos recursos espacio-temporales entre cada plano, tejen cierta elongación del montaje, una especie de estiramiento de una posibilidad de la presencia yámana ancestral aún, en Úrsula y Cristina. Esta búsqueda del pasado en el presente, genera una re-significación de la junción entre la puesta en escena, el archivo y la repuesta en escena, mediante una especie de anillo que une un pasado y un presente. Esta especie de elasticidad se desdibuja, tal vez, como elongación, pues también suelta aquellos recursos para que la puesta en escena de Castillo, se desarrolle en el documental. En ambas categorías de uso, es decir, la puesta en escena de Castillo con el archivo de Agostini, y a su vez, ambas con la repuesta en escena, generan un fenómeno dual si se habla del espacio en el sentido de Burch, en el sentido que si bien la articulación de planos de archivo con los planos de la puesta en escena y repuesta de Castillo son de una discontinuidad total, estos a su vez esbozan, anillan, una discontinuidad próxima simbólica, dejando la resonancia de la imagen virtual que hay en medio de ambas categorías, visible y próxima.

Hasta este punto vemos que cuando, a través de la dimensión técnica, existe una consciencia de dominio del lenguaje, pueden articularse relaciones que desplieguen procesos de activación del archivo, como es el de la imagen virtual emergida de la articulación entre plano-nuevo y plano-archivo en el documental. En este proceso se modifica la dimensión técnica inicial (o *indexal*, de índice) y por consecuencia la relación espacio-tiempo entre planos. Esto se conseguiría en tanto exista la posibilidad de una imagen virtual. Esta imagen virtual, la tercera imagen, modifica la perspectiva burchiana de los planos y adiciona, sin suprimir ni rechazar su condicional inicial-técnica, una clave de valor más a la existente; una nueva relación espacio-tiempo, ahora, virtual. Pero no es

solamente que se modifique el aspecto técnico de articulación espacio-tiempo entre planos. Delimitarlo a esto sería caer en una mera actualización del aspecto técnico y en la incongruencia entre la crítica que se puede hacer de una lectura abocada sólo a lo técnico al simplemente actualizar esta lectura. La imagen virtual desplegada en la articulación de planos-nuevos y planos-archivo no es más que un proceso de activación archivística que suprime, cuando activada, la condición de archivación por una condición de activación.

Pero ni toda relación de archivo tiene de por sí una imagen virtual. La condición de la imagen virtual exige una salida de la relación pasiva entre planos. Requiere que existan relieves entre los vínculos sonoro-visibles, que, sin necesariamente estar de manera permanente, consigan reelaborar aquel modo que organiza una mirada dócil.

Tampoco, ni toda aparición de archivo es reapropiación. La condición de reapropiación exige una salida al lugar designado. Requiere que exista un modo, una forma, un modelo, que, sin necesariamente estar de manera permanente, consiga reelaborar aquel modo que organiza la mirada que le designó.

*Fotografía 16 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

Ya sobre el mecanismo de la repuesta en escena, en esta secuencia con planos de cabezas hablantes que se intercalan entre Úrsula y Cristina y que se van articulando al mismo tiempo de sus comentarios en una primera sección con fotografías de archivo, para después incluir también planos de la naturaleza del territorio. Hay un uso más ilustrativo del archivo en esta secuencia. Después tiende a tener un uso descriptivo reforzado por la voz de Cristina y Úrsula en idioma yámana. Ya al final de esta secuencia hay un plano en donde aparecen mirando la cámara desde la puesta en escena. Un plano con textura de archivo de celuloide, en blanco y negro. La voz de Cristina en yagán describe y trae la idea de ciertos valores, prácticas, enseñanzas que vienen de la cultura

propia. Es incluso un acercamiento a la tradición oral, que es un mecanismo de traspaso del conocimiento central en las culturas prehispánicas.

*Fotografía 17 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

En otra secuencia, la puesta en escena de cabezas hablantes también se utiliza cuando Úrsula recuerda in situ cuestiones que involucran su territorio. Aquí se pasan de valores de plano de primer plano de Úrsula a valores de planos generales del territorio al tiempo que el leitmotiv instrumental aumenta su presencia y anuda la intervención de los planos de cabezas hablantes con los demás planos, en colores, sin cuerpos. La voz de Úrsula que comenta el vínculo afectivo con el territorio, con su tierra, da paso a un plano en blanco y negro que trae nuevamente la emulación de plano-nuevo como planos-archivo en donde tanto ella cuanto su hermana Cristina mira a la cámara, transbordando el ejercicio de inmovilidad que las fotografías como soporte tienen a las imágenes en movimiento; pero no por acaso, sino, pues los planos siguientes presentan fotografías de una alteridad diferente a las mostradas hasta entonces: hay fotografías de Cristina Calderón sonriendo, al lado de su hermana, apoyadas en un barco de madera parece que presente en los planos-nuevos anteriores; hay fotografía de ellas algo más

jóvenes, fotografías de la comunidad yámana más antigua, fotografías de personas mayores que no se guardan sus gestos, como si el montaje de estas fotografías en blanco y negro fuese realizando un retorno biográfico; es como si el plano de *repuesta en escena*, al intentar reflejarse en el archivo para construirse con sus características propias, fuese un vehículo de visita biográfica, subjetiva y comunitaria que elabora un montaje que intenta ir contra el flujo del tiempo. Es como si la *repuesta en escena* operase como un túnel; su aparición permite entrar y recorrer algunos estados del archivo, pero a su vez también permite salir a través de este mismo, en este caso, por medio de emular un *jump cut* creado en el montaje. En esta sección de la secuencia, la puesta en escena se refleja como archivo mediante una repuesta en escena que busca emular la plasticidad del archivo. Esta búsqueda de reflejo opera como entrada, como transbordo, a la dimensión cruda en la que se presentan los archivos, que a su vez, una vez expuesta, transborda a la dimensión de la puesta en escena mediante un *jump cut* que produce un falso *racord*, generando esta continuidad espacio-temporal y modificando la relación de alteridad desplegada hasta entonces. El leitmotiv instrumental es de características continuas; tiene una textura de un soporte sonoro que cría una atmosfera de continuidad reflexiva y melancólica.

Estos elementos hacen que desde de los planos en colores hacia la repuesta en escena exista una pequeña elipsis de tiempo y continuidad espacial. Ya respecto del plano de repuesta en escena al plano de lo fotográfico existe un retroceso indefinido y discontinuidad total. Pero desde una lectura que va más allá de la articulación técnica, estas articulaciones mencionadas, en un campo en el campo simbólico de lo virtual, si bien con materiales heterogéneos, producen una superficie de continuidad espacio-temporal.

## 6 CONSIDERACIONES FINALES

Esta investigación, desarrollada por una persona limitada e imperfecta, y en un tiempo de oscurantismo fascista que en clave brasilera se expresa a través del bolsonarismo, y auge de muerte pandémica, pretende situar cierta necesidad de un marco de lo que podría llamarse 'ecología cinematográfica'.

Por un lado, vemos la plataforma predominante que permea el ambiente del mundo de las relaciones y de las cosas. Hablo del intento de la modernidad que, como un proyecto civilizatorio universalista, se presenta como la plataforma de despliegue del proyecto de reducción de humanidades; proyecto civilizatorio que universalizó falsamente un tipo de humanidad en general y sus elementos del mundo, suplantando y secuestrando la posibilidad de convivencia entre las distintas otras formas de humanidades. Entre tanto, el proyecto civilizatorio universaliza al tiempo que oprime también en las otras caras de las humanidades. La modernidad capitalista cultiva un ensangrentado complejo de producción de formas y mentalidades. Como matriz productora predominante, ejercería una especie de impulso de instalación de operaciones en el mundo de lo vivo. Ahora bien, el dibujo de una ecología cinematográfica permitiría situar distintas dimensiones en donde la presencia de distintas formas, las predominantes de la modernidad y la de las versiones que le friccionan y disputan, elementos y sus relaciones, se despliegan en el medio ambiente del cine. La ecología permite ver tanto cómo estos elementos se expresan en la obra, cuanto también cómo hay la coexistencia de otros elementos que anteceden y trascienden a la obra misma. Además, permite divisar como imagen, el entrecruzamiento de distintas esferas de opresión en dimensiones amplificadas, es decir, estructurales o fuera del cine, pero a su vez ligarlas al campo interno de lo cinematográfico. Una ecología cinematográfica entonces permite visualizar los distintos elementos y entrecruzamientos de las relaciones generadas en el medio ambiente de la producción de los sonidos e imágenes cinematográficas.

Así es, por ejemplo, que en esta ecología cinematográfica, las relaciones de producción *amplificadas* presenten una estructura que también se replica en el cine. Esta estructura o predominancia se hace notar en un marco histórico, digamos, *civilizatorio* y en el marco de la historicidad de la construcción del cine. En ambas dimensiones están y coexisten. En su versión amplificada, por ejemplo, Salles como hombre blanco heredero de capital fundado en la exploración humana y con alta probabilidad origen esclavista, se sitúa en pose de medios de producción en una sociedad racializada, organizada a través de un sistema-género y hierarquizada en clases. Así, es

posible darle una *otrora* lectura a su obra a través de su privilegiada posición en la sociedad, además expandir el cómo en la dimensión cinematográfica transbordan estos elementos que aplican y expresan ya en la obra documental *Santiago* todo un corpus del *ethos* de ese reducto humano al cual Salles pertenece. Podemos conocer las otras dimensiones de la obra; el hecho que Salles ocupe un lugar privilegiado en la jerarquía social abre posibilidad de otra lectura -mucho más crítica- de su obra, y un acceso a complementar la película la cual se expande en crear y formatear a través de distintas dimensiones una perspectiva robusta y más compleja; evita reducir y simplificar la figura del cineasta como la especie de *branding altruista* que Salles persigue construir, y nos da una versión de interpretación del filme con mucha más *dimensionalidad* en la que se devela el control de la puesta en escena del documental, del *pre* y *post* en escena, es decir, de todas las *dimensiones* materiales (posee de medios de producción) y narrativas (guión, dirección y montaje); control de medios de producción, control del encuadre, de los planos, de la puesta en escena, del montaje, entre otras.

De la misma manera, a la par del cómo se expresan esos elementos en la cinta de Salles, las desigualdades emanadas de las relaciones de producción amplificadas se expresan también en las relaciones de producción cinematográficas, digamos, las extrafilmicas, en este caso, en el tipo de humanidades que conforman la producción de cine presentadas en los estudios de la ANCINE y Killary en Brasil y Colombia respectivamente. Así, en esta ecología se entrecruzan no solamente las maneras estructurales o predominantes sino también el *lugar o lugares de investigación* en el cual se entrecruzan, es decir, sea en una dimensión estadística o en una en cómo el lenguaje cinematográfico expresa, las cuales, finalmente, son dimensiones que componen parte del engranaje de la economía política 'cinematográfica'.

Ahora, concretamente sobre los objetos centrales podemos decir que dentro de esta ecología, el fenómeno de la modernidad capitalista lo vemos desplegado mayormente en la obra de Moreira Salles. El documental de Salles consigue expresar elementos de una estética de la modernidad capitalista desde un cuerpo que se deposita en el centro de la modernidad misma. Podríamos interpretarlo como una muestra de sangre-petróleo de esta. Esto cobra relevancia por una cuestión central depositada en esta muestra petrolífera audiovisual. Moreira Salles transborda al cine una manera peculiar, presente tanto en su linaje clasial-acumulativo cuanto en las maneras de mantener la presencia de esas maneras en el mundo (en el caso del niobio, por ejemplo); hablo de una manera extractivista. Coge la forma de la herencia sanguínea de la familia

Moreira Salles, quienes detienen la riqueza formada como extractores de la vitalidad humana, a través generación de capital originario probablemente fundado en periodos del *caféslavismo* brasilero que no es más que la esclavización de seres humanxs, muchas veces secuestrados de diversos territorios, forzados y explotados para la producción de café. Los Moreira Salles como *caféslavistas*, es decir, seres humanos vinculados a los procesos de esclavización de otrxs seres humanxs para los procesos de producción y negocios de café, son a su vez también extractivistas tradicionales, es decir, extractivistas de la tierra, a través de las distintas operaciones por medio de su influencia y detención de medios en la extracción de materias primas, como se presenta por ejemplo en el caso del niobio. La forma de otras dimensiones de la vida transborda también al cine en calidad de cine extractivista, el cual, Salles representa de manera fiel: en *Santiago (2006)* Salles sabe transbordar y realizar el extractivismo al cine.

Por otro lado, en el documental de Castillo también se presentan dimensiones de actividad de la modernidad capitalista. Si bien lo que más llama mi atención del documental de Castillo es la activación archivística, el documental también transita y presenta el contexto *chilenizador* del estado nación en el territorio Yámana o Yagán, presenta esa dimensionalidad de la violencia a través del *vies* cultural predominante del estado-nación chileno, explicitado en la secuencia en que las abuelas Úrsula y Cristina presencian el desfile de la armada. El documental consigue capturar y construir también una visión crítica sobre esta narrativa, en donde los esfuerzos por las instituciones y poderes del estado burgués, en este caso de la armada, se hacen presentes a través de los desfiles y alegorías del performance rígido de la presencia militar, como elemento homogenizador y dominador del *ethos* de un tipo de chilenidad. Precisamente aquella chilenidad devenida de los procesos colonizadores internos entre el estado-nación latinoamericano y caribeño para con los pueblos que no se visualizaban en el horizonte del proyecto del *ser humano latino predominante*, y que, actualizados en dictaduras, supieron hacer eco en la superficie del “estado reducido” neoliberal que a finales de los años 80 comenzaba a asomar en las América; es esa chilenidad la que el documental presenta la cual se deposita contraria a la identidad de los pueblos originarios propia de las abuelitas Calderón y la cultura yagán. La modernidad capitalista, en clave *chilenizada*, se devela como un proyecto también hierarquizador étnico racialmente y despliega sus armas devenidas de la blanquitud occidental para amortiguar el forzoso y violento despojo que los estados nacionales operaron contra *otroras* pueblos de américa ‘no estatizados’.

*Fotografía 18 - Fotogramas documental La última huella (2001)*



Fuente: *La última huella* (2001)

Hasta aquí, entonces, la membrana de dos maneras de desplegarse en el y en contacto con el archivo. El líquido mortuorio de la modernidad capitalista se cuela entre la forma y el contenido transbordando ambos al tiempo que se permea en el espacio que existe entre ellos.

Además de esta membrana de la modernidad capitalista, llamo la atención de algo ya mencionado anteriormente que captó mi atención por su eventual potencia y, talvez, poca atención dada. Hablo de la 'activación' vista en el análisis de *La última huella* (2001). La activación archivística generada en el documental es llevada a cabo por la reapropiación de las imágenes de De Agostini y las puestas/ repuestas en escena de Castillo, la cual produce un acto de inversión de las cargas originarias modificándolas hacia un horizonte diferente del cual provienen. Esta activación archivística se pone en la vereda contraria de las cargas que los usos predominantes del archivo tienen. Es más, la activación de archivos como acto de inversión puede ser también un acto de restitución y reparación con la propia historia de las imágenes y sonidos. Se configura por tanto como un acto de politización del montaje cinematográfico al extender el archivo y estirarlo hacia otra dimensión de significaciones en donde sus cargas tradicionales o clásicas son colocadas en crisis, o como mencionado en un capítulo anterior, ponen en crisis la tradición de su historia. La potencia de la activación archivística radica entonces en el acto consciente de búsqueda de ese lugar de desajuste que la posibilidad y volatilidad que el archivo tiene, cuando pensado y descifrado con su contexto, en la relación con los vínculos que desde este se extienden. Por eso la activación es un elemento que, creo, no se condensaría en las formas que la modernidad capitalista diseña. Aún, como dicho, toda activación tiene un trayecto entre puntos que es un giro de elecciones de índole política, lo que le hace volátil también a acoplarse a la predominancia. Todavía, creo no pertenece en su manera a las formas vigentes y utilizadas por la predominancia de la modernidad capitalista. Es más, la activación, en mi

visión, tiene un cause rizomático con la 'desanimación'. La desanimación de conductas, por ejemplo, contempla la posibilidad de existencia o vigencia de cierto tipo de conductas. Puede existir desanimación de conductas o elementos que en el estado continuo de la vida en cultura, no siempre se tenga consciencia, que a veces se erre o se caiga en la confusión. Es un cauce de desanimación de conductas, actitudes o elementos lo que permitiría eventualmente una fisura en el *ethos* matriz de aquello que genera cuestiones 'animadas' o digamos, normadas. Desanimar por ende, no necesariamente va in situ con la activación pero es un complemento que puede potenciar la activación misma. Desanimar, por ejemplo, cierto uso de los archivos, ciertas formas, que tal vez hoy en día han quedado más sumergidas bajo la membrana de las formas de la modernidad capitalista en un contexto de espacio-tiempo hipervisual. Desanimar un tipo de uso o un tipo de recurso al tiempo que se utiliza una versión que busque activar el archivo, podría potenciar la carga de la tercera imagen, de la virtualidad. En síntesis, un pensamiento dual entre la activación archivística y la desanimación de las formas de la modernidad capitalista. Es por tal no menos relevante, pensar también la construcción de una noción de archivo desmarcada de los canones tradicionales que permita ver otros pasadizos dentro del archivo; en lo que contiene, en lo expuesto y en lo velado; y en las formas de uso, las activadas y las que merecen ser desanimadas. Pues entonces, hay que rever no solamente la noción misma, sino nuestra propia noción o canon de validez que le damos a lugares diferentes de enunciación que no se enmarcan en la predominancia o tradición del pensamiento; es necesario tajear al propio sujetx histórico para tajear las nociones de la historia.

Volviendo sobre lo comentado en un principio, la ecología, como relaciones entre los elementos en un medio ambiente, es un marco interesante para dar lectura a estas intersecciones que habitan esta investigación. La necesidad de pensar una ecología cinematográfica puede ayudar a organizar las dimensiones de los procesos de producción y análisis, sin realizar un corte o una separación categorial que desvincule aspectos o elementos de un mismo campo, si no, como un medio ambiente en donde cohabitan dimensiones, en este caso, del cine. Una ecología posibilita entender la diversidad de fenómenos de un conjunto de elementos complejos y heterogéneos. Esta, abre discusión sobre la necesidad de mecanismos que permitan visualizar e invertir en la realidad estadística, formal y hasta cultural de hacer cine ya apuntada anteriormente. Por ejemplo, una trazabilidad de correlación entre violencias que pueden acontecer dentro del hacer cine y el impacto en la presencia de aquellos cuerpos que sufren esas violencias.

En este caso, como otros, también se hace necesario llegar a materias concretas como pueden ser protocolos o cuotas que permitan evitar actitudes y acciones negativas devenidos del sistema patriarcal-patronal étnico racial y clasial, por mencionar algunas categorías, dentro de los procesos de pre, pro y postproducción. Por ejemplo, protocolos de prevención contra ese tipo de violencias. Aunque está claro que no es solamente la incorporación de protocolos que hará que estas problemáticas desaparezcan o disminuyan, podemos sí afirmar que estos protocolos hoy en día están más en carencia que en presencia cuando se habla de hacer cine como un ejercicio entre personas. Por otro lado, es también la incorporación de cuerpos de lugares propios de enunciación en esos espacios que invertiría lo que estadísticamente la ANCINE y Killary Cineclub colocan al tiempo que problematizan y disputan esa dimensión de violencias simbólicas y no simbólicas. Sobre esto último, es necesario adicionar la necesidad de siempre estar alerta a una especie de *tokenismo corporativista* que pareciera haberse colocado como un estándar en el sistema-mercado de trabajo, o en otras palabras: incorporo a ciertos cuerpos para evitar ciertos juicios pero en tanto esos cuerpos no tengan una capacidad de colocar en crisis lo que evito que se enjuicie. Aún, claramente estas son medidas paliativas pues la problemática es *amplificada* y se inscribe en una red más compleja espacio-temporal. Todavía, como paliativas, serían medidas que permiten la permanencia de esos cuerpos que fuera mismo del cine buscan mantenerse en el mundo de la vida. Por lo que aquí no menciono aquellas cosas como soluciones o resoluciones finales de estas problemáticas, sino, menciono pues el pensamiento de medidas, cuotas o protocolos ya está pensado y propuesta desde esos propios cuerpos y desde esos propios lugares como una necesidad de mantenerse en el mundo de la vida con vida física y mental.

Finalmente, podemos pensar el acto del cine también como un principio común que es extensible alegóricamente a la ciudad, al territorio, como un terreno más de relaciones. Una reflexión de Harvey sobre esto último permite talvez aterrizar aún más la noción de ecología.

La cuestión de qué tipo de ~~ciudad~~ [cine] queremos no puede estar divorciada de la que plantea qué tipo de lazos sociales, de relaciones con la naturaleza, de estilos de vida, de tecnologías y de valores estéticos deseamos. El derecho a la [cine] ~~ciudad~~ es mucho más que la libertad individual de acceder a los recursos ~~urbanos~~ [de lo cinematográfico]: se trata del derecho a cambiarnos a nosotros mismos cambiando ~~la ciudad~~ [el cine]. Es, además, un derecho común antes que individual, ya que esta transformación depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo para remodelar los procesos de ~~urbanización~~. ["*cinematografización*."] (HARVEY, 2008, p. 23)

Comento que esta imagen de ecología es algo que fue apareciendo en el transcurso de desarrollo de esta investigación. Entre tanto, los objetos escogidos fueron en su momento también apareciendo a medida que el archivo y su relación con el cine se problematizaba cada vez más. Sin duda creo que entre ambos objetos, *La última huella* (2001) tiene, como apuntado, elementos de *dimensionalidad* aún quizás no tan explorados respecto al uso del archivo.

Antes de finalizar me parece interesante recalcar algunos desdoblamientos que emanaron producto de un acontecimiento. El día 16 de febrero del 2022, durante todavía el contexto pandémico y la escrita de esta investigación, me entero del fallecimiento de la abuela Cristina Calderón. Inevitablemente me afecta y entristece. A su vez hace preguntarme si ya realmente no está, ¿ya no está realmente? Y pues en el intento de comprensión del suceso mi mente deriva y se pregunta, ¿qué es estar? ¿o será es una pregunta que intenta evadir un desconsuelo? Retornando a la pregunta anterior me cuestiono; ¿qué sería para mí, estar? ¿Será que es la presencia física, táctil y vital? ¿Será que es la conformidad de un cuerpo que respira aún? ¿O será que estar es más que la mera presencia física, material? ¿qué es la presencia? ¿Será es la posibilidad de un retorno, de una respuesta, pero de la pura posibilidad? Como cuando estás lejos físicamente de alguien pero entiendes que la posibilidad de presencia, aun cuando no pueda ser concretada, está; existe. Como cuando alguien se pierde para siempre, pero sólo se pierde. Aun cuando no haya posibilidad de contacto por las decisiones que de ambas partes hayan ya asumido, aún está la posibilidad; de amor, de repulsión, de anhedonia, y que se diferenciaría de cuando algo fallece, o por lo menos de la misma forma en como en el mundo de las cosas vivas funciona. En occidente aprendemos y nos relacionamos con la muerte de manera traumática. Pareciera creer que en mí, estar, es la posibilidad de intercambio. De manera voluntaria, o a veces, incontrolablemente involuntaria. Pero entonces ¿la posibilidad de intercambio con algo que está en vías de lo no vivo, no existe? Bueno, creo no plegarme en principio a una visión tan binaria, pero no por ello tampoco anularía la existencia de la muerte y de lo que su dolorosa llegada provoca en el mundo de quienes estamos aún vivos. ¿Cómo podría ser entonces? ¿Acaso podría existir ese intercambio aún con aquello que no está en nuestro mundo de la vida? Creo que en palabras de la abuela Cristina Calderón, en el libro de su sobrina Cristina Zárraga, hay una imagen de esto.

Más de diez largos años permanecí junto a mi abuela en *Ukika*, acompañándola. En ese entonces solíamos caminar juntas en busca de juncos para tejer sus canastos y en donde me iba relatando sus historias.

Junto a ella fui aprendiendo de la vida, su humildad y su silencio me transmitían sus experiencias.

Innumerables historias familiares, de tiempos olvidados pero vivos aún en su memoria, en el brillo de sus ojos, entre risas y llantos, junto al fuego y al mate.

[...]

En el año 2014 viajé desde Alemania con mi familia a visitar a mi abuela y en donde aprovechamos de revisar y completar algunas historias para este libro.

Momento en que le hacían entrega de su nueva casa en *Ukika*. Lo que me hacía recordar aquella historia cuando desde ese mismo lugar la estaban echando para el otro lado, Argentina. Y ahora representando a la última yagan, y con una enorme descendencia.

Siempre me llamó la atención, esa recurrente frase que se la ha otorgado a cada yagan que parte, el último. Así se hacía creer por ejemplo cuando partió Benito Sarmiento, o el abuelo Felipe, luego Rosa Yagan y su testimonio que nos hacía pensar en la extinción de esta cultura.

Un día le pregunté a mi abuela, si ella era la última yagan,

-Claro que no-,

me respondió,

-no soy la única, ni la última-. (ZARRAGA, 2016, p. 143-147)

El cuerpo que se entierra y desfibra ayudada por la tierra que le acepta y anida y le convierte, y que en la dicotomía de convivir con esa pérdida amputada, y la transformación de ese cuerpo coloso que es el dolor, y la asunción que la realidad no es la pérdida de todo, se abra una compuerta en el interior que anuda esa ingenuidad de transformar las cosas. Que la materia en el tiempo *certo* se transforma también sobre los elementos que deja ese intercambio, y que es donde aparece y hace retorno el valor de esa mirada infantil; esa mirada dispuesta a develar siempre en lo cotidiano el valor de lo nuestro. En ver otras dimensiones el color de lo antiguo. En tornar presencia lo involuntariamente descartado.

Me entristeció mucho la pérdida de la abuela Cristina, a quien no conocí nunca. Siempre tuve la idea de visitar Villa Ukika y pasar por allí y talvez saludarla y talvez si me permitía escucharla, pero el siempre contexto de movilidad física que me atrapó ya por casi una década, que me imposibilitó a muchas cosas, entre esas la visita a su tierra, no me lo permitió. Fue a través del documental *La última huella* que conocí su historia y la de su hermana y su comunidad. Y fue a través de lo que me generó el documental que decidí pensar lo que hay en él por algún motivo que nosotros los seres vivos no siempre sabemos explicar en el mundo de las palabras. Siempre entre estas motivaciones hay pulsiones e intuiciones muy fuertes que te direccionan. Es esa *dimensión* de la vida, esa misma que entiende como banal las definiciones de cine o de documental y el trato de las cosas como un acto de acumulación totalizante, como un mundo aburrido y depresivo. No sé si me pasará con todas las cosas que existen. Es más, puede que lo haga con alguna otra cosa, pero en este caso concreto, esa otra *dimensión* es la que me guía para acercarme al mundo de los sonidos e imágenes en movimiento de la manera imperfecta

que intento hacerlo.

El cine, como distrito de la vida, está inscrito en el medio ambiente del mundo; es un área visual, es un área de trabajo, de pensamiento, de entretenimiento, etc. Y a su vez, es también un medio ambiente en sí, con sus propias particularidades.

Es extraño como el cine puede ser un injerto en nuestra vida, en nuestra biografía. Tal vez será donde el cine es un acto colectivo; sea con otros seres vivos que estén en el mundo haciéndolo en el acto mismo de grabar sonidos e imágenes, o sea como aquello que se graba y se cuele frente a las cámaras y micrófonos. Siempre hay una vinculación con el mundo en la hechura del cine. Y siempre hay una vinculación con el cine que se mira. O cuando como miradores o miradoras de cine, el cine gira su cuerpo y nos devuelve una luz que no enseguece; su mirada propia que nos muestra lo que en nosotros se imposibilita, a veces, a ponerse en palabras, y que nos trae como imágenes y sonidos en movimiento ese tercer elemento que no es más que la virtualidad, sino, de nosotrxs mismxs.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLARD, L.; ODIN, R. De beaux films de famille. In: NAHOUM-GRAPPE, V.; ODILE, V. (Dir.). **Le goût des belles choses: Ethnologie de la relation esthétique**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 217-228, 2004.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estructural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AMIEL, Vincent. **Estética del montaje**. Madrid: Abada, 2005.
- ANCINE, Agência Nacional do Cinema. **Informe de Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **La dialéctica en suspenso**. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- BENJAMIN, Walter. "Excavar y recordar". **Imágenes que piensan, libro IV, vol. 1**. Madrid: Abada, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. São Paulo: Alameda, 2020.
- BURCH, Noël. **Praxis del cine**. Madrid: Fundamentos, 2003.
- BURKE, Peter. **Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico**. Barcelona: A&M Gràfic, 2005.
- BUSTAMENTE OLGUÍN, Fabián. La misión salesiana y su impacto cultural en la Patagonia. La labor del Padre Alberto De Agostini y el proceso de extinción de los selk'nam. **Revista de Historia y Geografía**, N 24, 2010, 67-81.
- CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira; BRANDÃO, Rafael V. M (Org.) **Os Donos do Capital - A Trajetória Das Principais Famílias Empresariais do Capitalismo Brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COÑUECAR, Ivonne; ESPEJO, Daniela. **La mirada femenina en la obra documental de Paola Castillo: "La última huella" y "Niños del paraíso"**. Tesis de Grado para optar al título de Periodista y al grado de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Austral de Chile. Valdivia. 2009.
- CUARTEROLO, Andrea. Entre la educación y el espectáculo: viajes virtuales y discursos etno-geográficos en los primeros travelogues argentinos. **Geograficidade**. v.2, Número Especial, primavera 2012.
- DE AGOSTINI, Alberto. **Treinta años en Tierra del Fuego**. 2.ed. Buenos Aires: Peuser, 1956.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de archivo**. Una impresión freudiana. Madrid: Trotta, 1997.
- DOS SANTOS, Theotonio. Fuerzas productivas y relaciones de producción. In: **Obras reunidas de Theotonio dos Santos**. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas. 2009.
- DUSSEL, Enrique. **16 tesis de Economía Política**. Buenos Aires: Docencia, 2013.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. Ciudad de México: Ediciones Era, 1998.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **Modernidad y blanquitud**. Ciudad de México: Ediciones Era, 2010.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **Las ilusiones de la modernidad**. Ciudad de México: UNAM/El equilibrista, 1997.

- ECHEVERRÍA, Bolívar. **¿Qué es la modernidad?** Ciudad de México: UNAM, 2009.
- EISENSTEIN, Sergei. **Hacia una teoría del montaje**, Vol. II. Barcelona: Paidós, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 2020.
- FUCOA. Yagán: serie introducción histórica y relatos de los pueblos originarios de Chile, 2014. Disponible en: [https://www.fucoa.cl/publicaciones/pueblos\\_originarios/yagan.pdf](https://www.fucoa.cl/publicaciones/pueblos_originarios/yagan.pdf)
- GORZ, André. **Metamorfosis del trabajo**. Madrid: Editorial Sistema, 1995.
- HARVEY, David. El derecho a la ciudad. In: **New Left Review**, n. 53, nov./dic. 2008.
- HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KILLARY, Cineclub. Informe de investigación "La primera pero no la última". **Línea base sobre la participación de la mujer en el cine colombiano (1960-2018)**. Colombia. 2021.
- JANEWAY, Elizabeth. **Powers of the Weak**. New York: Morrow Quill, 1981.
- KLUGE, Alexander. **A Retrospective**. The Goethe Institutes of North America, 1988.
- KLUGE, Alexander. **120 historias de cine**. Buenos Aires: Caja negra, 2010.
- KLUGE, Alexander. El cineasta y la Historia. Masterclass Alexander Kluge. Marienbad. **Revista de cine y cultura audiovisual**, 2012. Disponible en: <https://www.marienbad.com.ar/masterclass/alexander-kluge>
- KLUGE, Alexander. Alexander Kluge. Interviewed by Jonathan Thomas. **The Third Rail Journal**. Issue 10. 2016. Disponible en: <http://thirdrailquarterly.org/alexander-kluge/>
- LINDEPERG, Sylvie. Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire. In: ARNOLDY, É. (Dir.). **Cinémas**, v. 14, n. 2-3, p. 191-210, 2004.
- LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma "querela". **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, 2015.
- LINS, C.; BLANK, T. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 52-74, 23 jun. 2012.
- LUGONES, María. Colonialidad y Género: hacia un feminismo descolonial. In MIGNOLO, Walter et.al. **Género y descolonialidad**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: del signo, 2014.
- MANIFIESTA, Seminario-taller. Despatriarcalizar el archivo. **Manifiesta para despatriarcalizar el archivo**. Ciudad de México, 2020.
- MARCOS, Subcomandante. **Los otros cuentos**. Buenos Aires: Red Solidaridad con Chiapas, 2008.
- MARX, Karl. **Contribución a la crítica de la Economía Política**. México DF: Siglo XXI editores, 2008.
- MBEMBE, Achille. El poder del archivo y sus límites. **Orbis Tertius**, 25(31), 2020.
- MINERAÇÃO, Observatório da. **Romeu Zema, família Moreira Salles, Bolsonaro e o que está por trás da privatização do nióbio de Araxá**. Disponible en: <https://observatoriodamineracao.com.br/romeu-zema-familia-moreira-salles-bolsonaro-e-o-que-esta-por-tras-da-privatizacao-do-niobio-de-araxa/>
- MINH-HA, TRINH T. El afán totalitario de significado. **Archivos de la filmoteca**, Valencia, n. 57-58, v. II, p. 223-247, oct. 2007 / feb. 2008.
- PEDROSA, C.; KLINGER, D.; WOLFF, J.; CÁMARA, M. (org.). **Indicionário do Contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RANGEL, Sonia. **Ensayos imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda**. Ciudad de México: Itaca, 2015.

ROLNIK, Suely. Furor de archivo. **Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia**, vol. IX, núm. 18-19, 2008.

SANTIAGO MUIÑO, Emilio. «**Será una vez Móstoles 2030**»: una prefiguración utópica de la transición **ecosocial**. *Revista 15/15\15*. [S.l.] 2019.

SILVA RODRÍGUEZ, Manuel. Cuando Theodor Adorno fue al cine no sólo estuvo en Hollywood. **Nexus Comunicación**. N 17, 2015. Universidad el Valle.

SOTO, Tzutzumatzin. El impulso archivístico: El deseo del narrador. **Seen Journal**. Issue 2. Philadelphia: BlackStar Projects-BlackStar Film Festival, Spring 2021.

SOUTO, Mariana. Relações de classe em documentários brasileiros contemporâneos. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 70-89, jan-jun. 2020.

STAMBUK, Patrícia. **Rosa Yagán: el último eslabón**. Santiago: Andrés Bello, 1986.

TELLO, Maximiliano. Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. **Síntesis**. *Revista de Filosofía (ex Intus Legere Filosofía)*. Vol. 1, n. 1, pp. 43-65. 2018.

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado**. Navarra: Ed. Gobierno de Navarra, 2009.

ZARRAGA, Cristina. **Cristina Calderón: Memorias de mi abuela yagan**. Punta Arenas: Ediciones Pix, 2016.

### Filmografía

LA ÚLTIMA huella. Dirección: Paola Castillo. Puerto Williams: Ceneca Producciones, 2001. (65 min.)

SANTIAGO. Dirección: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006. (79 min.)