

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Comunicación**

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Reapropiaciónismo audiovisual en contextos de lucha social  
latinoamericana en tres casos de estudio**

Mercedes Alejandra Larrea Galarza

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2023

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Mercedes Alejandra Larrea Galarza, autora del trabajo intitulado “Reapropiación audiovisual en contextos de lucha social latinoamericana en tres casos de estudio”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

15 de junio de 2023

Alejandra L.

Firma \_\_\_\_\_



## Resumen

Junto a tres audiovisuales realizados mediante la técnica de reapropiación audiovisual, este trabajo de investigación propone analizar las prácticas de desmontaje y remontaje de las visualidades del poder, las cuales son subvertidas a través de distintas operaciones provocando disputas de sentidos al construir nuevos significados críticos frente a la domesticación de la mirada. Dichos trabajos trastocan los relatos de nación y las prácticas de control impuestas por las visualidades hegemónicas en medio de los contextos de lucha social latinoamericana de los últimos años. Es así como, desde mi propia experiencia tras el paro nacional de octubre de 2019 en Ecuador, y las experiencias de los colectivos que realizaron los audiovisuales desde distintos territorios, encontramos similitudes en cuanto a las formas de represión impuestas por los Estados. Allí, por medio de la censura en redes sociales, medios de comunicación masivos e implementación de tecnologías para la vigilancia, se pusieron en marcha distintas tácticas de ataque a la población movilizada. En ese sentido, esta investigación plantea la técnica de reapropiación audiovisual como un medio de contravisualidad que confronta y subvierte los usos de soportes tecnológicos para la construcción de nuevas visualidades como prácticas de repolitización de las miradas.

Palabras clave: reapropiación audiovisual, contravisualidad, lucha social, archivos, memoria, montaje, desmontaje



A los pueblos en lucha, a las primeras líneas y a los familiares de personas desaparecidas, asesinadas y encarceladas en las revueltas latinoamericanas.

A quienes no están más, su coraje nos acompaña para continuar lo que empezaron.

A los Colectivos que inspiraron esta tesis, por el pirateo y por seguir creando un cine popular.

A Harí Villarreal, por las películas que hicimos, las que no hicimos y las que vendrán.



## Agradecimientos

Agradezco especialmente a Alex Schlenker, tutor de esta investigación, porque a través de sus clases sentí un entusiasmo y cariño especial por la teoría, y porque durante la investigación, en los días más confusos me deseó fuerza, rabia y amor para escribir, los tres componentes principales para subvertir.

A Patricia Galarza y Pepe Larrea, por su amor, confianza y apoyo en cada proyecto de vida. Así también agradezco a mis hermanos por su cuidado y profundo cariño.

A mi compañero Edison Cadena, por el amor y la contención en los días más felices y duros. Gracias por la risa y la inspiración.

A Lorena Rojas, por ser mi hermana y la mejor lectora, por acompañarme y estar tan cerca a pesar de la distancia.

A Alí Mahul, hermanx que encontré en el camino, por transmitirme parte de la lucha y rebeldía del pueblo negro. Por sostener procesos de resistencia desde el amor y el cuidado. Gracias por todo lo compartido.

Al Bloque Proletario y al Colectivo Contrapique, espacios de creación, subversión, lucha y conocimiento. Por mantener la llama encendida.

A los/las bibliotecarios/as de la Universidad Andina, por recibirme con amabilidad en el mejor lugar para escribir.

A mis compañeros/as de maestría, porque sin la risa y las discusiones donde Lucía no habría podido continuar los estudios.

A los/las profesores/as del programa, porque de cada uno/a aprendí de lo humano, y por inspirarme a seguir expandiendo y compartiendo el conocimiento.



## Tabla de contenidos

<b>Figuras</b> .....	13
<b>Introducción</b> .....	15
<b>Capítulo primero Contravisualidad, apropiacionismo-reapropiación y lucha social</b> .....	21
1. Visualidad, contravisualidad y lucha social .....	21
2. Desobediencias y resistencias contravisuales.....	29
3. Del apropiacionismo a la reapropiación audiovisual.....	34
<b>Capítulo segundo Preguntar a las imágenes, destruir y subvertir la materia: el caso de <i>Carta de Paula</i> (2021) e <i>Impresiones para una máquina de luz y sonido</i> (2014)..</b>	47
1. Apuntes necesarios .....	47
2. Colectivo VlopCinema: Red de cine doméstico para la liberación.....	50
3. Colectivo Los Ingrávidos: Poéticas de la imagen dañada .....	61
4. Miradas cruzadas: trastocar el discurso de nación en <i>Carta de Paula</i> (2021) e <i>Impresiones para una máquina de luz y sonido</i> (2014) .....	71
<b>Capítulo tercero Reapropiar el internet, archivos subversivos para la memoria en revuelta en: <i>Incidentes en el laboratorio</i> (2020).....</b>	73
1. Reapropiar visualidades de la web, una práctica archivística popular .....	73
2. <i>La Notaría de Dudas</i> , un colectivo con pulsiones alegres .....	77
3. <i>Incidentes en el laboratorio</i> (2020).....	81
3.2. Archivo personal .....	83
3.4. Archivos de los medios de comunicación .....	85
3.7. Archivo Oficial-Institucional.....	87
3.8. Archivo Potencial o Subversivo .....	88
3.9. Montaje-Desmontaje: destripando imágenes.....	89
<b>Conclusiones</b> .....	99

**Lista de referencias..... 105**

## Figuras

Foto 1. Esfir Shub realizando el filme La caída de la dinastía Romanov (1927)	39
Foto 2. Serguei Eisenstein, Hacia una teoría del montaje, 2001	42
Foto 3. Fotograma del filme Disidentes (VlopCinema y Milla Films 2020)	54
Foto 4. Fotograma del filme Carta de Paula (VlopCinema 2021)	57
Foto 5. Fotograma del filme Carta de Paula (VlopCinema 2021)	57
Foto 6. Fotograma del filme Carta de Paula (VlopCinema 2021)	58
Foto 7. Fotograma del filme Carta de Paula (VlopCinema 2021)	59
Foto 8. Fotograma del filme ¿Has Visto? (Los Ingrávidos 2017)	63
Foto 9. Fotograma del filme Impresiones para una máquina de luz y sonido (Los Ingrávidos 2014)	68
Foto 10. Fotograma del filme Impresiones para una máquina de luz y sonido (Los Ingrávidos 2014)	69
Foto 11. Fotograma del filme Impresiones para una máquina de luz y sonido (Los Ingrávidos 2014)	70
Fotos 12 y 13. Fotogramas de Incidentes en el laboratorio (2020)	91
Fotos 14 y 15. Fotogramas de Incidentes en el laboratorio (2020)	92
Fotos 16 y 17. Fotogramas de Incidentes en el laboratorio (2020)	94
Fotos 18 y 19. Fotogramas de Incidentes en el laboratorio (2020)	96
Fotos 20 y 21. Fotogramas de Incidentes en el laboratorio (2020)	97



## Introducción

A lo largo de la historia se han implantado políticas en donde las relaciones sociales han querido ser reducidas a dinámicas de consumo y explotación, respondiendo a un espíritu característico de un sistema colonial, capitalista y patriarcal el cual se configura a partir de una lógica de acumulación y aparente progreso. En el marco de estos procesos históricos es que en los últimos años los conflictos y contradicciones propios del sistema se han acentuado en Latinoamérica como consecuencia de las crisis económicas, políticas y sociales provocadas por las políticas de los respectivos gobiernos de turno.

Lo que sucede en nuestros territorios se encuentra en diálogo con las políticas hegemónicas implantadas a nivel mundial, y para que estos procesos de explotación sean ejecutados efectivamente, los grandes grupos económicos –que finalmente son quienes conducen las guerras– han perfeccionado las formas de opresión y control social. Es a través de una constante innovación tecnológica que se ha dado predominio a la mirada como medio principal de control y vigilancia sobre las poblaciones, dando paso entonces al denominado giro visual (Mirzoeff 2016a), donde los actos del ver han sido funcionalizados para promover estrategias de control por parte de los gobiernos y sus respectivos brazos armados. Incluso, este disciplinamiento a los cuerpos no solo se ejecuta en el presente por medio de las tecnologías modernas, sino que históricamente la construcción de visualidades ha resultado una vía efectiva para la consolidación de relatos que imponen imaginarios sociales. Estos, han naturalizado estamentos de verdad y diversas formas de represión en las sociedades, creando las bases ideológicas del Estado nación, familia y moral patriarcal ejecutadas por hombres blancos y burgueses quienes impulsaron dichas narrativas para ejercer poder sobre las poblaciones.

Frente a tal contexto, los pueblos tanto en el pasado como el presente despliegan su lucha y resistencia. A través de formas propias de organización, buscan preservar y mantener vivos sus conocimientos y memorias en defensa de los territorios frente a las imposiciones imperialistas, pues donde hay opresión hay resistencia. Es a través de estos escenarios de rebeldía, que he volcado mi mirada hacia el trabajo de lo político en el cine y el video. Sumándome así a otras voces y miradas colectivas las cuales

planteamos reemplazar las tecnologías y subvertir las narrativas impuestas por el poder, provocando disputas de sentidos frente a las imposiciones históricas que se han impulsado a través de relatos de nación, patriotismo, belicismo y en sí, procesos en los que tanto el pensamiento como las prácticas han estado funcionalizados para dar continuidad a un sistema de explotación.

Fue en medio de los estallidos sociales suscitados en las últimas décadas en Latinoamérica, que surgieron reflexiones compartidas junto a varios colectivos audiovisuales independientes donde nos cuestionamos las dinámicas de producción que se han desarrollado en medio de los conflictos sociales. Dicha instancia se enfocó en reflexionar en torno a audiovisuales críticos, posicionados desde miradas agudas frente a los contextos políticos, prestando especial atención a las estrategias encaminadas a sostener prácticas de cuidado hacia quienes nos movilizamos. Además, planteando narrativas de subversión, no solo de las imágenes del poder, sino también proponiendo formas de revertir las dinámicas perpetuadas por las lógicas mercantilistas e individualistas de la creación cinematográfica tradicional.

Estas reflexiones empiezan a cobrar más sentido, tras ser parte del laboratorio *Reapropiación de imágenes para la revuelta* realizado por el Colectivo VlopCinema de Chile (2020) en conjunto con Contrapique de Ecuador (2020), en donde finalmente nos aproximamos a la técnica de *reapropiación audiovisual*, encontrando en esta práctica un alto potencial para la puesta en acción de lo político en el arte.

Inspirada en dichas reflexiones surge esta investigación. Por un lado, tras el acercamiento práctico a la técnica de reapropiación audiovisual, encuentro ya en el plano teórico diversos posicionamientos conceptuales para nombrar y situar dicha práctica, percatándome de que la técnica de reapropiación ha sido poco investigada desde la experiencia latinoamericana en tanto en textos, artículos e investigaciones se abordan casos de estudio de forma superficial. Además, percibo que existe casi nula reflexión respecto a los procesos surgidos al calor de las luchas sociales de los últimos años, obviando entonces lo político implícito en dicha técnica la cual demanda lecturas desde miradas no solo centradas en lo estético-formal de la creación audiovisual, sino que requieren de una lectura interpelada por los contextos políticos, sociales y culturales que surgen en medio de las instancias de producción de reapropiacionismo latinoamericano.

Por otro lado, a partir de la investigación encuentro puntos en común en cuanto a las formas de represión impuestas por los Estados, donde a través de la censura en redes sociales, medios de comunicación masivos e implementación de tecnologías para la vigilancia, se pusieron en marcha distintas tácticas de ataque a la población movilizada, remitiéndonos entonces a los planteamientos trazados por Nicholas Mirzoeff en *El derecho a mirar* (2016b) donde se señala de forma crítica esta funcionalización de las tecnologías para implantar sometimiento y control en las poblaciones, proponiendo el concepto de *contravisualidad* para referirnos a estrategias de subversión de los usos de tecnologías y discursividades planteadas desde los aparatos de control del poder.

A partir de estas aproximaciones surge la pregunta que acompañará esta investigación ¿De qué forma se articula la reapropiación audiovisual como estrategia contravisual en escenarios de lucha social? Dando paso a establecer dos objetivos específicos para la propuesta investigativa: Analizar las prácticas de la reapropiación audiovisual, y a su vez, examinar las estrategias de contravisualidad frente a las narrativas hegemónicas difundidas en contextos de lucha social.

En esa línea, es que planteo establecer un diálogo junto a tres colectivos que han permanecido activos en medio de los procesos de lucha social desplegados en sus respectivos territorios, los cuales además emplean la técnica de reapropiación audiovisual desde miradas críticas y arriesgadas frente a la censura y represión ejercida en los escenarios de revuelta. De tal manera, selecciono tres audiovisuales como caso de estudio: *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014b) del colectivo mexicano Los ingrátidos, *Carta de Paula* (2021) del colectivo chileno VlopCinema e *Incidentes en el Laboratorio* (2020) del colectivo chileno Notaría de Dudas. Los tres audiovisuales han sido seleccionados no solo porque se reapropian de imágenes y sonidos producidos por el poder, sino que también establecen un reemplazo de soportes y materialidades que confronta las lógicas mercantiles de producción en el medio cinematográfico, proponiendo entonces tratamientos estético-políticos de creación en el cine y video.

El origen de las imágenes-sonoridades de la protesta es en sí bastante heterogéneo. Justamente es en su naturaleza diversa donde radica la potencia de dichos materiales para su reapropiación. Es por esto que la investigación se centra en analizar las estrategias planteadas por los colectivos al resemantizar visualidades desde diversos orígenes como: películas de época, archivo familiar o casero, archivos de los medios de comunicación, archivos oficiales o institucionales, archivos populares en línea con los

archivos potenciales o subversivos, aquellos creados en contextos de denuncia frente a la violación de derechos humanos por parte de los Estados.

En ese sentido, las reflexiones que planteo alrededor de la investigación giran en torno a las formas estético-prácticas de la reapropiación, y cómo estos abordajes son consecuencia de las relaciones sociales, políticas, culturales y materiales de vida a las que se enfrentan los realizadores/as. Esto será fundamental, pues me pareció trascendental conocer las inquietudes que atraviesan a cada colectivo, sus propuestas y modos de crear situándonos en los contextos de crisis social a los que nos enfrentamos en el presente. Es así como se tejieron diálogos junto a los/las compañeros/as realizadores/as, en búsqueda de la reflexión política y crítica que demandan las imágenes y sonoridades que nos interpelan, aquellas que queremos tocar, friccionar y hacer gritar a través del montaje, por lo cual, en algunos casos se empleó la técnica de video elicitación en búsqueda de ampliar la visión y lectura de los filmes en diálogo directo con sus realizadores/as.

Esta investigación se realizó a través del método de análisis fílmico planteado por el teórico Javier Marzal Felici (2007), por medio de los distintos niveles de análisis se encamino una lectura audiovisual a profundidad. Específicamente se empleó el *nivel contextual*, donde se profundizó en el lugar de la obra, de los/las realizadores/as y de mi propio lugar de enunciación, posteriormente se pasó a un *nivel morfológico* donde se analizan los elementos y las formas que son parte de cuadro, para luego pasar a un *nivel compositivo* donde se observa a detalle cómo se establecen jerarquías, disputas de poder entre lo visible/invisible de la imagen, el dentro y fuera de cuadro, etc. Para pasar al *nivel enunciativo* de la pieza donde se capta lo obvio y comunicativo del discurso para finalmente pasar al *nivel interpretativo* donde coloco mi análisis en diálogo con los debates académicos en los que considero pertinente participar, trayendo al centro las experiencias de realización de cada colectivo y los procesos sociales y políticos en los que fueron desarrolladas sus obras.

En el primer capítulo realizo un breve recorrido alrededor de la teoría que se ha desarrollado en torno a los estudios visuales a modo introducción, para luego profundizar en torno a la contravisualidad sus orígenes y la relación entre la mirada y las estrategias de control y vigilancia. Posteriormente se analiza los nuevos espacios públicos desarrollados a partir de las tecnologías en manos de la población que se manifiesta en escenarios de lucha social, para luego dar paso a las discusiones en torno

al concepto de apropiacionismo, el cual abrirá el camino para abordar la práctica de reapropiación audiovisual configurada por el archivo, montaje y disputas de sentidos que se derivan y configuran en medio de este planteamiento de creación audiovisual.

En el capítulo dos, se desarrolla una introducción a modo de apuntes necesarios para reflexionar en torno a los postulados de creación cinematográfica trazados años atrás en Latinoamérica en medio de dictaduras y procesos de lucha y resistencia. Posteriormente conocemos al colectivo VlopCinema, sus propuestas de creación y los manifiestos que articulan su lenguaje, además del contexto a través del cual se desprende la revuelta social chilena de octubre de 2019, la cual será el trasfondo de creación en el filme *Carta de Paula* (2021). Luego, nos adentramos en la filosofía de creación trazada por el colectivo Los Ingrávidos, además de conocer el escenario político y social mexicano el cual que se imprime en el filme *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014b). En el análisis de las dos obras se plantea situar dos tiempos, el de los materiales del pasado compuestos por archivos de película de época y archivos familiares o caseros, y su acción de desmontaje y remontaje. Trayendo la memoria al presente y permitiendo comprender los gestos y contextos que devienen de las visualidades del poder, las cuales, al ser intervenidas con furia y fuego, subvierten los relatos de nación y sus pactos patriarcales.

En el capítulo tres, se analizan estrategias de reapropiación trazadas a partir del uso e intervención de material digital tomado de internet, donde a través de un diálogo junto al colectivo Notaría de Dudas se establecen posibles recorridos para la puesta en marcha de archivos populares. Luego, se desarrolla el análisis del filme *Incidentes en el laboratorio* (2020), del cual surgirán distintos debates sustanciales en cuanto a los modos de producción y de subversión de las imágenes y sonoridades desarrolladas en contextos de lucha social.

Esta investigación tuvo el privilegio de estar construida a través de la experiencia y el cuidado compartido junto a los colectivos, además de las ganas de crear y transformar las condiciones de vida de quienes habitamos este gran territorio latinoamericano. En ese sentido, las ideas y los hallazgos propuestos están liberados, pues aquí todo está planteado desde la necesidad de expandir y difundir el conocimiento, promoviendo sabotear las nociones autorales e inquisitivas en los espacios y las mentes que se concibe el conocimiento como mercancía o como una construcción de propiedad. Esta investigación propone el pirateo y la libre difusión por

20

lo cual, al lector/a se le invita a tomar, profundizar, alimentar, reapropiar y subvertir lo aquí dicho. Además, como recomendación, propongo observar los audiovisuales analizados antes de iniciar la lectura, pues así será completo el acercamiento a esta investigación.

## Capítulo primero

### Contravisualidad, apropiacionismo-reapropiación y lucha social

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de la obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes.  
(Georges Didi-Huberman, *Cómo abrir los ojos*, 2010)

Camarada, ¿cuál es hoy tu relación visual?  
(Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, 2014)

#### 1. Visualidad, contravisualidad y lucha social

Es en medio de las contradicciones históricas que ha atravesado la humanidad hasta nuestros días, que resulta fundamental analizar el papel preeminente que han jugado las imágenes y sonoridades en torno a la construcción de sentidos, ya que han sido empleadas por repertorios que se ubican en un campo de continuas disputas de poder las cuales se presentan de forma simbólica, siendo portadoras de determinadas ideologías que se traducen en prácticas sociales, políticas, económicas y culturales.

Frente a este cúmulo histórico convulso, permeado hasta el presente por conquistas, guerras y explotación, resulta sustancial descifrar cómo “las prácticas de la mirada y los actos del ver” (León 2015, 38) han sido configurados dentro de una sociedad dominada por la imagen a través de la cual se han asentado ejercicios de poder a través de los tiempos. Discernir dicha problemática ha hecho posible entender cómo las prácticas, los discursos y las instituciones relacionadas con la imagen se enmarcan política y culturalmente colaborando con los procesos de “producción de realidad, socialidad y subjetividad” (2015, 38). Lo que dio lugar al denominado giro visual (Mirzoeff 2003, 26) de las humanidades, el cual surge en el año 1989 como una respuesta sintomática a, en primer lugar, la neovisualidad de la revolución militar consecuencia del final de la Guerra Fría y, más recientemente, a la intensificación de dicha visualidad (Mirzoeff 2016b, 58).

Es así como los estudios de la cultura visual se encaminan hacia la producción de una teoría social de la visualidad, la cual se centra en analizar lo que se visibiliza, quién ve qué, y cómo se interrelacionan la visión, el conocimiento y el poder (Bal y Hernández Navarro 2016, 42). Sin embargo, los estudios visuales no solo conducen sus esfuerzos hacia el terreno de lo que “se ve” sino, y fundamentalmente, que plantean una crucial interpelación frente a lo que se esconde, no se muestra, o no se deja ver; es decir, a aquello que permanece invisible en torno a la producción de visualidades.

Por ello, me pareció esencial recalcar el papel de los regímenes discursivos que se han instalado a lo largo de la historia constituyendo al sujeto moderno, configurado por ideologías, prácticas, tecnologías e instituciones que han sido establecidas a través de regímenes de vigilancia y visibilidad. “La estructura de poder fundada por la mirada, latente en el concepto mismo de sujeto, va a ser estudiada por el filósofo Michel Foucault, en tecnologías y dispositivos que la sociedad implementó a lo largo de la historia para el control y disciplina de los colectivos sociales” (León 2015, 46).

Por citar un ejemplo, en el filme *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (1989) Harun Farocki nos muestra las estrategias de dominación y violencia ejercidas a través de tecnologías militares utilizadas para la guerra, donde el componente visual es manejado para vigilar, controlar y aniquilar a los “enemigos”. Tras estas muestras explícitas de violencia, me resulta vertiginoso pensar en la abismal inversión económica y de fuerzas productivas empleadas para llevar a cabo un desarrollo tan ágil de las tecnologías visuales durante la segunda guerra mundial, pues esta decisión de apostar por la producción de imágenes en medio de la guerra es una prueba más de lo efectivos que resultan los medios audiovisuales para implantar imaginarios respaldados por ideologías que responden a los intereses del poder. En esa vía es que resulta urgente voltear la mirada y comprender que hay imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que más bien parten de una operación (Didi-Huberman 2013, 29) con determinadas intenciones.

Para comprender a profundidad la historia de la crisis de las visualidades, es fundamental remitirnos a los aportes del teórico Nicolas Mirzoeff, quien plantea un breve recorrido histórico partiendo de los primeros escenarios donde se emplea el concepto de visualidad. Es durante el periodo esclavista que se puede evidenciar las características del concepto, puesto que, a través de la vigilancia de capataces, por lo general montados a caballo y así dispuestos de una perspectiva mayor, se ejercía el acto

de control y dominio sobre los cuerpos negros. Esa vigilancia visual ejercida con violencia, se situó como la base de un tipo moderno de división del trabajo (2016b, 32). Por otro lado, desde finales del siglo XIII en adelante, la actividad de visualización se convirtió igualmente en una marca distintiva del aparato militar moderno. Así, posteriormente, “el concepto de visualidad aparece en inglés acuñado por Thomas Carlyle en 1840 para definir lo que él mismo denominó como tradición de liderazgo heroico, que visualiza la historia de cara a mantener una autoridad autocrática” (2016b, 33). Esta acción de visualizar remite a la producción de visualidad, que está directamente vinculada con los procesos de ordenación de la Historia a través de una percepción masculina de autoridad.

Claramente, el concepto de visualidad no será el mismo que hace diez, treinta o cincuenta años, pues el incremento de la producción y el consumo de imágenes se han propagado gracias a la evolución de las tecnologías de la comunicación y a su relativamente fácil acceso, lo cual ha desatado una sobreproducción de imágenes, dando lugar al “giro visual que ha experimentado la vida cotidiana” (Mirzoeff 2016a, 26). En medio de este escenario surgen los estudios visuales como respuesta a las incertidumbres del cómo ver el mundo en una época de cambio dinámico.

### **1.1. Políticas de la creación audiovisual en tiempos de lucha social**

Si bien los procesos convulsos de la historia han sucedido a nivel global, existen particularidades políticas, geográficas, culturales y estéticas, entre otras, en cuanto a las formas de explotación, control y dominio. Es decir, estas no se dan de forma homogénea, sino que, al contrario, cada territorio<sup>1</sup> ha sido intervenido de forma particular en determinado momento histórico.

Hace más de quinientos años los pueblos de Abya Yala resisten a una colonización reproductora de prácticas sociales, económicas, políticas y espirituales heredadas de un pensamiento impuesto desde Occidente. Este, se ha erigido a partir de un proyecto de modernidad-colonial-capitalista y patriarcal, asentado sobre estructuras racionales y rígidas en cuanto a la conformación y determinación de los pueblos y la

---

<sup>1</sup> El territorio es comprendido como un espacio al que grupos sociales han inscrito una dimensión simbólica.

concepción de la vida. “Por modernidad habría que entender el carácter peculiar de una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana” (Echeverría 2011, 70).

La explotación de los territorios y los cuerpos no solo es consecuencia del modo de producción actual, sino que ha sido una práctica histórica que podría remontarse incluso a procesos previos a la colonización. Sin embargo, dicha práctica fue la que proveyó de sostén para lo que es hasta el día de hoy el modo de producción capitalista, el cual propaga diversos tipos de extractivismo y explotación ejercida sobre la tierra, los cuerpos y el conocimiento. Bolívar Echeverría plantea que “[d]e ninguna creación histórica puede decirse con mayor propiedad que sea típicamente moderna como del modo capitalista de la reproducción de la riqueza social, y a la inversa, ningún contenido característico de la vida moderna resulta tan esencial para definirla como el capitalismo” (Echeverría 1991, 78).

Es así como a lo largo de la década de 1990 y de manera marcada, a partir de 2019, los estallidos sociales en Latinoamérica adquirieron un protagonismo central en la región. Tanto en Ecuador, Chile, Colombia, Cuba, Bolivia, Venezuela y Perú, se desató el descontento popular frente a las medidas económicas y políticas de los respectivos gobiernos de dichos países. Por otro lado, la articulación de los movimientos de mujeres y disidencias también ha sido parte fundamental en la configuración de la protesta que, de manera tradicional había sido articulada mayoritariamente por organizaciones dirigidas por hombres. Esto gracias a la potencia enunciativa de pensamientos y prácticas que han movilizado al continente a raíz de las grandes agitaciones surgidas principalmente en México y Argentina.

A pesar de las particularidades que se han presentado en cada escenario de revuelta popular, es importante percibir sus puntos de contacto. Por ejemplo, la fascistización de los Estados, el equipamiento a fuerzas policiales y militares para reprimir a manifestantes, la violencia sistémica a los cuerpos de mujeres, disidencias y personas racializadas, además de la fuerte precarización social e intervención de países imperialistas, pero además, se ha podido evidenciar un fuerte despliegue organizativo, no solo a nivel de lucha social, sino también a través de una composición orgánica en la producción y difusión de contenido de denuncia y visibilización de la protesta social a través de narrativas contrapuestas a aquellas producidas por el poder y la oficialidad, específicamente las representadas por las industrias culturales y medios de comunicación

en su mayoría privados los cuales emplean las narrativas convenientes para implantar el discurso oficial.

Frecuentemente se ha promovido un discurso de aparente neutralidad en cuanto a la producción de información, donde las imágenes y sonoridades son empleadas para comunicar algo de manera aparentemente objetiva. Muchos de estos postulados promulgan –a través de una cuestionable ética– la no manipulación de la información y de las imágenes. Sin embargo, todas las imágenes son el resultado de una cierta manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano humana a través de distintas instancias atravesadas por puntos de vista, subjetividades y filiaciones políticas y comerciales. Es por ello que resulta fundamental determinar en cada imagen qué es lo “que *la mano* ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación” (Didi-Huberman 2013, 14).

Es así como la concepción aparentemente “objetiva” y científicista a la que responde “la comunicación desarrollada en torno a los *mass-media*, que inició en Estados Unidos al concluir la primera guerra mundial, está encaminada a controlar y perfeccionar las necesidades de los gobiernos para homogeneizar a las poblaciones” (Martín Barbero 1978, 21). Dicha concepción y práctica dentro de la comunicación masiva se sigue perpetuando hasta nuestros días. Es a partir de un perfeccionamiento tecnológico y lingüístico que se han consolidado discursos de Nación embanderados por gobiernos de turno que finalmente configuran y fortalecen al Estado y su desarrollo dentro del sistema capitalista.

Por estas razones, creo importante adentrarse en el concepto de industria cultural para comprender las dinámicas estructurales que engloban a los medios de comunicación masiva, pues dicho concepto revela el principio mercantil y operativizador que envuelve a gran parte de dichas prácticas comunicacionales. El lenguaje de la noticia planteado de forma objetiva y como reflejo fiel de los acontecimientos, es promovido a través de una selección y operación que responde a lecturas de la clase propietaria de los medios. Es decir, los medios de comunicación históricamente han sido financiados e impulsados por capitales privados a través de empresas, a menudo vinculadas a grandes e influyentes grupos económicos. En ese orden de ideas, lo que el receptor lee es consumido como si esa lectura de clase –que es el discurso de la empresa– no existiera (1978, 28).

De tal forma, “las industrias culturales vinculadas a la reproducción técnica de la imagen expresan de forma clara la nueva repartición de funciones dentro de la economía

global del espectáculo” (León 2012, 46). Es así como, por ejemplo, las empresas de comunicación han cumplido un rol informativo polémico en contextos de lucha social, donde las principales fuentes de financiamiento, en muchos casos estatales o privadas y en articulación con otras actividades económicas, juegan un papel primordial “a la hora de definir filtros y sesgos políticos en la información” (Mastrini y Becerra 2010, 52).

Específicamente en los escenarios de las revueltas populares latinoamericanas de los últimos años, los medios de comunicación pertenecientes a grandes grupos económicos –quienes por lo general cumplen un papel activo en la política– han demostrado cómo el poder ha llegado a imponer su lenguaje como el lenguaje de los medios (Barbero 1978), a través del carácter privado y monopólico que envuelve a dichas instituciones. Esto se evidencia en el análisis realizado por la Misión Internacional de Observación de los Derechos Humanos en Ecuador tras su visita realizada al país en octubre de 2019, en donde se recomendó a la comisión de la CIDH: “Registrar el uso de los medios de comunicación oficiales –en especial– de las cadenas nacionales por parte del gobierno de la República para exacerbar un discurso de persecución política” (CDES Centro de Derechos Económicos y Sociales 2020, 17).

Esto explica las denuncias producidas a lo largo del continente, en las cuales se recalca la complicidad entre medios oficiales y los gobiernos. Los cercos mediáticos impuestos han implicado una agenda restringida de temas noticiosos que, como bien describe la teoría de la *agenda setting*, deja por fuera todo aquello que resulte incómodo o no se ajuste al formato (Rovira 2017, 81). El análisis de Stuart Hall (1978), en el cual plantea cómo se reproduce la hegemonía mediante la producción mediática y las prácticas periodísticas, lo corrobora.

Es así como durante las protestas en Chile de 2019, en una encuesta dirigida por la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, “80% de las personas encuestadas opinaron que los periodistas no cubrían hechos importantes ni entrevistaban a las fuentes correctas. El 71% dijo que cubrían solo una parte de la noticia, y el 91% dijo que no estaba de acuerdo con la afirmación de que los periodistas eran un aporte en la gestión de la crisis social” (Grassau et al. 2019, 20).

Estos datos visibilizan el nivel de inconformidad y de respuesta crítica por parte de la población frente al accionar de las instituciones de comunicación. Es evidente que lo que se obvia en el entramado de la visibilidad mediática es la mirada política de la gente común, los colectivos sociales y el amplio sector movilizado. “El problema radica

en que lo que no aparece en los medios es registrado como algo que nunca tuvo lugar y además no consigue ser legitimado” (Rovira 2017, 80). En ese sentido, la respuesta de los colectivos y cientos de manifestantes ha sido la de accionar a través de la conformación de medios independientes o medios alternativos de comunicación, además de la realización de registros audiovisuales anónimos, creados a partir de herramientas comunes, como dispositivos móviles y realizando su difusión a través de plataformas en internet, redes sociales, etc.

Por otro lado, los escenarios de protesta no solo han demandado un desarrollo en torno a las estrategias de comunicación necesarias para la resistencia, sino que también han provocado el fortalecimiento de colectivos audiovisuales que retoman las prácticas de cine militante en conexión con las luchas sociales. Estas propuestas están inevitablemente inspiradas en la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano de los 60s, 70s y 80s, donde “la dimensión política del cine constituye la resistencia de imágenes que subvierten el orden establecido para dar cuenta de la forma mercantil homogeneizante” (Romero 2019, 28).

A partir de las experiencias que se han desarrollado al calor de los procesos históricos, es que los movimientos sociales han comprendido que el uso de Internet es imprescindible para amplificar las voces y diversificar las perspectivas. “La experiencia de la red ha transformado el activismo, y podemos decir que desde la comunicación en red, con voluntad de red, se han «hackeado» las formas tradicionales de los medios y de la política” (Rovira 2017, 109). De tal forma, a partir de las demandas urgentes que requieren estos tiempos, es que múltiples colectivos audiovisuales se han desplegado con mucha solidez a través de los medios digitales, generando una dimensión híbrida, que hace referencia a los entrelazamientos entre viejas y nuevas formas de activismo y comunicación (Treré 2020, 8). Es decir, a través de la presencia, física y digital, el poner el cuerpo en las calles, así como del despliegue mediático alternativo en torno a acciones comunicativas es que se han ido fortaleciendo las políticas de la creación en procesos de agitación social.

## **1.2.Los nuevos espacios públicos**

A partir de las prácticas y sentidos que movilizan la protesta, se ha visto la necesidad de sacar el arte de los museos, el cine de las salas privadas y las tecnologías de

sus aparatos complejos, promoviendo un modo hacker de acción. No solo se trata de operar códigos en la red, sino de practicar las artes de la contra-información (Didi-Huberman 2008), explorando un universo de imaginación puesta «manos a la obra» “impulsando la extensión de las redes y el perfeccionamiento de las herramientas digitales” (Rovira 2017, 110).

A pesar de lo mencionado, cabe advertir una especie de idealismo que se promueve en torno al ciberactivismo, ya que se plantea el uso y manejo de las redes sociales como una posibilidad de suplantar la lucha viva en las calles por activismos netamente virtuales. A esto Treré ha llamado “falacia del dualismo espacial” (2020, 24). Es decir, las demandas sociales han trascendido siempre a las herramientas tecnológicas (2020, 8), al contrario de postulados que promueven un sensacionalismo y funcionalismo en el uso de los medios virtuales como única alternativa en los procesos de lucha social.

En ese sentido, las políticas de la creación que se entretajan en los actuales escenarios latinoamericanos plantean una repolitización de la mirada, desafiando a la población en general a romper con la división tradicional entre realizadores/as y público, promoviendo prácticas que desnaturalicen el sentido común de las narrativas construidas por los monopolios visuales de las industrias simbólicas que disciplinan a los/las sujetos a través de la forma “mercancía”. En esa línea, la teórica Nelly Richard plantea la necesidad de “trazar vectores de subjetivación alternativa que rompa con las uniformizaciones seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de representación, los guiones identitarios predeterminados y las categorías homogéneas” (Richard 2008, 105).

Por otro lado, resulta fundamental interpelar las prácticas creativas en contextos de lucha social, tomando en cuenta las lógicas implantadas a lo largo de la historia en procesos que se enuncian desde el arte y la política. En consecuencia, la teórica y realizadora Hito Steyerl plantea que “la relación entre arte y política es habitualmente tratada en el campo de la política, donde el arte aparece frecuentemente como el adorno de la política” (2014, 83). Lo que previene así a las voluntades creativas, militantes, activistas a no recaer en una mirada que pretende ser contrahegemónica y que finalmente reproduce una continuación de códigos y estrategias del poder.

A su vez, Richard sostiene que referirse a las prácticas de arte y política, tiende a ser expresivo y referencial: busca una correspondencia entre “forma artística” y “contenido social” (2013, 10) como si el contenido político fuese un antecedente ya

dispuesto y consignado que la obra posteriormente va a tematizar a través de un determinado registro de equivalencia. Lo que en consecuencia convoca a situarnos en “lo político en el arte” puesto que “nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada” (2013, 10).

Las políticas de la creación en tiempos de revuelta demandan un arte crítico en correspondencia con las políticas de la mirada y las pedagogías críticas de la imagen. Estas conducen a una creación que subvierte los pactos de representación hegemónica, provocando la duda, la sospecha analítica; la cual asiente las respectivas denuncias en torno a lo invisible en el marco de la representación normada por el poder. A su vez, el arte de los estallidos sociales pone en evidencia las ruinas, las represiones y violaciones continuas a las que se someten las poblaciones día a día en contextos de alta precarización y explotación. Esto provoca una agitación de la imaginación, porque el arte que confronta no puede aparentar, necesariamente debe trascender los discursos para así trastocar las lógicas que por siglos han simulado ser indismontables.

## **2. Desobediencias y resistencias contravisuales**

Desmontar las lógicas normadas implica navegar en un caudal turbulento. Muchas veces resulta necesario impulsarse a contracorriente, y eso requiere atravesar y superar los dogmas, las leyes y las narrativas “impenetrables” impuestas en el tiempo por determinadas lógicas. Esto implicaría unas desobediencias que provoquen y confronten dialécticamente a los pensamientos y prácticas que han sido legitimados por grupos de poder a partir de la imposición de un conocimiento sobre otros.

Estas imposiciones perpetuadas a lo largo de la historia son formas de totalización civilizatoria, las cuales se han impuesto a partir del proyecto moderno-capitalista y patriarcal, el cual se ha impregnado en los procesos de creación en torno a la imagen y las sonoridades. Es así como se configura “la colonialidad del ver –como eje transversal a la colonialidad del poder, del ser y del saber– también constitutiva de la modernidad” (Barriandos 2011, 3). El poder de lo visual ha sido cooptado por instituciones tanto a nivel privado como estatal. En su mayoría, las prácticas visuales han sido instrumentalizadas para mantener un control mundial, promoviendo un “punto

de vista universalista, neutral y objetivo” (Schlenker 2010, 84). Estas “formas de ordenar el mundo construyen, legitiman y reafirman los roles del sujeto del conocimiento (Occidente) y el objeto de conocimiento (lo no-occidental)” (2010, 84).

Como se ha mencionado anteriormente, mediante la visualidad ejecutada por la hegemonía, se han trazado operaciones de clasificación, separación y estetización (Mirzoeff 2016b, 42). Dichas acciones, pensadas como formas de visualidad imperial, remiten a un modelo centralizado que busca el control de poblaciones (2016b, 43). Estas prácticas de sometimiento y de implantación de poder, provocan las prácticas otras, aquellas que se despliegan subterráneamente. Siempre que haya opresión, existirán barcas que navegan las aguas de la resistencia, y en esas aguas es que navegan propuestas sublevadas como lo es la contravisualidad del derecho a mirar.

La *contravisualidad* es un concepto planteado por el teórico Nicholas Mirzoeff en *El derecho a mirar: una historia de la contravisualidad* (2016b). Dicho concepto está enunciado desde y contra la visualidad (2016b, 36). Este carácter aparentemente ambiguo, plantea situar las visualidades en un campo no homogéneo. Es decir, existen dispositivos enmarcados en regímenes visuales que al ser planteados como mecanismo de control reproducen violencias sistemáticas sobre poblaciones a través del negocio de la guerra. Por otro lado, existen las visualidades que resisten al poder, aquellas que dan un lugar a lo no nombrado, desjerarquizando y subvirtiendo los repertorios construidos por siglos para perpetuar el dominio de unas poblaciones sobre otras.

A lo largo del tiempo se ha situado a la perspectiva como una línea de poder (2016b, 55); en esa línea continua que se ha desplegado como forma estratégica para la guerra, se ha desarrollado toda una imaginaria armamentística encaminada a aniquilar al “oponente”. Los visores, lentes y un sinfín de campos de visión desarrollados en los equipos armamentísticos son fundamentales para su efectividad a la hora de disparar. Estos se han ido perfeccionando en el tiempo:

Tal es el caso de drones que pueden generar hasta doce canales visuales distintos desde una única plataforma aérea. Este despliegue de vigilancia tiene la intención de intimidar y sugerir la idea de que, haga lo que haga el/la “oponente”, esto resulta visible para el ojo del dron y tiene como consecuencia la pérdida de su propia visión. (Mirzoeff 2016b, 56)

La implantación de autoridad que se ejerce a través de la visualidad pretende con insistencia que se acepte una libertad que consiste en someterse a dichos regímenes,

“como una forma de esclavitud que se materializa en la ceguera” (2016b, 56). Ceguera sobre la cual se niega el derecho a mirar, “imponiéndose la política contrainsurgente al ámbito doméstico, lo cual se ha podido palpar en los últimos años a través de regímenes de separación necropolíticos” (2016b, 58) que se asientan como nuevo principio normativo. Esta intensificación de la visualidad de la sociedad de control se puede vivenciar en el marco de las revueltas populares latinoamericanas. Tal es el caso de drones manejados por la Policía Nacional de Ecuador que disparaban bombas lacrimógenas hacia la población movilizada en el contexto del Paro Nacional de junio de 2022 (Larrea 2022).

Frente a estos escenarios, se plantea la contravisualidad como forma de desobediencia y resistencia a los regímenes escópicos empleados para aniquilar y descomponer las miradas otras. El actual momento de intensificación paradójica de una visualidad autoritaria requiere de una nueva “plebeza” (*mobility*) que se niegue a seguir su camino (Mirzoeff 2016b, 59). Esta nueva plebeza de la contravisualidad tiene al frente los desafíos de la práctica en caliente, es decir, del registro en contextos de alta represión a los que se enfrenta la población civil en procesos de lucha y protesta social. En medio de las experiencias que se han desarrollado en las protestas, han surgido interrogantes sustanciales que interpelan la ética del registro. Es así que ha sido fundamental interpelar-se y cuestionar-se ¿cuándo es necesario llevar a cabo un registro y cuándo es necesario guardar el lente? Así mismo, dichas encrucijadas provocan el replantearse los tipos de registro que se realizan, así como la resignificación de las materialidades ya existentes, para así poder construir las narrativas otras, aquellas que realmente propongan nuevas significaciones.

Para ello es necesario rebelarse, redescubrir y volver a teorizar las prácticas comunicativas y los espacios de la vida cotidiana en el contexto del control permanente, pero, sobre todo, la contravisualidad propone el trascender una teoría institucionalizada, academicista y complaciente. Se trata de revertir la relación directa marcada por el consumo, en la cual las dinámicas mercantiles están completamente impresas en la creación. La alienación llega a ser tal, que el acto de crear está subsumido a una mera producción. Esta reproduce en cadena las lógicas de distribución y consumo inmersas en las normas del mercado capitalista. En consecuencia, los sentidos contravisuales demandan otra actitud, pensamiento y modos de hacer, los cuales activen o generen tensiones en el entramado de las prácticas de los dispositivos visuales y sonoros.

En relación con eso, lo contravisual no implica una interpelación solo a lo que se ve sino a cómo se ve y qué lógicas están impresas en los repertorios consumidos generalmente. La contravisualidad es una mirada que se sitúa más allá de la posibilidad de representación, que invita no a un individualismo o una mirada *voyeur*, sino una subjetividad política y un marcado sentido de colectividad: “el derecho a mirar. La invención del otro” (Derrida y Plissart 2010, 35). La invención del otro es bastante común, de comunidad, colectividad, se produce sin un plusvalor u oportunismo extractivista.

A su vez, las propuestas contravisuales estarían en sintonía con el desmontaje del sentido común visual, según el cual se instala una manera de representar las jerarquías sociales que son vistas como “naturales” o inherentes a la realidad misma. El intento de hegemonías podrá ser enfrentado por otros actores, con repertorios de imágenes alternativas o contestatarias (Jelin 2012, 18). Así mismo, Jacques Rancière, en *Las razones del desacuerdo* (Weinrichter 2009) plantea que se puede decir que toda creación artística constituye a su manera una cierta forma de sentido común: cada vez que el sentido común se transforma, estamos trabajando en el campo de la política, en un sentido muy amplio de la palabra, es decir, en un terreno en el que se problematizan continuamente las prácticas de producción de sentidos, especialmente aquellas que emplean imágenes.

## **2.1. Contra la imagen mercancía**

La sobreproducción de imágenes y contenidos en redes resulta una consecuencia de la sociedad de consumo contemporánea, esto debido al alto desarrollo de las tecnologías y aplicaciones, redes sociales, entre otras, las cuales promueven constantemente una invención individualista e hiper estetizante de la vida cotidiana, en la cual la producción de imágenes para el consumo es el modo naturalizado de representación. Sin embargo, Jacques Rancière propone que decir “hay demasiadas imágenes” es, en primer lugar, el veredicto de quienes se encargan de manejarlas (2008, 72), haciendo alusión a la constante acusación de que los grupos dominantes nos ahogan con imágenes. No obstante, su poder está en descartarlas. La operación en sí parte de una puesta en escena, la cual provoca una relación entre autoridad de la palabra autorizada y lo visible que esta selecciona para los/las consumidores (2008, 75). En

línea con la afirmación de Rancière, es evidente que las puestas en escena del poder operan a partir de superproducciones de signos a través de los cuales se ha ido conduciendo a una pérdida de significado, lo cual ha desencadenado en una sobreestetización de la vida y sobreexcitación de sentidos producidos o inspirados por las representaciones visuales hegemónicas.

El “valor” que adquieren las imágenes a partir de su producción y materialidad, da cuenta de las formas de creación relacionadas a los círculos viciosos del capitalismo. Estos han promovido prácticas rígidas, mecánicas y de carácter mercantil en torno a la creación cinematográfica, lo cual ha desencadenado una jerarquización de las imágenes. A esto Hito Steyerl lo denomina como *la sociedad de clases de las imágenes* (2014, 35). Esta jerarquización de las imágenes es producto de las lógicas de realización implantadas por los circuitos cinematográficos tradicionales, en donde ha existido una marcada división de género, clase y étnico-racial encaminada a acentuar las dinámicas elitistas de exclusividad frente al acceso al conocimiento.

A modo de profundizar en torno a las economías elitistas dentro de la producción cinematográfica, resulta importante acercarse al análisis de Bolívar Echeverría (1998), inspirado en los aportes del materialismo histórico y dialéctico planteados por Marx (1968) en donde desarrollará una discusión en torno a la toma de decisión de acuerdo a las necesidades y sentidos propuestos por la “lógica” del valor de uso, el cual se ve reducible a la propuesta de la modernidad capitalista (1998, 176) es decir, el uso que se da a un elemento ya no está condicionado por la necesidad sino por el capital y en esa mediada por el valor de cambio asignado. Frente a esto, plantea el valor de uso como forma de producción de significación, definiéndolo como forma cualitativa del mundo. Esta significación en el capitalismo es subsumida a una lógica productivista que suprime su potencial de libertad al imponerse una forma identitaria homogeneizante fundada en el valor mercantil (Romero 2019, 16).

Así, son impostergables las transformaciones en torno a las formas de producción audiovisual tradicionales, puesto que han situado al capital por encima de la creación, o a su vez, han relegado la creación a una actividad más de las agendas comerciales. Sin embargo, aún bajo las condiciones impuestas en el capitalismo, las estrategias para subvertir las imposiciones del valor de uso dictado por la acumulación son cada vez más viables, pero además urgentes en un tiempo en que el capitalismo en su fase superior promueve el concepto de cultura como sinónimo de mercancía.

Con la migración al ecosistema digital y en red, las producciones y, por lo tanto, los residuos, no pueden ser los mismos (Guardiola 2015, 48). En ese sentido, gracias a la alta innovación tecnológica, la imagen ha sido liberada de la idea de que las proyecciones solo pueden ser en la sala de cine y de su lugar estático en los archivos, para ser empujada a la incertidumbre digital, donde las imágenes navegan en circuitos interminables de información a través de las playas de las economías digitales, trasladándose a generar *imágenes pobres* (Steyerl 2014, 32) estas son pobres porque no se les asigna ningún valor en las sociedad de clases de las imágenes. Su falta de resolución da testimonio de su reapropiación y desplazamiento.

El concepto de *imágenes pobres* es altamente significativo para esta investigación, pues por un lado opera contra el valor fetichista de la resolución, y por otro, su potencial de veloz distribución ha desatado la fuerza del remix, este realizado por especialistas y no especialistas de las imágenes, es decir, rompiendo con las divisiones de clase, género y étnico-racial impuestas por las dinámicas de producción clásicas. La participación del/la usuario/a en la creación y distribución de contenido, convierte también en editores y coautores de las imágenes y sonidos que transitan en internet o que han permanecido encarceladas y empolvadas en frascos, bodegas, instituciones públicas archivadoras, etc. En ese sentido, es necesario cambiar el punto de vista en torno a la imagen, pero esto solo será posible a partir de las prácticas otras que se propongan, en contraposición a las que ya se conocen, a las que perpetúan repertorios hegemónicos. Será necesario redefinir el valor de la imagen y las sonoridades, a parte de la resolución y el valor de cambio, abriendo la posibilidad de imaginar otra forma de valor definida por la accesibilidad e intensidad movilizatoria que contengan las nuevas narrativas de la contravisualidad.

### 3. Del apropiacionismo a la reapropiación audiovisual

No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: esos no los voy a inventariar sino justipreciarlos del único modo posible: usándolos.  
(Walter Benjamin, *París, capital del siglo XIX*)

Si las imágenes del presente no cambian, entonces cambia las imágenes del pasado.  
(Chris Marker, 1983)

El concepto de *apropiacionismo* ha sido empleado desde distintos campos. La idea de apropiación no abarca una lectura homogénea, o no guarda en apariencia un valor normativo determinado, sino que se lo ha inscrito en el marco de un “irracionalismo ético”.

Según Max Weber el concepto de apropiación está en relación con cierta noción sociológica de probabilidad, vinculada a dos conceptos fundamentales como son los de derecho y propiedad (Torres Castaños 2011, 6). Weber enmarca las nociones de apropiación en un campo relacionado con la moral capitalista. Por otro lado, para Karl Marx “todo individuo y luego toda clase social es siempre y en todo momento apropiadora y/o potencialmente apropiadora, situándose tal reconocimiento más allá de cualquier historicidad. Marx entiende a la apropiación en primera instancia como una acción, una actividad o bien un ejercicio” (2011, 6) que está determinado por la transformación de la materia u elemento apropiado. En ese sentido, se podría plantear que a partir de estas dos entradas un tanto antagónicas, es que por lo general se relaciona al concepto de apropiación.

Sin embargo, su lectura sería más compleja como para enfrascarla en binarismos. Pues precisamente es en el proceso de las prácticas sociales en donde se entretejen sentidos, significados y la configuración misma de la cultura, que incluso resultaría erróneo llamarla así, ya que se constituye a partir de una diversidad de conocimientos, saberes y prácticas que desplazan el concepto hacia la pluralidad, las culturas como abarcadoras de distintas miradas.

Las nuevas condiciones materiales de la vida contemporánea son las que dan lugar a la transformación de las lógicas de las representaciones culturales. Es a través de las manifestaciones comunes de la actividad humana: praxis sensorial humana, la actividad a través de la cual los/las individuos hacen la historia (Hall et al. 2013, 37). Por supuesto, es sustancial comprender el concepto de apropiación como una técnica en tensión con la experiencia, siendo esta al fin configurada por cómo la gente experimenta sus condiciones de vida, las define y responde a ellas. En sí, el modo de acercarse a la técnica y las razones para hacerlo residen en expresiones propias de la cultura.

Esta puerta abierta hacia el terreno de los estudios culturales resulta imprescindible para comprender cómo la cultura es parte sustancial en la configuración humana-social y las prácticas que de ellas emanan. “Es a través de los significados y

valores que emergen entre grupos y clases sociales diferenciados, sobre la base de sus condiciones y relaciones históricas dadas, a través de las cuales se manejan y responden sus condiciones de existencia” (2013, 37).

Las luchas por los significados en el entramado de representaciones nos muestran, por ejemplo, a “la apropiación cultural como una toma de elementos de una cultura, los cuales son empleados sin sus significados originales en un contexto ajeno casi siempre con fines comerciales” (González Tostado 2020). La apropiación cultural se ha enfocado, entre otros, en el estudio del arte popular como una mercancía comercial, analizando y contrastando las implicaciones históricas y sociales que esto produce (2020, 316), especialmente sensibles en los países colonizados entre los siglos XV y XIX, como lo es toda Latinoamérica. Es así como se puede constatar que el apropiacionismo cultural es una práctica extractivista en torno a la significación y resignificación de elementos propios de las culturas.

Se comprende entonces que esta lectura del apropiacionismo no es estática, ya que no plantea “comienzos absolutos” (Hall et al. 2013, 29). De ninguna forma se pretende enmarcar al apropiacionismo en una norma o recetario de prácticas hegemónicas y contrahegemónicas, al contrario, se plantea trabajar en torno al cuidado y a la no ingenuidad de replicar un punto cero (Castro-Gómez 2010).

En ese sentido, para ligar el apropiacionismo con el terreno que interesa en la presente investigación, cabe comprender los distintos conflictos que se han desarrollado alrededor de procesos artísticos. Dicho término se ha empleado para denominar las prácticas artísticas contemporáneas que plantean irrumpir en las normativas autorales en el arte, como también promover una acción en el espectador. Es decir, confrontar la línea entre creador/a y espectador/a, provocando en este último la toma de una idea o materia preexistente, interviniéndola y dotándola de un nuevo significado. En sí, es una corriente que pone en cuestionamiento los modos de producción artística e incluso las individualidades y áureas autorales. Según Alicia Vidal, hay dos momentos importantes del apropiacionismo; “por un lado, el momento en el que extraemos un elemento de su contexto inicial y le damos una entidad (y, por lo tanto, una significación) autónoma y, por otro lado, el instante en el que decidimos incluirlo en un nuevo contexto alejado del original, resignificándolo” (Serrano Vidal 2013, 17).

En sí, el conflicto alrededor del tema recae en que la apropiación está mediada por los términos de propiedad, lo que pone en riesgo las nociones de autoría y el

concepto de plagio. Ante esto E. Bonet manifiesta que “en el ámbito artístico, el apropiacionismo no se debe entender como plagio del material ajeno, sino más bien como un proceso de reciclaje donde se retoman imágenes ajenas para otro propósito y sin pretender plagio comercial” (2013, 17). Justamente, es el énfasis en torno a lo comercial lo que crea las delimitaciones sobre los modos de apropiación. Por un lado, resulta un camino para subvertir narrativas, proponiendo procesos reflexivos y colectivos en torno a la creación, y por otro, como una práctica encaminada a conseguir un rédito económico en nombre de otros, siendo una acción cínica y oportunista enmarcada en las lógicas del mercado.

En el campo artístico –entretelado sustancialmente con el de la cultura– el apropiacionismo se incorpora como concepto y práctica a partir de los años 80, generando varios debates acerca del plagio, la falsificación, la cita y el remake (Furió Vita 2014, 8). Incluso, antes de ser empleado como concepto ya se teorizaba sobre la práctica en sí, a pesar de no ser nombrada bajo ese término. Walter Benjamin planteó que “en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido, de sentido crítico, debería ser un collage de citas, fragmentos y ecos de otras obras” (Benjamin 2005).

Sin embargo, si nos remitimos a la historia y situamos el concepto en una línea de tiempo, es fundamental subrayar las prácticas apropiacionistas latinoamericanas, las cuales han sido poco nombradas a pesar de ser una constante que ha emergido de procesos sociales, culturales y políticos. Por lo tanto, resulta altamente significativo que dicha práctica haya sido puesta en marcha varias décadas antes de la incorporación conceptual en el medio artístico mundial.

Es a partir de la antropofagia cultural, concepto que emerge dentro de una corriente modernista en América Latina, específicamente en Brasil a través del “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1981) publicado en la revista que lleva el mismo nombre. La Revista de Antropofagia surge en la ciudad de San Pablo en 1928 y va a marcar un viraje, tanto ideológico como estético, a la producción estética anterior. Contrasta con las anteriores publicaciones literarias de vanguardia por su recuperación de temas locales, por su indagación acerca de la identidad nacional y por posicionamiento político.

En dicho Manifiesto se discute la mirada histórica de los colonizadores quienes justificaron el exterminio perpetrado durante siglos, a través del relato del otro antropófago o caníbal, refiriéndose así a quienes habitaron estas tierras originalmente. A

partir de dichas reflexiones, de Andrade elabora una nueva estética que iría moldeando su incipiente “conciencia nacional”, decidiendo incorporar lo extranjero a su texto, para realizar una obra crítica en la cual maneja la metáfora de devorar en forma antropófaga la cultura ajena; en tal sentido se concibe a la antropofagia como un proceso de identidad cultural que está permeado por resortes culturales y políticos coercitivos.

Es así como el apropiacionismo sugiere las funciones caníbales arquetípicas, provocando una potente metáfora la cual plantea reescribir la historia de explotaciones y conquistas. Es decir, maneja una fórmula que radica en subvertir la significación inicial que manejan opresores, por aquel discurso obviado o silenciado. Carlos Jauregui plantea en su texto Saturno Caníbal “El canibalismo, en cuanto tropo de identidad/alteridad aparece esencialmente ambivalente: un remedo de la cultura del conquistador europeo y una versión americana (esto es, diferente) de la mismidad; en otras palabras, un "plagio diabólico" amenazador del poder colonial” (2018, 27). En ese sentido, es importante situar la antropofagia, y por lo tanto el apropiacionismo, como prácticas culturales latinoamericanas atravesadas por procesos históricos de alta violencia y destrucción, produciéndose en consecuencia contrarelatos de lucha y resistencia.

En este caso, lo que concierne a la presente investigación es el estudio del apropiacionismo en el campo cinematográfico. Aquí la práctica ha sido reconocida internacionalmente bajo la denominación *found footage* o metraje encontrado. Una de las particularidades del *found footage* es que se trata principalmente de material de autoría desconocida encontrado como deshechos o en mercados de pulgas, bodegas o áticos sin uso, etc. En el proceso de investigación, se ha podido constatar que la mayoría de los trabajos señalan a la corriente dadaísta como la propulsora del apropiacionismo con material fílmico. Si bien es un referente directo, pocos son quienes mencionan a la montajista soviética Esfir Shub como su propulsora en el campo cinematográfico.

Es importante nombrar a la autora ya que, en el contexto cinematográfico, y específicamente en el del cine soviético, las mujeres han quedado completamente relegadas a un plano netamente operativo, a pesar de que la mayoría de películas soviéticas de vanguardia, –las de “culto”, aquellas que se estudian y analizan constantemente en las escuelas de cine– fueron montadas, construidas y dotadas de significaciones a través de la sensibilidad de las miradas de mujeres (Oliva 2020) encargadas del montaje, la instancia en que la significación última de las secuencias fílmicas se define. Esto claramente no ha sido reconocido por las narrativas patriarcales

que priman en la historia oficial, e inclusive han sido desconocidas por las narrativas que aparentemente cuestionan lo establecido.



Foto 1. Esfir Shub realizando el filme *La caída de la dinastía Romanov* (1927)

Shub alcanzó la técnica del *found footage* debido a la falta de recursos y el limitado acceso a material fílmico, así fue como construyó el primer ejemplo fílmico de *found footage*: *La caída de la dinastía Romanov* (Shub 1927). Esta obra no es un simple filme sobre la idiosincrasia zarista, es principalmente una obra que interpela a la propia actividad del montaje fílmico. A través de las filmaciones caseras y oficiales de la corte, la realizadora subvierte las narrativas que se propagaban desde el oficialismo zarista trastocando la visualidad de la aristocracia. La película versa principalmente sobre su materialidad, sobre el acto de apropiar, sobre el trabajo de remontar, sobre el desvío de su sentido original, y finalmente sobre la percepción que tiene el espectador de ese trabajo de desmontaje (Weinrichter 2009).

En sí la práctica del apropiacionismo no ha recibido la debida atención, incluso recién en 2019 se empieza a considerar como objeto teórico (2009). Esto posiblemente responde al estigma y poca credibilidad que despierta en los estudios y prácticas más reaccionarias del arte. Por lo general, las líneas académicas del arte que han reducido la enseñanza a términos escolásticos podrían entrar en esta categoría.

Alrededor de los esfuerzos que se han dado para profundizar en el estudio de tal práctica, teóricos como Antonio Weinrichter han planteado una verdadera dificultad para encontrar una expresión que haga honor a los tres momentos que se producen en el proceso de “la práctica de compilación: el acto de apropiación, el trabajo de ensamblaje o remontaje de los fragmentos, y el subsiguiente efecto de recontextualización o creación de un nuevo sentido” (2009, 16). Por otro lado, William C. Wees, ya hacía una

distinción en torno a las miradas del/la cineasta que usa material fílmico ajeno con fines propios. Planteaba que “esta mirada mantiene un componente crítico que invita a reflexionar sobre el papel original del material, el desplazamiento conceptual, el desvío semántico y el nuevo proceso estético al que se le ha sometido” (1993, 15).

Si bien este recorrido alrededor del apropiacionismo deja nociones de lo que en la presente investigación será estudiado, principalmente me interesa abordar la reconceptualización de apropiación en la cual se suma el prefijo re, trasladando el concepto hacia la (re)apropiación audiovisual. El empleo de este término se maneja al alrededor de los colectivos audiovisuales contemporáneos, festivales de cine reciclado, conversatorios y producción de textos y teoría, en sí en el medio audiovisual que se dedica a la práctica de compilación y remontaje. A través de entrevistas a distintos/as realizadores, pude constatar que no se conoce de donde surge dicha reconceptualización, ni tampoco se comprueba haya sido planteada por determinado teórico/a o académico/a, sino que, se cree que ha sido un término que ha mutado a partir de la misma praxis. Así, con la suma del prefijo re, nos sugieren no sólo la repetición o nueva acción de algo, sino el proceso de recontextualización mediante un nuevo montaje, produciendo un nuevo discurso como mecanismo de desestabilización a las narrativas impuestas por el poder y las narrativas hegemónicas.

En ese sentido, propongo que la suma del prefijo re al evocar la repetición de algo, plantea que las prácticas de reapropiación audiovisual retoman las imágenes y sonoridades que fueron producidas por el poder en medio de dinámicas de no consentimiento de registro, es decir, históricamente las narrativas hegemónicas han estado impulsadas por prácticas extractivistas del conocimiento. Por ejemplo, tras el nacimiento del cinematógrafo se produjeron filmes donde las clases populares, personas racializadas y pueblos y nacionalidades fueron registrados sin previo consentimiento de los/las retratados, reproduciendo así una forma de apropiación cultural y apropiación de la imagen del otro para fines aparentemente científicos o artísticos los cuales desembocan en fines comerciales. En ese sentido, planteo que al (re)apropiar estas imágenes que fueron producidas por dinámicas coloniales y mercantiles, volvemos a hacer propias las visualidades arrebatadas, provocando una resignificación que grita lo que quisieron callar quienes produjeron estas imágenes originalmente.

Las prácticas de apropiación y reapropiación le deben su potencia al archivo, a aquellas imágenes anónimas que los/las individuos van materializando desde sus saberes

cotidianos, produciendo así el gran tejido de la memoria colectiva. Gracias a las imágenes caseras que susurran (in)visiblemente sobre las políticas de los territorios, sus luchas y resistencias históricas y las transformaciones culturales que se configuran en comunidad. Aquellas voces van más allá de los medios de comunicación y dando prueba de la transformación geográfica, cosmética y social del mundo (Guardiola 2015).

Entre las distintas entradas que se propone en torno los estudios del archivo, su implicación alrededor de la historia y su función como soporte que alberga los pliegues de la memoria y el olvido, me ha parecido importante traer al análisis los aportes de Achille Mbembé, en tanto plantea una metáfora que le hace justicia al imaginario construido alrededor del archivo y su potencial. Justamente el autor pone en correlación el archivo con una estructura tipo edificio asociada a una institución pública, y, por otro lado, asociada a documentos los cuales son albergados en esta estructura-edificio-institución, produciéndose así el estatus y poder del archivo solo si es percibido y aprobado por este tipo de instancias que finalmente plantean una especie de burocratización de la memoria.

Muchas de las discusiones alrededor del archivo, plantean trascender estas nociones habituales. En ese sentido, Anna Maria Guasch propone “las dos máquinas de archivo en relación a su carácter físico, por un lado el archivo imbricado a la cultura objetual y las lógicas de la materialidad en correlación con la memoria, y por otro lado el archivo basado en los procesamientos de información virtual que siguen una dinámica más flexible y no estable al margen de toda jerarquización (Guasch 2011).

### **3.1.Montaje: articulación y disputa de sentidos**

En arte (como en todo lo demás) ocurre un fenómeno que es característico de toda conducta, sólo que con mayor intensidad y en un contexto de finalidad creativa: la naturaleza humana es incapaz de obtener objetividad total al comunicar un acontecimiento, sobre todo uno que nos afecte emocionalmente.  
(Sergei Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje*, 1930)

En el caso de la reapropiación audiovisual, el montaje es el elemento principal de articulación del discurso, este se realiza en base al material encontrado, recuperado y así remontado. Dicho material puede ser encontrado de forma espontánea o a partir de

una estrategia de búsqueda, lo cual llevará a un visionado y reciclaje de la que será la materia prima de las obras de apropiación.

El teórico de cine Geoffrey Nowell-Smith, plantea que el montaje existe no solo en el tiempo, sino también en el espacio, y no solo en el objeto sino, sobre todo, en su percepción (2001, 21). El montaje como principio está presente no solo en el cine; también está presente en la literatura, teatro, fotografía, música, artes escénicas, etc. Podríamos plantear que el montaje es inherente a los procesos cerebrales, a través de los cuales se generan mediante la colisión de dos elementos significativos, uno tras otro, yuxtapuestos, sentidos provocados por la interacción generada en su conjunto.

Sin embargo, en el cine fue recién a partir de los aportes de Lev Kuleshov (Kulešov y Levaco 1974) que se teorizó y puso en práctica lo que se llamó el “efecto Kuleshov”, que hace referencia a la capacidad de leer textos o imágenes yuxtapuestas como una sola. Es decir, que es a través de la concatenación de planos y su disponibilidad en la línea de tiempo que las imágenes o los textos devienen en una unidad interpretativa.

A su vez fue Sergei Eisenstein quién profundizó en torno al estudio y práctica del montaje. El teórico y realizador también ruso, planteaba que la imagen, la metáfora y el montaje son una misma cosa. En ese sentido, las imágenes se crean cuando los términos de una metáfora se articulan mediante el montaje. “Una metáfora que no dé a luz una imagen es una metáfora muerta, y una imagen que no tenga peso metafórico no es una imagen en absoluto, así el montaje alcanza su destino sólo cuando escapa del vínculo metonímico, consiguiendo la asociación metafórica mediante la imagen, el objeto o la idea” (Eisenstein 2001, 21).



Foto 2. Serguei Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje*, 2001

Es importante mencionar que los aportes cinematográficos planteados por los dos autores fueron propuestos en periodos previos al surgimiento del sonido en cine. Esto es fundamental de recalcar porque posteriormente el sonido –incluso en la época pre-sonora en el cine– es y será un elemento narrativo fundamental, por ende, será un factor significativo a la hora de ensamblar y montar una película o video. Así las construcciones a partir de yuxtaposiciones entre lo sonoro y visual dan lugar a efectos concordantes y discordantes.

En los filmes de reapropiación, el montaje de elementos preexistentes que han sido extraídos de su contexto inicial, son desviados de sus usos iniciales y encaminados a deparar una significación desconocida previamente (Bonet 1993, 39). En ese sentido, el montaje obliga al espectador a reconocer las razones por las que el/la montajista escogió esos elementos extraídos, así como despierta la percepción de esa nueva significación que se ha generado a partir de la concatenación entre imágenes y sonoridades. En el montaje es el momento en el que el/la realizadora manipula los materiales ajenos, a diferencia de las producciones de cine convencional, el artista no crea con los medios dramáticos del cine (Weinrichter 2009, 14) sino que impone su visión sobre los materiales encontrados, el montaje pasa a ocupar un lugar de preeminencia como elemento expresivo, creador de sentido.

Por un lado, el cine convencional produce montajes transparentes o invisibles (Steyerl 2014, 91), es decir, que los cortes sean imperceptibles para el espectador con el fin de generar una supuesta apariencia de la realidad y de las nociones de tiempo occidentales. Por otro, el montaje de apropiación busca lo contrario: poner énfasis en la acción de manipular, generando cortes bruscos, que presenten otras nociones de tiempo y dramaturgia y así problematizar la lógica de la producción tipo máquina de “realidad” en el cine tradicional. El desmontaje implícito en el proceso de apropiación deviene justamente de ese factor crítico en respuesta a las lógicas representacionales del cine y de las industrias de los medios de comunicación. Sin desmontaje no hay obra de apropiación, pues justamente la etapa de desmontaje es la que permite adentrarse en las profundidades de las imágenes-sonoridades y sus discursividades, para así activar de forma consciente y sensitiva la percepción e interrelación entre imágenes-sonidos. El desmontaje activa las miradas críticas, desafiándolas a explorar las narrativas y provocando nuevas formas disidentes de subjetivación.

Eisenstein planteaba que el problema del artista recae en cómo ir más allá de la descripción, cómo trascender lo estéticamente satisfactorio para poder plasmar la verdad del objeto representado (2001, 20). Esa verdad del objeto representado es la que se pone en cuestión durante la línea de desmontaje. Muchas de estas imágenes apropiadas por lo general fueron concebidas en su origen para ser vistas como significantes de la realidad sin mediación (Wees 1993, 7), por ello, el romper con los códigos tradicionales de representación implicaría descolocar unas formas domesticadas de creación.

El montaje de la apropiación y reapropiación de materiales encontrados o robados, están en diálogo con el “montaje crítico de las imágenes” (Didi-Huberman 2013, 27). Este, según Didi-Huberman, es un montaje acelerado que emana al ritmo del enojo como vehículo para denunciar la violencia del mundo. A su vez, sería un montaje en constante interpelación frente a las verdades absolutas de quienes legitiman y aprueban o desaprueban lo que es y no es la “Historia”. Así, se abren las posibilidades hacia una pedagogía de la mirada, la cual no requiere conclusiones, sino activar la imaginación y el sentido crítico en el espectador. Esto tiene que ver con Bertolt Brecht, quien no busca de una aparente representación “objetiva” de la realidad, sino más bien en camino a provocar al público como parte de la obra (Rauschenberg 2018) pues sus trabajos no intentan representar la totalidad, sino que esta se logra sólo “en el proceso de la recepción”, a lo cual se conoce con el nombre de “formas abiertas” del arte.

La impresión de que las imágenes adquieren su significado de manera natural sería una irresponsabilidad, más no un error ingenuo. “¿Qué sucede si la adición “y” no representara una suma, sino que por el contrario fundamentara una resta, una división o no fuera la base de ningún tipo de relación?” (Steyerl 2014, 89). Con esto, la autora nos advierte que el proceso de apropiación requiere de mucha más astucia, pues es en su articulación donde yacen las disputas de sentidos. Si no se está consciente del objetivo que moviliza al montaje, se puede estar generando una mera suma de elementos que finalmente reproducen el statu quo.

En ese sentido, y en correlación con las propuestas teóricas planteadas, resulta necesario profundizar en torno a procesos que se están gestando actualmente, aquellos que emplean la práctica del desmontaje y montaje de imágenes-sonoridades en consonancia con la resignificación y construcción de las narrativas invisibilizadas. Es así que el capítulo siguiente, plantea dialogar con el trabajo de colectivos audiovisuales los cuales se encuentran caminando alrededor de la práctica del apropiacionismo

audiovisual, pero que además han ido forjando su creación en acción directa con los estallidos sociales latinoamericanos. Las reflexiones críticas que convocan los trabajos que se analizarán a continuación, se han desplegado a partir de una constante exploración, interpelación y autocrítica en cuanto a las formas tradicionales de creación en cine y en los medios de comunicación.

Este caudal de conceptos desarrollado en primera instancia, permite un soporte de construcción intersubjetivo (Bal y Hernández Navarro 2016, 19) el cual facilita un lenguaje común, encaminado a dar cuerpo al análisis que me he planteado, partiendo de que este surge del deseo de intervenir, dado que el carácter de interpretación es propio de la interdisciplinariedad del análisis visual (2016, 43) provocando así un compartir de sentidos los cuales conduzcan a reflexiones en cuanto a las posibilidades de transformación de los discursos y las prácticas. Este planteamiento, es también uno de los postulados vertebradores del trabajo de apropiación, en tanto se busca liberar parte del conocimiento que por años ha permanecido guardado y asequible para un pequeño sector de la sociedad.



## Capítulo segundo

### **Preguntar a las imágenes, destruir y subvertir la materia: el caso de *Carta de Paula* (2021) e *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014)**

#### **1. Apuntes necesarios**

En Latinoamérica ha existido una fuerte tradición cinematográfica ligada a procesos políticos y sociales. Lo político en estas prácticas cinematográficas ha consistido en su desplazamiento hacia los movimientos sociales, derechos humanos, diversidades sexuales y étnicas (Romero 2019, 19), es decir, como un espacio de acción política en medio de las contradicciones propias del capitalismo en geografías históricamente explotadas.

Específicamente, entre las décadas de 1960 y 1970, se desarrolló una importante producción teórica y práctica en torno a la creación cinematográfica, lo que dio lugar a la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano. Esta experiencia histórica, significó el detonante de lo que hasta hoy dinamiza las miradas desde Abya Yala, junto a realizadores como Fernando Birri y el Grupo Cine Liberación en Argentina, Patricio Guzmán en Chile, Jorge Sanjinés en Bolivia, el Grupo de Cali en Colombia, Glauber Rocha y Sergio Pereira dos Santos en Brasil, Santiago Álvarez, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y Sara Gómez en Cuba, entre otras miradas que constituyeron y forjaron lo que hasta el presente resulta un referente práctico-creativo en la producción de un cine crítico.

Dicha corriente, fue la compañera de viaje de procesos políticos-estéticos que buscaban la transformación de las estructuras económicas, sociales y culturales que primaban en aquellos tiempos convulsos de brutales dictaduras, represión y censura. Frente a dicha conflictividad, existieron voluntades signadas por la necesidad de crear un frente común ante los monopolios de distribución como Hollywood o la industria europea, los cuales constantemente -hasta la actualidad- han promovido una visualidad

del “tercer mundo” reduciendo a las poblaciones a objetos del conocimiento; reforzando así un extractivismo conducido por miradas racistas, clasistas y paternalistas.

Glauber Rocha ya hacía una fuerte denuncia en su manifiesto *La estética del hambre* (2004) donde subraya ese papel del interlocutor extranjero el cual cultiva el gusto de la miseria, no como un síntoma trágico, sino solamente como dato formal en su campo de interés. Tal vez una de las potencias más significativas del legado del NCL ha sido la de cuestionar los modelos afincados en un pensamiento colonial, vinculado sobre todo a ovacionar referentes eurocéntricos y a un elitismo que sobrepone las individualidades autorales por encima de las condiciones extremas a las que muchas veces se enfrentan los/las trabajadores/as del medio cinematográfico, así como la población en general.

Ahora bien, he creído pertinente evocar aquellos tiempos teniendo muy presente que parte de dicho proceso se potenció gracias a las particularidades temporales, espaciales y formales que desarrolló cada producción en la región, a pesar de que ha existido una lectura reduccionista<sup>2</sup> en cuanto a su composición como movimiento, así como también alrededor del impacto que produjo en lo que hasta la actualidad se denomina Nuevo Cine Latinoamericano. Precisamente para comprender qué sería lo “nuevo” en el cine latinoamericano hoy, es que me permito en este presente, “mirar (frente a los ojos) el pasado, (cargando) el futuro a la espalda” (Rivera Cusicanqui 2016), desde una lectura dialéctica, enraizada a una comprensión de la vida desde los pueblos andinos.

A su vez, resulta imprescindible nombrar la tradición del NCL, puesto que se articuló a partir de un fuerte vínculo práctico respecto al uso de la técnica de reapropiación. Esto se podría constatar asistiendo a los filmes de la época, ya que en “los estudios alrededor de la apropiación, reciclaje y metraje encontrado, parecen omitir las experiencias de producciones latinoamericanas” (Lerner 2017, 115). Precisamente en obras como *Now* (1965) del realizador Santiago Álvarez, *La hora de los Hornos* (1968) de Pino Solanas, o *Coffea Arábica* (1968) de Nicolás Guillen Landrián, se puede comprender el reciclaje de material ajeno muy en sintonía con las funciones arquetípicas

---

<sup>2</sup> Las lecturas alrededor del NCL han sido forzadas constantemente a encasillar toda producción de la época a un tipo de cine militante. Sin embargo, no fue un proceso homogéneo, las producciones tanto teóricas como fílmicas no fueron realizadas en contextos similares, es decir, no todas las producciones se enuncian desde y para la revolución. El análisis de Isaac León Frías (2015) publicado en la Revista Enfoco, aporta de forma sustancial al debate.

caníbales<sup>3</sup>, no solo por las creaciones críticas que se desarrollaron, sino también “por ser una estrategia mayor de descolonización y de creación de un modelo propio de lenguaje cultural latinoamericano” (Lerner 2017, 111).

Por otro lado, si regresamos a ver, muchos de los escritos planteados en aquel tiempo proyectan ciertas luces que podrán ser materializadas en el tiempo presente. En 1969 el realizador cubano Julio García Espinosa, planteaba en su manifiesto *Por un cine imperfecto* (2010), la necesidad de crear un cine que supere la división del trabajo, en tanto el cine imperfecto es aquel donde los creadores y creadoras somos al mismo tiempo los/las espectadores/as y viceversa, proponiendo así respuestas ante las limitaciones de un medio que ha sido desde sus orígenes accesible para un pequeño sector de la sociedad:

¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que esta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? (Julio García Espinosa 1973, 1)

Si bien la situación política, económica y cultural de las sociedades latinoamericanas todavía no han presentado respuestas efectivas frente a la primera y segunda línea de la cita, es evidente que el desarrollo tecnológico y el acceso a medios para la realización de registro se ha expandido. De alguna manera la economía de las imágenes pobres se corresponde con la descripción del cine imperfecto, pero “el verdadero cine imperfecto contemporáneo es mucho más ambivalente y afectivo de lo que García Espinosa había anticipado” (Steyerl 2014, 42).

En ese sentido, el carácter de ambivalencia se debe a la diversidad de producciones que se despliegan en la red, lo cual provoca una imposibilidad de clasificación en torno a los tipos de imágenes que se producen a diario a nivel global. Por otra parte, el factor afectivo está en diálogo directo con las implicaciones del cuerpo y las emociones incorporadas actualmente a los estudios sociales y culturales. Lo que

---

<sup>3</sup> Carlos A. Jáuregui (2018) propone el espectro caníbal como una narración americana fundacional, que comienza con el temor de los primeros colonos europeos e incluye la aceptación del término por artistas vanguardistas como Oswald de Andrade con su Manifiesto Antropófago (1981), quién plantea la captura y la ingesta (“Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre, ley del antropófago”) como una forma de aceptación del estereotipo racista de la colonia, pero con un fin invertido, encausando -con un tono salvaje- las disputas de sentidos en la producción cultural propia de Abya Yala.

promueven dichos enfoques deviene de una no división entre razón y emociones, en respuesta a la tradición del conocimiento que trajo consigo la ilustración y el modelo científicista moderno el cual dio lugar al positivismo y su abordaje “puramente” objetivo como única vía para abordar los lugares de lo real. En ese sentido, cuando nos referimos a que el cine imperfecto del presente resulta mucho más afectivo que el planteado hace años atrás, proponemos que las prácticas del presente se han arriesgado a abordar los procesos históricos desde lo personal e íntimo como puente para amplificar procesos colectivos, resultando una vía contundente para abordar los marcos de memoria y sus formas de experimentar los procesos de rememoración y reparación suscitados en torno a acontecimientos de violencia.

Frente a los escenarios planteados, y en diálogo con las interrogantes trazadas hace 53 años por Julio García Espinosa, planteo: ¿Qué sucede si además de acceder de forma más ágil a dispositivos de grabación audiovisual, podemos acceder de igual forma a softwares open source de edición de video, aplicaciones para navegar en red, donde además podemos tomar imágenes y sonidos, así como archivos fílmicos del pasado para ser digitalizados e intervenidos en el presente?, ¿Cuáles son los vértices del cine crítico-político de reapropiación realizado en la actualidad en Latinoamérica? y ¿Podemos empezar a contar la historia de un cine de reapropiación desde el sur?

En el presente capítulo planteo profundizar en el análisis de dos audiovisuales latinoamericanos creados a partir de la técnica de reapropiación audiovisual en contextos de lucha social de los últimos años. A través de este análisis se esboza lo que sería parte de nuestra historia del cine de reapropiación desde el sur, profundizando en el estudio de las estrategias y tipos de prácticas que despliegan colectivos comprometidos con los procesos políticos, sociales y culturales a través del reemplazo e intervención de materiales producidos en épocas pasadas, los cuales son traídos al presente para realizar operaciones de reparación frente al olvido implantado en la Historia.

## **2. Colectivo VlopCinema: Red de cine doméstico para la liberación**

Trasladar los archivos a una vida que emprende los nuevos desafíos de nuestras sociedades maltratadas visualmente, llenas de hambre. Esa misma hambre tienen las imágenes, aquellas que serán hurtadas, recortadas, expandidas, escaladas,

saboteadas del entorno academicista y patrimonial que las vuelve intocables o que prohíbe a través de leyes carcelarias como el copyright, o la burocracia, que sean vistas y re-escritas.

(Colectivo VlopCinema, *Ensayo* 2022)

Las preguntas que he trazado anteriormente ya están siendo puestas en acción por distintos colectivos latinoamericanos, entre ellos, surge de inmediato el nombre del Colectivo VlopCinema de Chile (Venganza Latinoamericana Organizada del Pueblo junto al Cine). El colectivo describe su práctica como una creación instintiva, libre, accesible por el hambre y pobreza de la imagen (2016). Se despliegan de forma autogestionada abordando las urgencias que presentan los distintos conflictos de carácter social en Latinoamérica, utilizando principalmente el vídeo experimental, el documental y la reapropiación de imágenes para la creación.

Así mismo, como parte de sus líneas de acción y reflexión desarrollan estrategias pedagógicas en las que proponen diversos talleres gratuitos e independientes en colaboración y alianza con otros colectivos, entendiendo la pedagogía como herramienta de creación y expansión del metraje encontrado y cine analógico, encaminadas a aportar de forma urgente a los procesos socioculturales que se están desarrollando en el presente latinoamericano. El objetivo de expandir procesos pedagógicos está en conexión con problematizar dos tipos de educación: la educación bancaria que busca domesticar a las poblaciones a través de la imagen, y la pedagogía de la liberación en línea con los postulados de Paulo Freire (2014). En ese sentido, es altamente significativo el trabajo pedagógico que plantea VlopCinema, como un acto de resistencia y amor al compartir conocimiento.

Los/las compañeros/as que asisten a dichos espacios de enseñanza, no provienen necesariamente de procesos de especialización en técnica y lenguaje audiovisual, sino que, por el contrario, en su mayoría son personas que por primera vez se encuentran en esta instancia horizontal, que busca generar sin limitaciones la interacción con las distintas entradas que tiene el campo de la creación cinematográfica y videográfica. Es en medio de las imposibilidades surgidas por las problemáticas sociales, económicas y tecnológicas, que se van tejiendo discusiones, experimentaciones y espacios críticos del compartir en unidad entre nuevas miradas.

A esto se suma la creación de redes de cine doméstico, fomentando el rescate de imágenes escondidas en nuestras casas, en bibliotecas, videotecas, etc. Son aquellas imágenes que han sido olvidadas y que pronto caducarán por su materialidad; pueden haber sido trabajadas en soporte analógico o digital, retratando momentos familiares en diálogo con la colectividad y los procesos sociales. Aquellas que resultan un apéndice entre los marcos de memoria, hayan sido registradas en VHS, DVD, cinta magnética, super-8, fotografía, diapositivas, registro en celular, entre otros soportes. Finalmente, el colectivo plantea revivirlas, hurtarlas, empoderarlas de un nuevo relato, dando paso a nuevos imaginarios de descolonización de las pautas y miradas obsoletas que predominan entre las perspectivas del archivo y el patrimonio fílmico.

Es así como se plantea el ejercicio de reapropiación; como una vía para politizar diálogos en torno a la memoria, como un ancla para el presente, partiendo de que nos han usurpado históricamente nuestras imágenes. Las visualidades de las grandes agencias monopólicas han concebido la representación de los pueblos desde una mirada occidental, imponiendo estéticas y formas de concebir nuestras culturas alejadas de sus conocimientos y prácticas propias. ¿Por qué como sujetos/as latinoamericanos/as no podemos apropiarnos de esos archivos que han sido producidos en un gran tramo de la historia, para así generar un nuevo contenido haciendo uso de esas imágenes que nos pertenecen y nos dan la posibilidad de describirnos como pueblos? Si antes no teníamos la capacidad de crear nuestras imágenes, ahora las podemos crear, pero también intervenir las ya creadas, para nombrar a quienes no fueron nombrados/as, para sacudir los lugares de esa memoria en olvido reescribiendo nuestras historias de resistencia.

Partiendo de estas premisas de acción, el colectivo ha asumido el trabajo de rescate, rehabilitación y liberación de *imágenes huérfanas*, planteando el *amadrinaje* y *apadrinaje* de todo un rebaño de archivos olvidados, perdidos, incompletos, vejados y sentenciados a la omisión, “porque un archivo guardado es un archivo olvidado, un archivo reproducido o proyectado es un archivo que vuelve a vivir, a renacer cada vez que alumbra una muralla, un auditorio o un telón de cine con sus colores, imperfecciones, perforaciones, rayaduras, deterioro y marcas del tiempo” (VlopCinema 2022). En ese sentido, estamos frente a propuestas que se encuentran interpeladas directamente por la historicidad del archivo en diálogo profundo con los procesos políticos históricos que atraviesan los territorios a través del entretejido visual que se genera en estas instancias.

Y es que los sucesos políticos que ha atravesado el pueblo chileno han convocado a desarrollar diversas propuestas artísticas-culturales como un camino para afianzar los lugares de la memoria, como una vía para dar lugar a la reparación y la no repetición. Chile vivió una de las dictaduras más brutales de Latinoamérica, desde que en la primavera del 1973 se produce el golpe militar encabezado por Augusto Pinochet, abriéndose paso un “periodo de franco terrorismo de Estado, que aplica en forma premeditada la prisión, las torturas, los asesinatos, la desaparición de personas y el exilio de masas considerables de ciudadanos” (Mouesca 2005, 83), implantando formas directas de fascismo como un modelo perpetrado hasta la actualidad en distintas zonas de la región. Es en este escenario que el pueblo chileno ha tenido que acarrearse las consecuencias de aquella historia de extrema violencia y precarización, a pesar de que a lo largo de los años sus gobiernos han manejado un discurso de aparente estabilidad política, económica y social.

No es un secreto el nivel de desigualdad que existe en un territorio donde la salud, vivienda, transporte y educación son accesibles solo por la vía pagada, siendo “Chile el país donde la educación superior es de las más caras en el planeta y es el único país en América Latina donde todas las universidades (públicas y privadas) son de paga” (Jiménez Yáñez 2020). En respuesta a una serie de políticas neoliberales implantadas por el gobierno de Sebastián Piñera, a través de las cuales se facilitaba la explotación de la población, el 18 de octubre de 2019 se desata el descontento popular encabezado por una multitudinaria movilización estudiantil la cual se toma las estaciones del Metro llamando a la población en general a evadir el pago de pasaje. En consecuencia, se abre paso a lo que se denominó “la revuelta de los 30 pesos”<sup>4</sup>.

En medio de este escenario, VlopCinema se plegó a las calles para realizar el registro de los acontecimientos que se estaban suscitando al calor de la protesta social en Chile de 2019. Así mismo se encargaron de recopilar y resguardar las imágenes anónimas que se producían de forma continua en redes, para poder salvaguardarlos sin que sean borrados y censurados por el Estado o a que se “pierdan” en la marea de imágenes digitales. Es así como parte de las últimas producciones del colectivo, versan en torno al estallido social chileno suscitado entre los años 2019 y 2022.

---

<sup>4</sup> Es importante puntualizar que la noticia oficial que corrió en los medios internacionales planteaba que la revuelta respondía a demandas aparentemente minúsculas, las cuales eran propuestas por un pequeño sector del estudiantado. Sin embargo, la respuesta de la población en general fue contundente. “No son 30 pesos, son 30 años” (Jiménez Yáñez 2020).

Dichas producciones se plantean profundas reflexiones en cuanto a las implicaciones socioculturales que trajo consigo la revuelta. Así también generaron un entrecruce de diálogos entre realizadores/as quienes se cuestionaron las dinámicas de producción de visualidades y sonoridades desarrolladas en medio de momentos de alta represión policial, generando así contenido de autocuidado en redes como Fanzines y videos de tipo informativo. Es en medio de dichos procesos, que las discusiones alrededor de las políticas de las imágenes, su creación, usos y difusión a través de redes sociales, así como a través de proyecciones en barrios y *videomapping* en edificios, se fueron fortaleciendo y sirviendo de guía incluso para los procesos que se desatarán posteriormente en Colombia, Perú y nuevamente en Ecuador de 2022.



Foto 3. Fotograma del filme *Disidentes* (VlopCinema y Milla Films 2020)

Pero la historia es mucho más compleja y los estallidos de los últimos años han dejado claro el nivel de *fascistización* que están alcanzando los Estados en la región. Esto se ha podido corroborar a partir de investigaciones como *El Negocio de la Represión*<sup>5</sup> (2021) realizada de manera colaborativa y transfronteriza por once medios periodísticos de distintos lugares de la región latinoamericana, junto con el Centro Latinoamericano de Investigación periodística (CLIP), donde se pudo constatar que los niveles de represión a los que se han enfrentado las poblaciones movilizadas son exacerbantes. Específicamente en Chile, resultaron mucho más brutales los sucesos

---

<sup>5</sup> La investigación también profundiza en torno al intercambio de armas y municiones no letales entre gobiernos de Latinoamérica. Principalmente se constata los intercambios de bombas lacrimógenas y perdigones de goma, así como también detallan el proceso de comercio internacional de estos artefactos para propagar el terror en las poblaciones movilizadas.

debido a que existe una “tradicción” de tortura impresa en las prácticas de represión policial, pero también como consecuencia de la prolongación de la protesta:

Entre octubre de 2019 y marzo de 2020, cerca de cuatro millones de personas participaron de protestas. En ese lapso, el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) registró 3.575 casos de violaciones a los derechos humanos y presentó 3.268 querrelas contra Carabineros, la policía chilena. Al 13 de marzo de 2019, el INDH contabilizaba 460 casos de lesiones oculares, con 35 en que hubo pérdida de al menos un ojo. Otras 34 personas resultaron fallecidas durante las manifestaciones. (Pecot y Ortiz 2022, 1)

A esto se suma una gran lista de detenciones que hasta el momento no logran justificarse, pues precisamente hasta marzo de 2022, “había 211 personas presas por causas relacionadas con las manifestaciones ocurridas entre el 18 de octubre de 2019 y el 30 de marzo de 2021. De ellas, 144 se encuentran en prisión preventiva y otras 67 tienen sentencias firmes” (López 2022). Actualmente la situación no ha variado mucho, a pesar de que el gobierno conservador de Piñera fue sustituido por un gobierno progresista encabezado por Gabriel Boric, quien en campaña ofreció la liberación total de los presos políticos. Sin embargo, todavía existen personas privadas de libertad desde octubre de 2019 (Moya Plaza 2022).

Frente a estos procesos dolorosos a los que se ha enfrentado la población chilena, colectivos culturales y artísticos han permanecido activos, difundiendo desde distintas instancias las historias de vida de quienes hasta este momento persisten tras las rejas. En esa línea, el Colectivo VlopCinema ha desarrollado varios trabajos audiovisuales que pretenden visibilizar los casos de encarcelamientos posteriores al estallido social de octubre del 2019. Por lo cual, para este análisis me ha parecido de una enorme potencia el cortometraje experimental *Carta de Paula* (2021).

### **2.1. Carta de Paula (2021)**

Este es un proyecto construido como carta audiovisual, a través de la reapropiación de imágenes y sonoridades provenientes de *archivos familiares*, los cuales han sido recopilados por el proyecto Memorias Celuloides de España (Vivancos 2022). Dicho proyecto se propone la recuperación de la memoria contenida en el cine doméstico a través de imágenes de recuerdos, paseos y encuentros inmortalizados en material S-8mm. Es así que *Carta de Paula* (2021) es creada en el Taller de Edición y

Montaje de Cine Doméstico propuesto por el archivista e investigador Salvi Vivancos (ES), además cuenta con la colaboración y asesoría de la cineasta chilena Carmen Castillo (CL).

El filme está basado en la experiencia de Paula Cisternas, quien fue una de los cientos de personas en situación de encierro en el contexto del estallido social. Ella al igual que muchos/as, fue acusada injustamente de quemar un banco. En un principio Paula, - así como otros/as presos/as - escribe una carta narrando su historia. Posteriormente la carta fue recogida por el proyecto *Londres 38*<sup>6</sup> (2022) y VlopCinema, para luego ser llevada a la pantalla desde un tratamiento que exige una mirada apartada completamente de las narrativas extractivistas y amarillistas a las que tienden este tipo de sucesos que pueden ser revictimizantes. Las estrategias formales que aplican en la realización del filme abren un espacio narrativo desde el cuidado y respeto a la historia personal de Paula, pero también de quienes se encuentran en su misma situación.

*Carta de Paula* (2021) inicia con descartes de película rodada en S-8mm. Aquellos fragmentos son pedazos rasgados, rayados y quemados ¿por error? podrían haber sido los clásicos fragmentos desechados en las islas de edición, o podrían ser retazos intencionalmente intervenidos con furia, parte de una aproximación estética que se despliega como una extensión afectiva de la rabia que invade la película. Estos recortes de celuloide sobrante son acompañados de una melodía que parece evocar a un tiempo de terror, carcomido por un ruido oxidado que se prolonga con intensidad. Inmediatamente se inscribe un texto sobre la pantalla el cual nos sitúa en el contexto al que se enfrenta Paula Cisternas.

---

<sup>6</sup> Londres 38 fue un centro de tortura durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. Actualmente, después de años de lucha, es un espacio cultural de memorias, recuperado y abierto a la sociedad. A través de la reflexión, el debate y la creación cultural, buscan establecer un vínculo entre la historia del pasado y los procesos sociales que se establecen en el presente.

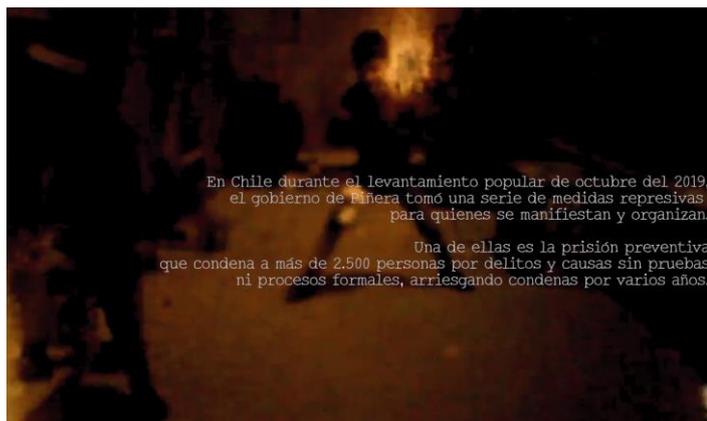


Foto 4. Fotograma del filme *Carta de Paula* (VlopCinema 2021)

A continuación, se presenta una concatenación de planos generales, a color, que registran paisajes en carretera, como si fuésemos a presenciar una *road movie*. Pronto surge la voz en off de Estefanía Flores, quién será la intérprete de la carta escrita por Paula. Esta voz se abre camino interpelando de forma directa al espectador/a, pues nos saluda de entrada: “Hola soy Paula Cisternas” generando un diálogo íntimo, en complicidad con quién escucha y observa el relato. Poco a poco los cortes de carretera se diluyen para dar paso a imágenes de animales en cautiverio, principalmente felinos tras las rejas de zoológicos los cuales son acompañados por el relato de Paula, quien nos cuenta que se encuentra alrededor de 4 meses privada de libertad.



Foto 5. Fotograma del filme *Carta de Paula* (VlopCinema 2021)

Tras el plano que muestra las caminatas desesperadas de un jaguar en cautiverio, el testimonio de Paula alcanza un punto desolador, pues comenta los distintos miedos a los que se expone en un contexto de pandemia, teniendo como antecedente un sinnúmero de

prácticas de desaparición, violencia física, sexual y psicológica a las que se tuvieron que enfrentar mujeres durante la dictadura militar, pero también durante los sucesos del estallido social de 2019. El relato será acompañado de la melodía con que inició la película, alcanzando su punto máximo a partir de una tonalidad aguda la cual nos remonta al cine de terror psicológico.

El relato angustiante de Paula es acompañado por imágenes altamente significativas, pues se van presentando una sucesión de planos de niños/as en el agua, en un cementerio, saludando a cámara, jugando en un campo en libertad. Estas son imágenes íntimas, cargadas de una mirada que interpela los afectos. Son archivos familiares que pueden estar sugiriendo el papel de las infancias en nuestras sociedades, expuestas a la represión y violencia a la que se enfrenta Paula y miles de personas que se han visto en la necesidad de salir a las calles a luchar por mejores días, por el derecho de vivir en paz<sup>7</sup>.



Foto 6. Fotograma del filme *Carta de Paula* (VlopCinema 2021)

Acto seguido, otra melodía rompe con la dinámica de tensión, para dar paso al relato de la contención o de la esperanza. Este fragmento no es pura romantización, sino que se asienta sobre pilares de dignidad. Paula manifiesta que sus sueños y proyectos trazados junto a su compañero –quien también se encuentra en prisión, acusado por los mismos delitos– son el motor para mantenerse de pie frente a las vicisitudes a las que se enfrentan tras las rejas. Las imágenes de las infancias y situaciones cotidianas de la

---

<sup>7</sup> «El derecho de vivir en paz» (1971) es una de las canciones más representativas del cantautor chileno Víctor Jara. Fue creada en contra de la sangrienta intervención estadounidense en la guerra de Vietnam. Este tema musical acompañó a la revuelta social chilena de 2019 contagiando de fuerza y dignidad a la protesta social

intimidad familiar se propagan por el filme mediante los modos en que Paula acentúa su voz y reafirma en sus ideales y en el recuerdo de su amor.

Poco a poco las imágenes irán adquiriendo un ritmo interno más acelerado, en sintonía con la voz de la protagonista quién se recarga de coraje mientras expone que los/las presos/as de la revuelta no son un peligro para la sociedad como ha recalcado una y otra vez el Estado chileno: “Solo soy una persona que se saca la cresta estudiando [...] lo que más quiero es poder ejercer mi carrera y no pudrir mi mente y conocimientos en un sistema carcelario” (2021). Posteriormente hace un llamado al espectador/a, exponiendo la necesidad urgente de hacer presión desde afuera para que pueda hacerse una verdadera justicia frente a los atropellos y vulneraciones expuestas. Para finalizar, con digna rabia expone: ¡Libertad a los y las compañeras presas de la revuelta social!

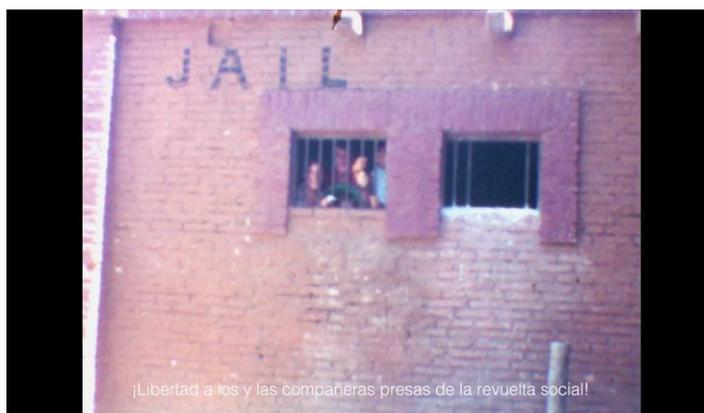


Foto 7. Fotograma del filme *Carta de Paula* (VlopCinema 2021)

Al momento de escribir esta tesis, Paula Cisternas se encuentra fuera de prisión. Sin embargo, varias personas permanecen tras las rejas. Inclusive, a inicios de septiembre de 2022, los estudiantes chilenos han vuelto a tomarse las calles exigiendo educación pública de calidad. Estos sucesos se dieron tras el plebiscito llevado a cabo el domingo 4 de septiembre en el que la población votó y rechazó la propuesta de cambio constitucional. A lo largo de las movilizaciones se confirmaron detenciones a menores de edad, así como fuertes escenarios de represión policial (Torres, Ñanco, y Vera 2022).

*Carta de Paula* (2021) está articulada desde distintos campos de enunciación que resultan un aporte a las discusiones en torno a las tensiones entre memoria y desmemoria, pues al hacer uso de *archivo familiar*, el cual en su origen mantiene ciertos

60

gestos e intencionalidades que dan cuenta de miradas atravesadas por los afectos, donde las relaciones y dinámicas inscritas en los comportamientos impresos en el cotidiano familiar, son trastocados y resemantizados para construir un nuevo relato que está dispuesto a desatar guerras de interpretación en torno a los significados y usos del recuerdo dentro de procesos de reparación de la memoria política y cultural, produciendo entonces a través del sentimiento trastocado, formas de responder a un pasado que está latente en la configuración del presente.

### 3. Colectivo Los Ingrávidos: Poéticas de la imagen dañada

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropol. Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte. Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar.

Aquí todos somos limbo  
(Los Ingrávidos, 2014)

Entre las distintas estrategias que se usan para intervenir material apropiado, hay aquellas que plantean entradas irruptoras en tanto proponen una estética de la abyección (Kristeva 2004). Si de por sí la apropiación audiovisual provoca tensiones en el plano autoral, no se diga cuando la estrategia empleada propone la destrucción de la materialidad del soporte, es decir, cuando se dispone a rayar, rasgar, quemar, agujerear imágenes como una práctica de sensibilización, llevando al punto de desfiguración, no como un gesto cínico de profanación, sino como “metáfora de la imposibilidad, de la desaparición y destrucción, de la ruina” (Errazu 2018, 3) entre las memorias que abraza la historia y las disputas de sentidos que de ese entramado se desprenden.

En sintonía con estas prácticas, acciona el colectivo mexicano Los Ingrávidos (2012), sugiriendo ya desde su nombre, una filosofía de la evanescencia, de la puesta en duda y de la confrontación a las gramáticas audiovisuales a través de la experimentación e intervención de las materialidades, plasmando en sus propuestas “reivindicar el carácter fantasmal del sonido y de la imagen auditiva, la sutileza que permea las voces y los ruidos flotantes, heterogéneos e irreductibles a una corporalidad reconocible” (Los Ingrávidos 2014d), que desafía los regímenes visuales impuestos por el corporativismo estético-televisivo-cinematográfico.

El colectivo plantea que su práctica se debe a una rebelión contra lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso en la industria del cine y la televisión, siendo estos espacios “moralmente corruptos, estéticamente decadentes, temáticamente superficiales y burocráticamente oportunos” (Los Ingrávidos 2014). Donde se promueve constantemente la censura, no solo de forma explícita a través de leyes sino, y, sobre todo, a partir de la selección, de dar la espalda prohibiendo la circulación de obras, volviéndolas ilícitas, clandestinas y colocándolas injustamente al margen:

Frente a la angélica hipocresía de los institucionalistas que mantienen una “industria” televisiva-cinematográfica a las órdenes del Estado y que envenena pueblos enteros, los también angélicos y chulos programadores y directores de festivales celebran el “independiente” despilfarro que durante una “larguísima” semana llevan a cabo año tras año sus maravillosos equipos de trabajo, ¿y no sería mejor, como bien apuntaban Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, multiplicar los festivales por los barrios periféricos y los pueblos sin la necesidad de coquetear con el Estado? (Los Ingrávidos 2014, 1)

En ese sentido, las propuestas de los Ingrávidos se despliegan en defensa de un cine independiente, por fuera de los intereses mercantiles y servilistas propuestos por los Estados y las empresas de comunicación, además de promover a partir de la experimentación un cine más arriesgado, ligado a un compromiso de forma y contenido en contra de realidades alienantes, planteándose explorar en cuanto a la materialidad, los objetos y sus cualidades estéticas, pero desde el cuidado a no caer en los lugares comunes, los cuales de manera forzada pretenden aparentar una “realidad objetiva” o donde el contenido termina repitiendo frases de agitación completamente desvinculadas del proceso creativo. Es decir, poniendo en marcha lo político en el arte (Richard 2013), a partir del ejercicio de interpelar-se, comprometidos/as con la corriente de su propia disolución, con la evanescencia perdurable de su trabajo.

En esa línea, el colectivo traza una constante reflexión alrededor de la heterogeneidad de la imagen y el sonido, experimentando desde distintos tratamientos documentales la relación del archivo y sus memorias, pero desde un enfoque nada sutil, por el contrario, audaz y demoledor de verdades únicas. Su práctica, parte de poner en cuestionamiento los hechos noticiosos reportados por los medios hegemónicos, siendo movilizados por interrogantes las cuales serán vertebradoras de sus manifiestos y puntos de partida para la creación:

Hay que destruir la pseudo-poesía, toda ella fallida, que el imperio televisivo reivindica.

Hay que destruir el ritmo de sus vacuos ralentíes. Hay que destruir la horrible nitidez de sus cámaras millonarias. Hay que sincopar y desfasar. Hay que sobreponer el ojo enfermo que soporta su colorimetría. Hay que convertir en ruido su millonaria propaganda. Hay que someter a continua destrucción la gramática audiovisual de Televisa Tradiciones. Hay que demoler la inmediatez neutralizada que el frívolo romanticismo de sus imágenes suscita. Hay que plantear la des(re)conexión sistemática de las imágenes y los sonidos. (Los Ingrávidos 2014, 2)

En el entramado simbólico y práctico que configura la creación de Los Ingrávidos, se puede palpar una crítica profunda a los estamentos de verdad construidos sistemáticamente por los medios y sus dispositivos de control. Y es que resulta fundamental comprender el papel protagónico que estas instituciones de comunicación e industrias cinematográficas han jugado en cuanto a la construcción del sentido de pertenencia entre poblaciones y Estados, configurando así la idea política de nación a partir de estrategias narrativas vinculadas con el sentimiento, la vivencia y cotidianidad (Barbero 1991, 180), permitiendo que los medios masivos sean los voceros de la interpelación que “desde los populismos de Estado convertía a las masas en pueblo y al pueblo en nación” (1991, 178). Estas operaciones serán señaladas por el colectivo como enajenantes, mentirosas y formas directas de explotación a las poblaciones.

Es fundamental comprender los escenarios a partir de los cuales se producen estas miradas cargadas de furia, pues precisamente la situación de violencia y precarización a la que se enfrenta la población mexicana es alarmante. En ese sentido, la conformación y acción del colectivo Los Ingrávidos, se fortaleció en 2014 tras la desaparición forzada de 43 maestros de la Escuela Normal de Ayotzinapa en Iguala, México. Detonante para reafirmar sus ejes de trabajo en consonancia con las realidades políticas, sociales y culturales a las que se enfrenta el país. Es así que publican sus trabajos desde el anonimato, como apuesta política frente a las prácticas individualistas autorales, así como forma de precaución frente a las violencias a las que pueden estar expuestos/as por el tipo de contenido que desarrollan.



Foto 8. Fotograma del filme *¿Has Visto?* (Los Ingrávidos 2017)

En el caso de México, históricamente la violencia ha estado intrínseca en la conformación del aparato estatal. Sin embargo, desde su fase como Estado moderno se han intensificado los índices de violencia. Es así que podríamos plantear dos aspectos que explican este despunte a nivel geopolítico: su cercanía a Estados Unidos, país que presenta la mayor tasa de consumo de cocaína a nivel mundial, y, por otro lado, las implicancias de las políticas estatales enfocadas a tratar el crimen organizado como un problema de seguridad nacional. Fue a partir del aumento de medidas de control sobre la cocaína proveniente de Colombia, que México pasó a ocupar un lugar trascendental en la economía política del crimen organizado (Mohar 2018, 15; Temelli 2011).

Así, desde aproximadamente el año 2006 se tomaron medidas para enfrentar al narcotráfico que, contradictoriamente, no han podido reducir los envíos de drogas y contener la violencia. Estas medidas han influido tanto en las violaciones de derechos de las personas por parte de la fuerza pública, como en la fragmentación de grandes carteles en unidades más pequeñas que se disputan el control territorial de distintas zonas de México a través de enfrentamientos violentos, lo cual ha implicado también la diversificación de actividades criminales como secuestros, desapariciones forzadas, extorsiones, tráfico y trata de personas, contrabando de armas, entre otras, así como la gobernanza criminal que ejercen algunas organizaciones (Mohar 2018).

Bajo esas circunstancias, en un contexto al que se suma la corrupción estatal, impunidad y desigualdad económica como causas y efectos del crimen organizado, es común consumir información sobre asesinatos, secuestros, robos, extorsiones, ataques terroristas, entre otros que son parte de una narrativa social, a nivel local e internacional, en la cual se señala a México como un lugar violento e inseguro (Emmerich 2015; Temelli 2011). Estas narrativas apuntan a una naturalización de los distintos tipos de violencia a las que se expone cotidianamente la población, produciendo a través de las imágenes difundidas por medios de comunicación, una retórica de la violencia, algunas veces a través de hechos noticiosos descontextualizados que se sujetan a un discurso de inseguridad, violencia y narcotráfico en el que las instituciones estatales se muestran como actores de mayor relevancia (Karam Cárdenas 2011).

Tal es el caso de uno de los hechos más emblemáticos de los efectos de la violencia en México, como fue el asesinato de Juan Francisco, hijo del poeta Javier Sicilia y otras cinco víctimas en 2011 perpetrado por miembros de la fuerza pública, que a su vez eran miembros de una organización criminal. Este hecho, a pesar de que no se

presentará como un hecho fuera de lo común, tuvo un gran alcance mediático y conllevó a la generación de un movimiento de alcance nacional. Es así como se conforma el “Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad” caracterizado por una alusión constante hacia la clase política carcomida por la corrupción:

Todas las citas utilizadas por el movimiento [...] van encaminadas a sacudir la conciencia y la memoria, así como a no permitir que el horror se instale en la vida cotidiana de México, hecho que, con cada asesinato, cada acto violento y cada masacre ha ido impregnando el inconsciente colectivo de toda una nación. Tanta violencia ha terminado por adormecer los sentidos. (Jacinto 2011, 62)

Entre sus acciones significativas, se caracteriza la escritura de la carta “estamos hasta la madre”, un grito de indignación que se refería a no poder soportar más la violencia y fue dirigida a políticos y criminales como responsables de la violencia en México. A su vez, esta carta fue parte de una gran convocatoria que detonó una serie de movilizaciones que tenían por objetivo generar cohesión social frente al problema de la violencia y se caracterizaba por consignas que promulgaban la dignificación de la sociedad desde un derecho fundamental como lo es el derecho a la vida.

Es así como durante varios años se producen una serie de sucesos atroces, que en reiteradas veces han sido estetizados y llevados a las pantallas como nueva forma de consumo en torno a los relatos del terror inmersos en el narcotráfico. Pero la situación es alarmante, pues los casos de asesinatos son incontables y quienes constantemente sufren de forma directa dichos sucesos son familias enteras de las clases populares. Sin embargo, finalmente quienes cargan históricamente el dolor de todas las muertes y la guerra, son las mujeres.

Es así que en los últimos años, quienes han sido las protagonistas de los más grandes periodos de movilización y lucha social suscitados en México, han sido los movimientos de mujeres y disidencias sexo genéricas, quienes se han articulado desde una gran potencia enunciativa, generando diversas acciones de lucha en contra de la misoginia sistémica que violenta contra la vida de niñas, jóvenes y adultas, expuestas a distintos tipos de violaciones perpetradas por el hecho de ser mujeres, en su mayoría, mujeres empobrecidas y racializadas. Y es que los casos de feminicidios en México son espeluznantes, según cifras de ONU Mujeres México:

La forma en que se asesina a las mujeres ha variado con el tiempo y de acuerdo con el incremento de armas disponibles en el país. La información sobre el crecimiento de asesinatos por arma de fuego, tanto en hombres como en mujeres, en general, así lo revela. Para el caso de las DFPH, se tiene que, en 2018, 57.2% (2,146) de los casos fueron cometidos con arma de fuego [...]; además, 29% (1,087) de las mujeres asesinadas fueron estranguladas, ahorcadas, sofocadas, ahogadas, quemadas o golpeadas con algún objeto o agredidas con un arma punzocortante [...] En el primer semestre de 2020 se contabilizaron 489 feminicidios y 1,443 víctimas de homicidios dolosos, lo que suma un total de 1,932 mujeres asesinadas, es decir, 5.1% más que en el primer semestre de 2019 (1,843); en dicho lapso, el feminicidio aumentó 9.8%, y el homicidio doloso, 3.6%. En el primer semestre de 2020 fueron asesinadas 10.6 mujeres, en promedio, cada día. (ONU Mujeres 2020, 75)

Así, a partir de 2017 en adelante, se ha podido constatar un mayor despliegue organizativo de diversos sectores de mujeres y disidencias. Específicamente a partir de la organización de madres de hijas desaparecidas y víctimas de feminicidio, además de las movilizaciones planteadas por estudiantes de la UNAM, convocadas a las calles tras dos feminicidios de alumnas suscitados al interior de la institución, así como por la violación a una estudiante a manos de policías del gobierno de la Ciudad de México.

Es a partir de dichos sucesos que se amplifican las convocatorias, extendiéndose hacía distintos sectores para finalmente unificarse en grandes protestas las cuales, a través de la toma de calles, universidades, plazas, medios de comunicación y redes sociales, dieron paso a exigencias básicas como el cese a la violencia en el país y en particular la violencia de género. Por otro lado, denunciaron el tratamiento negligente que se da frente a los casos de violencia de género por parte del Estado, demostrando la inoperancia de las entidades encargadas de la justicia, las cuales al final del día terminan por revictimizar a las víctimas, así como normalizar la violencia patriarcal a través de la impunidad en el tratamiento de los casos.

Frente al letargo propagado por los medios hegemónicos y las políticas de Estado sobre la población, los movimientos sociales han visto la necesidad de fortalecerse a través de la organización, desplegándose desde diversas estrategias de acción y formas de resistencia. Es por ello que las acciones de protesta en las calles, más la conformación de espacios artísticos-culturales han sido medulares para afianzar los lugares de la memoria, así mismo para encausar las discusiones y acciones necesarias ante las realidades de dolor y violencia a las que se enfrenta la sociedad mexicana. Estos procesos han sido articulados a través de la toma del espacio público, mediante la presencia y el poner el cuerpo en las calles por medio de coreografías públicas,

performances, pintas y grafitis, intervenciones artísticas de todo tipo, resaltando de este entramado las producciones de visualidades en línea contravisual para la protesta.

### **3.1. *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014)**

A esa ola de creación política y arte de lo político se suman Los Ingrávidos, generando en los últimos años una serie de títulos audiovisuales los cuales interpelan de forma arriesgada a las audiencias, proponiendo otras formas de ver y de activar las mentes y corazones frente al adormecimiento impuesto por las grandes cadenas de entretenimiento. Siguiendo con esas premisas, me interesa traer al presente análisis el trabajo audiovisual: *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014). A pesar de que dicho trabajo fue realizado años antes de los últimos procesos movilizatorios de mujeres en México, el audiovisual permite reflexiones muy contemporáneas e interpela hasta el presente frente a la perpetuación y acentuación de la violencia en dicho territorio y en el continente.

Este es un cortometraje experimental de reapropiación el cual emplea imágenes extraídas de *La perla* (1945), película dirigida por Emilio el Indio Fernández y fotografiada por Gabriel Figueroa. Es una adaptación de la obra literaria del estadounidense John Steinbeck publicada en (1947), coproducida por el estudio hollywoodense RKO y Águila Films, siendo la primera representante del cine hispanoparlante en ganar un Globo de Oro. La película original se desarrolla en La Paz, México, y narra la historia de Kino y Juana, quienes acuden con su hijo al médico para que sea atendido tras una picadura de alacrán. Sin embargo, el médico del lugar se niega a atender al niño al igual que a otra gente del pueblo debido a un profundo racismo y clasismo que le empuja a rechazar a la comunidad.



Foto 9. Fotograma del filme *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (Los Ingrávidos 2014)

Para Mariana Martínez Bonilla (2019) el filme supone ser un reflejo del discurso gubernamental de la época, lo cual se hace evidente a partir de la caracterización de los personajes principales quienes son representados como indígenas marginados, mientras que en la obra literaria figuran como personajes atados a las raíces de su pueblo. Así mismo, el personaje del médico en la novela es español, mientras que en la adaptación cinematográfica consta como alemán. Estas aproximaciones a la época y contexto en que se realizó *La perla* (1945), son fundamentales para comprender el tipo de intervención que proponen posteriormente Los Ingrávidos, pues la producción de la época de oro del cine mexicano, en gran medida contribuyó a la colonización de un imaginario social, a partir de fórmulas narrativas que promulgaban personajes arquetípicos y estilos de vida que fomentaban un imaginario de “lo mexicano” (Silva Escobar 2011).

Mediante la intervención de un pequeño fragmento de *La perla* (1945), específicamente durante la escena en que Kino y Juana acuden al doctor con su niño y son rechazados, Los Ingrávidos proceden a remontar el fragmento sin su audio original, produciendo mediante imágenes repetidas y aceleradas, en bucle y con bruscos desenfoces, un repertorio visual que interpela mediante la furia de las imágenes rasgadas y agrietadas, creando un espacio de metáfora entre las expresiones de dolor de las actrices de *La perla* (1945), como una extensión de cuerpos de mujeres sometidos históricamente a la violencia y precariedad de un sistema de mercado arraigado fuertemente a un patriarcado colonial. Lorena Cabnal (2019) plantea como patriarcado colonial el sistema de opresión inaugurado sobre los cuerpos y sobre la tierra de Abya

Yala tras el desembarco de españoles, franceses y portugueses. Bajo el establecimiento de un nuevo orden simbólico de propiedad sobre los cuerpos de mujeres indígenas, se despliegan los distintos tipos de sometimiento y misoginia que hasta nuestros días tenemos que enfrentar las mujeres y la tierra en territorios donde la colonización sigue imperante por medio del saqueo y la intervención de países imperialistas.



Foto 10. Fotograma del filme *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (Los Ingrávidos 2014)

Mientras sucede esto en pantalla, el montaje sonoro incorpora la voz en off de la poeta mexicana María Rivera que recita el poema “*Los Muertos*” (2010). Este audio pertenece a una intervención de Rivera durante la Marcha Nacional por la Paz convocada por el poeta Javier Sicilia en 2011. Así, con el dolor en cada palabra que recita Rivera, se amplifica progresivamente la rabia, creando a través de la conjunción entre imagen dañada y las palabras cargadas de un relato espeluznante, una fórmula donde el dolor interpela sobre el/la espectador a través del recordar a los cuerpos no nombrados que habitan el discurso del filme.

Aquellos “muertos/as” se enuncian sobre la carne y sobre la memoria que atenta con su desvanecimiento, a través de una narrativa que nos convoca a dos tiempos completamente entrelazados. Por un lado, el pasado de *La perla* (1945) que proponía ciertas ideologías e imaginarios de nación los cuales desembocarán en el relato del presente, aquel que es desgarrador en lo que trae Rivera con *Los muertos* (2010). La operación que proponen Los Ingrávidos, está cargada de metáforas y alusiones, formulando el relato de una realidad que parece imposible de representar más allá de la

palabra, demostrando que, en el transcurso del tiempo, ese imaginario onírico de la nación ha sido destruido por la violencia (Martínez Bonilla 2019).

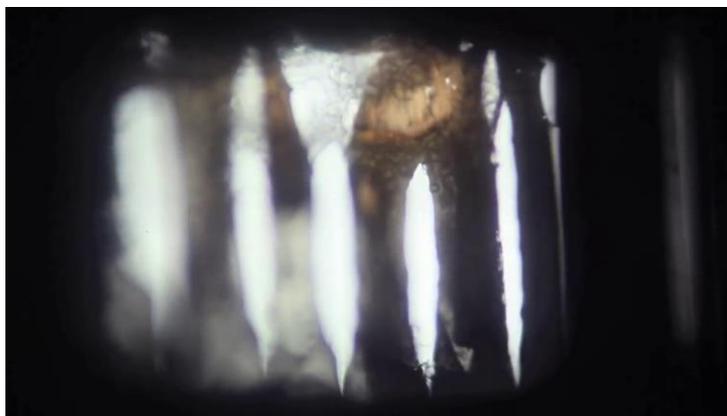


Foto 11. Fotograma del filme *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (Los Ingrávidos 2014)

El tratamiento de la imagen se mantendrá similar en cuanto al ritmo y la intervención de rayado y agujereado en el transcurso del filme, llegando hasta un punto climático en el que las palabras de Rivera desatan un repertorio que envuelve de forma personal y afectiva a quien mira y escucha el relato, incluyéndolo así en el propio relato: “se llaman secretos de sicarios, secretos de matanzas, secretos de policías, se llaman llanto [...] se llaman piel, se llaman tibieza, se llaman beso, se llaman abrazo, se llaman risa, se llaman personas, se llaman súplicas, se llamaban yo, se llamaban tú, se llamaban nosotros” (Rivera 2010), mientras las imágenes emprenden un camino agonizante tras ser quemadas e irse descomponiendo al ritmo de las palabras quebradas de la poeta.

*Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014), está configurada en línea con la memoria como zona de enunciación política, partiendo de profundas reflexiones en torno a los marcos de representación empleados normativamente para interpelar los lugares de la memoria y el olvido. Con las coordenadas que trazan Los Ingrávidos en el filme, se puede palpar un compromiso ético y estético de intervención, en el que los fragmentos que evocan las memorias no son una juntura forzada, sino más bien parten de una profundización de la desarmonía y el conflicto para remover los lugares comunes, produciendo así una mirada disidente.

#### 4. Miradas cruzadas: trastocar el discurso de nación en *Carta de Paula* (2021) e *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014)

Durante el recorrido trazado anteriormente, planteé una aproximación a los cortometrajes *Carta de Paula* (VlopCinema 2021) e *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (Los Ingrávidos 2014), entendiendo que las propuestas que operan alrededor de aquellos están hondamente atravesadas por los procesos políticos, sociales y culturales que se desarrollan en los respectivos países desde donde se enuncian sus creadores/as. Este acercamiento me interesa ya que, por un lado, es importante constatar como el devenir social y cultural se va constituyendo también a partir de los factores políticos-económicos que atraviesan las sociedades latinoamericanas, en un momento en el que las contradicciones políticas en cada territorio son cada vez más agudas. Es decir, las problemáticas históricas son sistemáticas y estructurales, llegando a operar de forma similar en los distintos lugares de la región.

En ese sentido, los trabajos analizados presentan fuertes puntos de contacto entre sí. Por un lado, se puede percibir un diálogo alrededor los principios que movilizan la creación de los dos colectivos, pues existe un fuerte compromiso de crear a partir de desarmar los pliegues normativos impuestos por los estamentos oficiales del arte, principalmente por las instituciones del cine, el video y la televisión, produciendo así contundentes críticas alrededor de los regímenes visuales incorporados por dichas entidades, desde una mirada práctica y activa, que a la vez que interviene la materia y la transforma, interfiere y descoloca las miradas apaciguadas y saturadas por las mismas lógicas sistémicas que nos gobiernan.

Estos ejes movilizados que comparten VlopCinema y Los Ingrávidos, resulta que pueden aproximarnos a en una posible clasificación de conceptos inspirados en las estrategias apropiacionistas que trazaron en la realización de *Carta de Paula* (2021) e *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014). Entre los puntos de contacto que posibilitan agrupar los dos filmes y ponerlos en diálogo junto con aportes teóricos de diversos/as autores/as, es que nos plantean la intervención del archivo desde un compromiso entre lo estético y político, partiendo de reescribir las historia desde un lugar personal, familiar que se amplifica hacia la zona de lo colectivo, poniendo en crisis los imaginarios de nación planteados históricamente, y concibiendo el relato de la historia desde otra perspectiva o aproximación cosmovivencial y política.

Por otro lado, presentan recursos creativos que dialogan con la carta y la poesía, afianzando entonces una interdisciplina en la creación cinematográfica. Además, resulta que sus prácticas están constantemente equilibrando sobre una delgada línea que por momentos se desborda al soporte analógico cinematográfico para luego volver a saltar hacia el digital videográfico. Estos empleos, muchas veces son parte de una decisión discursiva, pues poner en diálogo los soportes resulta una metáfora del tiempo pasado y presente, desde donde se ubican los realizadores/as para posibilitar las miradas alertas frente a la pasividad que impone el sentido común visual (Jelin 2012), dando paso a las historias de violencia heredadas de un pasado en tiempo presente.

En ese sentido, deteniéndome en el trabajo de *Carta de Paula* (2021), resulta significativo pensar en las implicaciones que se atraviesan al trabajar con *archivos familiares o domésticos*, pues cabe señalar que generalmente los espacios que preservan archivo, tienden a pensar en que el archivo familiar no tiene tanta importancia como los noticieros, las películas o las ceremonias institucionales con sus festejos patrióticos, materiales que sí son bien recibidos en los archiveros institucionales donde incluso se omite la potencia del cine casero, es por esto que generalmente las iniciativas de preservación de archivos familiares están gestionadas de forma individual.

## Capítulo tercero

### Reapropiar el internet, archivos subversivos para la memoria en revuelta en: *Incidentes en el laboratorio (2020)*

#### 1. Reapropiar visualidades de la web, una práctica archivística popular

En el capítulo inicial se planteó el término de *found footage*, un concepto que, aunque no central a la investigación, resulta importante para comprender los procesos de reapropiación, ya que las imágenes y sonoridades sobre las cuales estaremos reflexionando a continuación tienen la particularidad de ser en su origen digitales, además de haber sido encontradas, descargadas y reapropiadas a través de internet. En ese sentido, resulta sustancial revisar y definir el concepto de *e-found footage*.

Durante el proceso de investigación fui parte del taller teórico *La reapropiación es robo* impartido por el realizador y teórico mexicano Abel Amador Alcalá, quien plantea que *e-found footage* es un concepto acuñado recientemente y por su pronta aparición ha sido poco explorado. Por lo tanto, Amador Alcalá deja la puerta abierta para que se despierte el interés por reflexionar alrededor del concepto de *e-found footage*, pues precisamente las prácticas que serán analizadas en el presente capítulo corresponden a dicha categoría. Cabe señalar que al no ser un concepto ampliamente estudiado resulta complejo emplearlo como la base de investigación en este capítulo. Sin embargo, he creído importante nombrarlo punto de partida y aporte para futuras investigaciones.

El concepto fue acuñado por la teórica francesa Johanna Cappi, a partir del artículo académico *Praxis visual: Argelia, Afganistán e Irak en los filmes de René Vautier, Christophe de Ponfilly y Mauro Andrizzi* (Cappi 2011). Aquí la autora realiza una lectura profunda respecto a las dinámicas visuales que se producen en contextos de guerra de las últimas décadas, donde las condiciones tácticas y operativas de la violencia se trasladan a los espacios virtuales, provocando una especie de *infoguerra*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> El concepto de “infoguerra”, “infowar” o guerra de la información fue propuesto en el libro *Ciudad Pánico: El afuera comienza aquí* (2011) del teórico Paul Virilio. Es a través de un profundo análisis respecto al fenómeno de la caída de las torres gemelas en 2001, que el autor plantea los modos de operar la información por parte de los Estados, en este caso el de Estado Unidos, en donde la realidad es dejada a un lado para dar paso a un acontecimiento montado o creado que provoca un imaginario del pánico en la

Es a partir del análisis del filme *Iraqi short films* (2008) realizado por el director argentino Mauro Andrizzi, que la autora acuña el concepto de *e-found footage* para referirse a las prácticas de reapropiación en las cuales se usan imágenes y sonoridades tomadas de internet, pues el filme de Andrizzi realiza una selección significativa de material encontrado en la web sobre registros de soldados iraquíes y norteamericanos quienes a través de celulares y cámaras digitales se representan a sí mismos construyendo todo un discurso de la cotidianidad de la guerra, además de una lectura política alrededor del conflicto que subyace por años entre Irak y Estados Unidos.

En ese sentido, hago alusión al concepto *e-found footage* trayendo al debate las necesidades que se presentan en los últimos años por nombrar y estudiar las condiciones en las que se desarrolla la reapropiación en una época de soportes y códigos digitales, marcada por una constante innovación tecnológica. Por un lado, es significativo el hecho de que en el presente la producción de visualidades ya no es una práctica solo de “especialistas” del cine y video, ni está dirigida para un solo sector de la sociedad; desmontada entonces la noción universalista del conocimiento que se ha centrado en dar legitimidad solo a quienes han tenido los privilegios para producir y crear visualidades tras la aprobación de instituciones, sean académicas o de las industrias cinematográficas. Si bien no toda la población mundial tiene acceso a equipos como celulares o cámaras digitales, resulta una limitación que se ha difuminado<sup>9</sup>, pues actualmente la mayoría de la población domina estas tecnologías, además de contar con diversas plataformas en internet que han facilitado la creación y difusión de visualidades en manos de la población en general. Por otro lado, como ya se mencionó, el acceso a internet todavía es limitado para una gran porción de la sociedad mundial<sup>10</sup>, sin embargo, ha resultado un medio que ha podido socializarse de forma veloz en los últimos años. Dicho fenómeno resulta contradictorio pues al tiempo que es una herramienta necesaria y potente para crear conocimiento y modos de subversión, también ha significado una alienación al promover una sobrecarga de información y

---

población. Propone además una primacía estratégica de las armas de comunicación en línea con las armas de destrucción.

<sup>9</sup> De acuerdo con datos de Datareportal.com (2022) en total, el número de personas que posee teléfonos inteligentes es de 7.26 billones lo cual corresponde al 91% de la población mundial.

<sup>10</sup> Un total de 5.07 billones de personas alrededor del mundo usan internet en la actualidad lo cual es equivalente al 63.5% de la población mundial. El número de usuarios de internet continúa en crecimiento, en ese sentido, se detalla que la población que hace uso de esta conectividad ha crecido en más de 170 millones hasta octubre de 2022 (Datareportal.com 2022)

sobreeposición de contenidos que progresivamente se convierten en detritos de información arrojada a las playas de internet (Steyerl 2014).

Ahora bien, para no caer en generalizaciones hay que puntualizar que uno de los conflictos de acuerdo al uso o sobreuso de aparatos móviles, redes sociales, y en sí las dinámicas cyber-sociales a las que hoy nos enfrentamos, tienen que ver con que dichos medios en red, equipos tecnológicos y más, aunque permiten conectarse entre personas y con el mundo, son diseñados por el propio sistema de mercado capitalista para reproducir modos de enajenación en las sociedades, imponiendo otras culturas desde occidente y sometiendo las prácticas propias de los pueblos-nacionalidades y población en general a una especie de homogenización del pensamiento.

En ese sentido, esta condición de las visualidades contemporáneas me lleva a reflexionar en torno a la pérdida y su presencia latente en lo impersonal y superfluo reflejado en la acción mecánica de sobre producir imágenes y sonidos para las distintas plataformas que se despliegan en la web. Si durante años el debate alrededor del archivo analógico ha generado un constante lamento en cuanto a su deterioro y posible pérdida, ¿cuál es el destino de las visualidades en la web? Y siendo más precisa, ¿qué sucede con las visualidades producidas y colgadas en la web las cuales dan testimonio de procesos políticos, sociales y culturales de los territorios en conflicto? Ante la angustia que representan estos cuestionamientos, nace la necesidad de trasladar el trabajo de archivo a los desafíos del presente, surgiendo así prácticas de archiveros/as digitales, quienes creemos en la necesidad de superar el discurso del archivo como talismán (Mbembé 2020, 5) siendo esta idea una forma de desplazar la práctica de archivar a un ejercicio propio y legítimo del Estado, del patrimonio y la institucionalidad, los cuales han trastocado los actos de la memoria inmovilizándolos a una especie de lugar folklórico y de museo, y peor aún, han refundido los relatos a las bodegas empolvadas para finalmente reducir la interpretación del pasado o incluso terminar de silenciar los hechos históricos, políticos y las prácticas culturales que dan cuenta del presente convulso en el que vivimos, he ahí la desmemoria colectiva que se ha propagado a lo largo de los años.

Es así que las dinámicas de archivar en el presente, al margen de las instituciones y los espacios privados que trabajan en torno a la memoria, sean ONGs o espacios de arte, es decir, las prácticas de archivo popular (Prelinger 2019), aquellas que

han causado poco interés al ser puestas en marcha por amateurs<sup>11</sup> con sus colecciones personales, independientes y comunitarias, se han potenciado en los últimos años por la facilidad de almacenamiento que permiten distintas tecnologías, pero además, tras la necesidad de guardar registros realizados en contextos de fuertes crisis políticas y sociales suscitadas a nivel mundial.

Por tal razón, para muchos/as quienes estuvimos presentes en los estallidos sociales latinoamericanos de los últimos años, nos resultó alarmante la censura que se desplegó en redes sociales por parte de los Estados, surgiendo entonces la necesidad de descargar el contenido que se subía a plataformas, pues en su mayoría el material era de denuncia al dar testimonio de hechos explícitos de brutalidad policial. Por otro lado, en medio de la coyuntura política y social que se desprende del levantamiento popular, los medios masivos entraron en una crisis respecto a la credibilidad de la noticia, ya que fue bastante evidente la instrumentalización de los medios por parte de los Estados y los grupos de poder económico. Mucha de la información expuesta por programas de noticias, apuntaba a promover un rechazo a la movilización, difundiendo un discurso de odio hacia las personas movilizadas y en sí enfatizando en una polaridad y predominancia de dos bandos, los buenos y los malos. Este manejo del discurso promovido por los medios masivos, conduce por lo general hacia una despolitización que no permite una distancia crítica (Jameson 1991) por parte de los/las espectadores/as.

En consecuencia, se encontró una estrategia astuta y lúdica al descargar material de redes sociales y de noticieros para ser reapropiados y así poder contrastar las imágenes-discursos de noticias con las imágenes-discursos de personas movilizadas que registraron los hechos suscitados en medio de los escenarios de revuelta. Como parte de toda esta lógica en red que se despliega en internet, resulta crucial comprender las prácticas *piratas* que se gestionan en el entorno. A muchos/as de los/las lectores/as les podrá preocupar lo *pirata* en esta práctica, sin embargo, para muchos actores culturales y de la comunicación es completamente legítimo ocupar el lugar *pirata* para archivar, reapropiar y expandir contenidos de denuncia que fácilmente se diluyen en las redes de

---

<sup>11</sup> Amateur es una palabra en latín que significa “amante” comúnmente se emplea para designar a las personas que practican una actividad por placer sin recibir dinero a cambio. Además, ha sido empleada de forma despectiva aludiendo a un tipo de trabajo no profesional. En el presente texto evocamos *En defensa de lo amateur* (Brakhage 2014) donde se plantea que el/la amateur es alguien que vive su vida -en vez de alguien que “simplemente” cumple con su deber” – y así experimenta su trabajo a medida que lo practica, por eso el/la amateur permanece aprendiendo y creciendo constantemente a través del trabajo de su vida, en una “torpeza” de descubrimiento continuo.

internet. Es así que, por ejemplo, existen un sinnúmero de plataformas en línea que permiten descargar videos de YouTube, así como de Facebook, Twitter, Instagram, entre otras redes sociales, resultando el medio para obtener lo que será la materia prima de este tipo de reapropiación con archivo digital. Por otra parte, frente a las licencias costosas e inaccesibles de programas de edición como Premiere, DaVinci, FinalCut, entre otros, existen posibilidades de adquirir en la red programas libres *open software* para la edición audiovisual. A esto se suma una infinidad de aplicaciones para teléfonos móviles en los cuales se pueden realizar ediciones inmediatas de forma fácil y breve.

En ese sentido, analizar prácticas que subvierten no solo las narrativas constituidas por medios hegemónicos, sino también el uso de internet a través de formas archivísticas populares para reutilizar imágenes que subvierten la enajenación impuesta por el poder, es lo que a continuación será profundizado a través del análisis del audiovisual *Incidentes en el laboratorio* (2020) realizado por Felipe Rodríguez Cerda y *La Notaría de Dudas*. Este trabajo fue realizado en medio del estallido social suscitado en Chile en 2019, por lo cual el análisis pondrá en diálogo las prácticas y estrategias trazadas para la realización de filmes producidos en contextos de alta violencia estatal.

## **2. *La Notaría de Dudas*, un colectivo con pulsiones alegres**

En diálogo con los colectivos y procesos prácticos-reflexivos de reapropiación que han resurgido a partir de los estallidos sociales latinoamericanos, nace desde las zonas rurales de Chile el laboratorio *La Notaría de Dudas*. Este es un colectivo integrado por una persona, y he decidido describir así al proyecto porque el mismo Felipe Rodríguez Cerda plantea que *La Notaría de Dudas* es un laboratorio escritural y audiovisual, que camina hacia la conformación de una especie de paraguas que soporta las creaciones de él y de otros/as que se encuentran inmersos/as en la exploración de la palabra, además de las imágenes y sonoridades desde una mirada política y crítica, en sintonía con la descolonización del pensamiento y con ello de sus prácticas. Pero ¿Dónde está esa colectividad? ¿Por qué se plantea de forma colectiva si quién está detrás del proyecto es una persona? Pues a medida que se profundiza en sus trabajos, se puede palpar a la colectividad a la que se refiere el realizador, y es ahí donde cobra sentido su necesidad por nombrarse en plural.

Me adentro en los trabajos realizados en el laboratorio y percibo una apuesta por la creación de un cine mínimo, travieso, en contra de planteamientos ortodoxos. A partir de este diálogo vienen imágenes a mi mente, donde imagino la sala de montaje de Felipe como un espacio para jugar a trastocar los discursos del poder. Pero mis impresiones no están lejos de los caminos que recorre dicho proyecto donde el juego es crucial para la creación. La identidad misma que le otorga al laboratorio así lo confirma: “En la notaría vas a solucionar documentos, es un espacio aburrido, burocrático y tedioso. Sin embargo, nuestra Notaría de Dudas es un caos, y yo espero que el cine sea así, no un lugar para respuestas únicas y verdades absolutas, sino que espero que provoque un caos movilizador y transformador” (Rodríguez Cerda 2022).

Para Felipe (2022) resulta complejo enunciarse como artista, y es que plantea que el arte no es algo asignado para personas iluminadas que tienen una capacidad especial para la creación, así como sería propuesto por una tradición moderna y burguesa del conocimiento, sino que, por el contrario, considera el arte como una manifestación más de la cultura, la cual nos interpela a cada individuo/a en la tierra. Una posible vía para transformar esta noción impuesta por la tradición moderna sería la apropiación de espacios y herramientas que se tienen a mano, a la vez que expandir las instancias de difusión del conocimiento donde los procesos colectivos y la libre transferencia del conocimiento resultan urgentes. He creído fundamental traer estas reflexiones al texto de la presente investigación, ya que están en total sintonía con las prácticas contravisuales, entendiendo la Notaría de Dudas como este paraguas sostenedor de creación, que nace desde procesos autogestivos con la caricia de la rabia conducida por un importante sector del estudiantado secundario proveniente de las zonas del campo, pues la experiencia del colectivo es heredera de las movilizaciones estudiantiles de 2011 en Chile.

Es así que Felipe (2022) me comparte los relatos de sus primeras nociones políticas, aquellas que le impulsaron a salir a las calles exigiendo una educación de calidad en medio de unas realidades que nos juntan y que nos hermanan, puesto que habitamos geografías atravesadas por formas de explotación similares, con historias de la vida política y familiar en la que nos podemos encontrar e interpelar a pesar de la distancia. En ese sentido, los procesos sociales, culturales y políticos tendrán un protagonismo entre las inquietudes que atraviesan al laboratorio, donde principalmente se despliegan creaciones inspiradas en la antropología, la poesía y el cine.

El encuentro con la antropología traza las primeras preocupaciones del realizador, pues cuestiona y plantea en su obra que el enfoque positivista como corriente de aproximación al estudio de las realidades culturales y sociales de las comunidades, es tradicionalmente abordado a partir de prácticas extractivistas del conocimiento donde el empleo de la etnografía clásica se impone situando al observador/a por encima de quién o quiénes están siendo abordados, reproduciendo así dinámicas en las que las poblaciones son utilizadas netamente como objeto de estudio. A partir de estos entendimientos, la Notaría de Dudas se desplaza hacia una búsqueda de las prácticas otras en el medio antropológico, en donde la construcción del relato se entreteje a través de una voz compartida, no desde la observación y la construcción del relato impuesto sobre el/la otro/a, sino como una co-creación sin fines autorales.

Esta experiencia nos plantea una apuesta por otras formas de producción de conocimiento, donde se despliegan dimensiones lúdicas en sintonía con abordajes sensibles opuestos a las entradas del conocimiento rígidas e inamovibles como lo plantea el positivismo. En consecuencia, las inquietudes que movilizan a dicho proceso traen reflexiones sustanciales que interpelan a las metodologías inquisitivas del encuentro con el/la otro/a, siendo esta una problemática constante tanto en el campo de las ciencias sociales como en el medio cinematográfico, pero con más exactitud en la realización documental.

Es así que, el hilo conductor de la práctica interdisciplinar que desarrolla Felipe en la Notaría de Dudas, va a constituirse a través de un interés y cuidado particular por la escritura, donde a través de sus cuadernos alimenta relatos y saberes que emanan desde la voz y la palabra compartida, pues tiene un especial cariño por el relato oral, el cual se acompaña y preserva a través de la palabra en contacto con el papel, pero también con la cámara puesta en manos de las personas con las que ejerce este trabajo de archivar y mantener viva la cultura e historia de sus territorios. Es por medio de escritos y reflexiones plasmadas en bitácoras que realiza una suerte de escritura documental la cual tendrá un fin posterior, entre película o poesía, planteando en el montaje otra forma de escritura. Felipe prefiere no encasillar su práctica hacia un solo terreno, sino que el proceso finalmente se encamina hacia la conformación de archivos vivos, esto se plasma en sus notas de bitácora:

Un grupo de niñas, hijas de pescadores, se me acercan y piden la cámara. Les doy la que tenía en mis manos y otra que guardaba en la mochila. Instintivamente una de ellas filma los botes meciéndose en la caleta de Melinka, y me pregunta tras el visor de la cámara *¿porque se ve como el pasado?* La segunda niña encuadra a su amiga filmando, me encuadra a mí, ojos, manos, para luego hacer un zoom a las islas de enfrente [...] Mientras monto cuadro a cuadro, la pregunta de la chica que después supe se llamaba Sofía me queda resonando, y parece condensar algunas de mis propias dudas al llegar a estos archipiélagos, intuye posiblemente, como yo, que el presente está repleto de pasados. (Notaría de Dudas 2020)

En particular, me interesa detenerme en la reflexión que plantea alrededor de la composición escritural, pues tanto en el campo antropológico como cinematográfico, pero con más precisión en cuanto al tratamiento en la investigación etnográfica, se ha empleado la escritura como una forma de tradición disciplinaria, a partir de la cual se pone en palabras las interpretaciones etnográficas, pero también donde se inscriben distintas relaciones de poder, tanto estéticas como discursivas. Es por ello que resalta la necesidad de prestarle atención a la escritura, pues su composición histórica implicaría ensayar nuevas formas de abordar el proceso escritural. A este dilema responde con una posible variable, es la del acercamiento hacia la *Antropología Poética*. Felipe tras un escrito reflexionando en torno a estos temas (2020, 3), cita a Miguel Alvarado quien plantea a la antropología poética como “un tipo de producción textual iniciadora de un nuevo género discursivo, en tanto no responde pragmáticamente ni al canon científico ni al literario con exclusividad”.

Estos giros discursivos herederos de corrientes posmodernas, por lo general plantean escapar de los modos funcionalistas de trabajo con el otro/a. Sin embargo, lastimosamente tienden a poner en marcha metodologías donde se impone una proyección del artista o el/la etnógrafo/a, sobre el grupo humano al que se está abordando en la investigación. Esto nos remite a las reflexiones de Hal Foster, quien describe esta proyección como una práctica ideal sobre el campo del otro, en donde se impone un reflejo no solo auténticamente étnico-racial o culturalista, sino innovadamente político (Foster 2001). Frente a las presentes reflexiones en cuanto a los métodos y prácticas en la conformación de narrativas en construcción colectiva resulta fundamental interpelar la posición privilegiada que tiene quien observa. Tal vez el proceso se alimentaría de instancias en las que no haya un observador y un observado, sino que las políticas de la mirada estén atravesadas por la colectividad, donde la reflexión y la crítica sean horizontales, recíprocas y cambiantes.

Por otro lado, el trabajo del realizador está en constante diálogo con el archivo, lo cual deviene de su labor por varios años en bibliotecas y archiveros, específicamente en estructuras construidas por las mismas poblaciones rurales quienes se encuentran cuidando y sosteniendo el ejercicio de archivar desde una disposición y acercamiento vivo, compartido y acuerpado del pasado y sus implicaciones en el presente. Pero necesariamente cuando nos referimos a archivos, el realizador apunta de modo crítico al estatus que han adquirido las visualidades históricamente, pues han sido un privilegio de clase. Esto lo ha corroborado su experiencia de trabajo junto a poblaciones de sectores populares donde ha resultado difícil encontrar los archivos y memorias visuales de la propia población, esto debido a que no contaban con cámaras super-8 o 16mm, 35mm, ni laboratorios.

En sí la producción que se desarrolla en el laboratorio parte de abordajes experimentales, entre la palabra, las imágenes y múltiples sonoridades las cuales han ido mutando con el tiempo hacia distintos abordajes estéticos de reemplazo de soportes para la construcción de narrativas. Pero lo que resultaría una búsqueda constante en el trabajo de Felipe es poner en crisis la noción de representación a través del trabajo de reapropiación. Es decir, a través de las visualidades concebidas como formas de representación del otro/a plantea una forma de etnografía puesta en marcha desde la pantalla y el montaje, en la que se centra en analizar los discursos masivos y hegemónicos para trastocarlos. De esta forma en los últimos años ha llevado su trabajo hacia el archivo y de forma inconsciente ha construido prácticas archivísticas populares, creando una amplia compilación de material digital, además de mantener la exploración en torno a tecnologías antiguas que han quedado abandonadas. Con ello, a partir de estas búsquedas, inquietudes y puestas en acción surge el documental en clave de video-poemas *Incidentes en el Laboratorio* (Notaria de Dudas 2020).

### **3. *Incidentes en el laboratorio* (2020)**

Este es un filme estructurado a partir de 5 fragmentos donde la voz en off, el texto y las distintas imágenes y sonoridades reapropiadas, configuran una suerte de catalizador de las emociones contenidas en medio del estallido social chileno en 2019. El nombre del filme remite, por un lado, al incidente en el laboratorio neoliberal, pues el estallido sería el símil de una chispa que ocasiona una explosión en el laboratorio

científico del control (capitalista). También es el incidente producido por la picardía y la búsqueda exploratoria de un laboratorio estudiantil, en el que ya no tiene el control el profesor que adoctrina, sino los/las estudiantes impulsando nuevos experimentos, avivando estas chispas contenidas y provocando un alto fuego de creación-conocimiento otro (inspirados/as en la revuelta estudiantil que dio inicio al estallido social chileno). Así también, puede ser el incidente surgido en medio del laboratorio fílmico, donde no se tuvo absoluto control, dando paso a la deriva y los momentos presentes para ser inmortalizados, invitando a descreer y desnaturalizar las prácticas y los discursos del cine puesto en manos de quienes practican la guerra (en alusión al filme que transita por distintos soportes y tratamientos estético-políticos).

El primer día de revuelta Felipe traía guardada una cámara tipo Hi8 en su mochila, pues la cargaba para realizar distintas tomas al azar en un día cualquiera. Sin embargo, no esperaba que ese mismo día se dé la explosión del estallido en Santiago, la capital chilena, hecho que sirvió de detonante para que el descontento general de la población se vuelque a las calles, protagonizando lo que fue uno de los procesos movilizatorios más importantes de Chile y de Latinoamérica. A medida que profundizamos en las memorias del estallido y la realización del filme, Felipe (2022) evoca a aquel proceso como un impulso contenido por la alegría, a pesar del dolor y rabia que también acechaban en ese momento. La alegría estaba presente por varios factores, entre ellos, el hecho de que después de tantos años de letargo sumido en el despojo y la represión, por fin la sociedad chilena se estaba despertando. Por otro lado, fue un momento en el que los procesos colectivos se fueron fortaleciendo frente a las urgencias del momento, dando paso a lo que vivenció el realizador junto a sus compañeros/as, quienes después de cada jornada de protesta se juntaban para ensayar posibles poemas futuros que testifiquen las memorias de la revuelta.

Así también cuenta el realizador, que después de cada jornada de protesta y escritura colectiva, al regresar a su hogar llevando a cabo toda una operación de seguridad en cuidado de su integridad y la de sus compañeros/as (puesto que las calles eran lugares inseguros frente a la fuerte represión impartida por las fuerzas del “orden”) realizaba todo un visionado del material filmado cada día para luego salvaguardarlo. Posteriormente, accedía a redes sociales como Facebook, Instagram y YouTube, para descargar el material digital que encontraba de la protesta, generando así un importante archivo digital.

### **3.1. Origen de las imágenes y sonoridades antes de su reapropiación**

Uno de los valores de *Incidentes en el laboratorio* (2020) es que está compuesta por diversas formas de registro, haciendo convivir distintos formatos, aunque no como una decisión puramente estética. En consecuencia, para dar una lectura a profundidad sobre la importancia de los formatos, los soportes y la materialidad de las imágenes, planteo este apartado en donde se puntualizará el lugar de enunciación y origen de las visualidades reapropiadas en el filme, partiendo de que dichos materiales, sostienen ciertas cualidades a nivel de producción, discursividad e intencionalidad las cuales serán posteriormente invertidas a través de operaciones de montaje. Su lugar de enunciación, así como el soporte a través del cual han sido registradas las imágenes nos trasladará al contacto con su formato y los modos de producción planteados en primera instancia. En ese sentido, adentrarnos en las imágenes “originales” permitirá una lectura dialéctica en cuanto a los tratamientos y estrategias empleadas en su intervención posterior.

Como punto de partida, planteo varias interrogantes que encuentro fundamentales al momento de seleccionar el material que será reapropiado: ¿Qué estatus tienen las visualidades a intervenir? ¿El estatus está marcado por la calidad de la imagen en relación con el soporte empleado o también por su condición institucional? ¿Cuáles son los discursos que se configuran a partir del uso de determinado soporte? Dichas preguntas serán una guía para adentrarnos en las imágenes apropiadas. En esa línea, a partir del visionado del filme, he realizado una clasificación que permitirá comprender la naturaleza de las imágenes desde su condición de archivo y su discursividad respecto a su lugar de enunciación.

### **3.2. Archivo personal**

Como se había mencionado anteriormente, este registro fue realizado con una cámara de mano tipo Hi8. En un primer momento el realizador pensó que resultaría estratégico llevar a cabo el registro de esta manera por varios factores. Primero porque este tipo de videocámaras permiten un dinamismo al momento de emplazar, pues dichos equipos fueron creados para ser de fácil uso específicamente para registro de tipo familiar y deportivo. Es por esto que suelen ser cámaras livianas, permitiendo además

un agarre que se acomoda a la mano de quién filma. Por otro lado, también resultaba estratégico por su soporte y formato de grabación, pues es una cámara de registro analógico sobre casetes, implicando un cuidado hacia quienes estaban en el campo de visión, pues en caso de ser capturado el material por la policía, sería poco probable que pueda ser digitalizado de forma inmediata. Además, la calidad de la imagen borrosa y pixelada de por sí no permite que se distingan los rostros de los manifestantes, siendo este factor fundamental al momento de registrar escenas de protesta.

Es importante puntualizar que este tipo de formato en la actualidad es catalogado por los “especialistas” del cine canónico e industrial como un formato obsoleto y en detrimento. Es por ello que su empleo es altamente significativo a nivel discursivo, sobreponiendo el cuidado y reemplazo por sobre los regímenes visuales establecidos, produciendo así unos sentidos críticos frente a la sociedad de consumo capitalista en donde por normalidad se entiende cambiar de equipos lo antes posible para poder captar la imagen perfecta. Es así que dicha práctica invita a subvertir el rigor técnico en el cine, poniendo en escena también el soporte de grabación y la imperfección, planteando así una capa de significados que invita a descreer del propio cine y de su carácter de real en cuanto a lo documental, para dar paso a una noción escritural o de montaje.

También resulta interesante acercarnos al lugar de la mirada del realizador, pues las imágenes de registro de la protesta fueron emplazadas a través de lo que en cine se conoce como *plano subjetivo*. Es decir, su punto de vista siempre fue el punto de vista de quien está en la protesta, no como una puesta en escena del manifestante, sino que su objetivo más que filmar era estar presente con la cámara en mano en lo que sea necesario para la lucha, siendo cada imagen y sonido captado a través de la perspectiva visual y auditiva del propio realizador, sin ánimos de crear composiciones ideales, sino más bien un tipo de cine directo que da lugar a lo espontáneo del caos propio de la escena. Es así que los planos están conformados en su mayoría por movimientos no-intencionales, donde la cámara se desplaza por la escena como una extensión más del cuerpo del realizador que corre, grita, se agita, etc.

Entre las acciones que se ven en pantalla, destaca el protagonismo del fuego, la alta llama encendida de la barricada que acoge a los manifestantes resguardándolos. También existen momentos en los que se muestra de forma explícita cadenas monopólicas como la banca representada por un cajero siendo martillado, así como también una tienda Subway con el fuego a sus pies, entrando a cuadro un elemento

propiciado por los manifestantes en signo de rechazo a dicho establecimiento transnacional. Además, se desplazan constantemente los manifestantes frente a cámara desplegando movimientos, bailes, gritos, personas haciendo estencil, entre otras acciones que configuraron la protesta social chilena y latinoamericana.

### **3.3. Material casero**

Este tipo de archivo también registrado en Hi8, presenta la cotidianidad del campo, lugar de procedencia del realizador. Poco a poco irán surgiendo las imágenes de los afectos, de la intimidad propia del realizador que se desplaza hacia una intimidad colectiva, pues resuenan los símbolos del hogar y la familia en pantalla, posiblemente remitiendo a un lugar seguro. Por otro lado, estas visualidades del cotidiano del campo conducen hacia el relato de denuncia, pues a partir de las imágenes del lugar se manifiesta el accionar del Estado quién solo está presente en dichos territorios cuando se trata de promover proyectos extractivistas mineros y forestales. En ese sentido, este material tiene la potencia de producir un vínculo entre el realizador y los/las espectadores/as, produciendo un lenguaje que nace desde lo afectivo y su necesidad por cuidar desde lo colectivo al colectivo del que también forma parte la tierra, pues en dicho registro toman protagonismo los elementos de la naturaleza, poniéndola en el centro como expresión del cuidado y soporte para la continuidad de la vida.

### **3.4. Archivos de los medios de comunicación**

Actualmente, los programas tanto de noticias como segmentos variados son trasladados a procesos de compresión los cuales permiten que dicha programación sea colgada y difundida en redes sociales, manteniendo su transmisión en canales televisivos, como también por redes sociales como YouTube, Facebook, Twitter e Instagram. En ese sentido, aquellas visualidades trasladadas a las playas de las economías digitales pierden su estatus de imágenes en alta resolución, pues al pasar por distintas operaciones como la compresión, reproducción, ripeo, remezcla, copia y pega en otros canales de distribución, y en sí al ser accesibles por cualquier usuario, adquieren un cambio de estatus a imagen pobre (2014). Esta categoría será otorgada a toda imagen que dejo de preservar su calidad original en la sociedad de clases de la

imagen, donde ya no basta con la nitidez y la alta resolución, pues estas imágenes ya no se les asignará un valor de mercado, sino que han pasado a cobrar un valor simbólico y potencial para ser reemplazadas y recontextualizadas a través de constantes prácticas narrativas como la creación de memes, *sketches*, *reels*, entre otros. En sí, el manejo de la información y los hechos noticiosos construidos por los medios de comunicación oficiales ha sido el principal vehículo a través del cual se ha construido relatos que promueven la construcción de un ideal o imaginario de Estado nación, es entonces el origen de dichas visualidades, su lugar de producción, la identidad de su origen y su discursividad la que adquiere una potencia contravisual al momento de ser reemplazadas y cambiadas su discursividad.

### **3.5. Material de noticieros**

Entre las primeras secuencias pertenecientes a material de noticia se encuentra una entrevista a un ciudadano el cuál es abordado por una periodista al encontrarse en la zona en donde se quemó un auto en medio de las manifestaciones. La periodista anuncia que se encuentra realizando la entrevista en vivo prosiguiendo a preguntar: “¿Qué le parece lo que ha ocurrido?” A lo que el entrevistado responde: “Yo no vi nada, pero de que estuvo bueno, estuvo bueno. Lo que es bueno, es bueno”. Inmediatamente la periodista trata de evadir el comentario del entrevistado, pues esperaba que su respuesta se de en forma de rechazo demostrando, por el contrario, un punto de vista a favor del estallido social lo cual repercute ante la agenda establecida por el canal.

Por otro lado, está la célebre secuencia del expresidente de Chile Sebastián Piñera, en el que se anuncia el toque de queda oficial en ocho zonas del país. Esta es de las primeras imágenes en el filme en donde destaca el logo del noticiero del cual fue extraído el material, incrustado en el lado izquierdo de cuadro de Telesur Noticias.

También se extraen las imágenes del noticiero 24 horas TVN Chile, dónde se muestra el fragmento de una nota periodística en la cual se expone los distintos casos de corrupción de las fuerzas militares chilenas con la frase “Milicogate: el gran fraude”, al tiempo que una periodista narra los hechos. Además, es sacada de tal canal la entrevista a Victor Briceño hermano de Kevin, un joven asesinado por la policía chilena en medio de la revuelta social. Asimismo, están las imágenes de los fascismos ciudadanos denominados chalecos amarillos, quienes salieron en el contexto de revuelta haciendo

“limpieza social” a través del libre porte de armas. Este es material extraído de CNN Noticias. Por último, están las imágenes de la institución policial chilena presentado el plan de televigilancia con un fondo de grandes pantallas las cuales transmiten imágenes de avenidas, colocándose a derecha de cuadro el logo del canal Meganoticias.

### **3.6.Shows y propaganda televisiva:**

Las escenas extraídas de shows televisivos se presentan en intervalos cortos a través del film, sin embargo, son bastante significativas en tanto emplean discursos que se han impregnado en la configuración cultural e ideológica de la población chilena. Por un lado, se presentan imágenes de Don Francisco, personaje popular que ha conducido programas de entretenimiento como su famoso “*Sábado gigante*” pero específicamente es reconocido en su país por la producción y conducción de las Teletones, lo cual remite su figura a una especie de filántropo y “buen hombre” que acompaña al pueblo. Sin embargo, dicho personaje ha estado sumido en distintos episodios de corrupción e inclinación Pinochetista. Es así como en las imágenes se observa al presentador junto a un general del ejército expresando su aporte económico al teletón. Por otro lado, se observan imágenes de la transmisión de Miss Universo en 1987, año en que Cecilia Bolocco obtuvo la coronación convirtiéndose en la primera Miss Universo-chilena. En el caso de material de propaganda televisiva, se caracterizan las imágenes por su optimismo y alegría al momento de publicitar cadenas comerciales en TV.

### **3.7.Archivo Oficial-Institucional**

Este tipo de material es el más habitual en torno a los archivos y las prácticas de archivar. Por lo general son materiales que pertenecen a instituciones del Estado las cuales guardan sucesos festivos, actos oficiales o de campañas presidenciales. Comúnmente estos registros están articulados desde un tono solemne, donde por lo general se maneja un discurso en el que se erige como protagonista un hombre, adulto, blanco y con recursos económicos el cual es con frecuencia el presidente o representante mayor de un Estado o institución.

Su primera aparición será un fragmento de la introducción de lo que sería el video insigne del gobierno de Piñera a través del cual se abren las cadenas nacionales.

Las próximas imágenes que se observan en el filme, son parte de un registro de la caravana presidencial de Augusto Pinochet. Por otro lado, también están fragmentos del video oficial del Ejército Chileno donde se presentan distintos escenarios como la sala de control visual que maneja el ejército, imágenes de militares esquiando, disparando, manipulando láseres infrarrojos para disparar junto al hashtag #ContigoYconChile. También son parte de esta clasificación las imágenes realizadas en el video del Plan de Televigilancia impulsado como política de Estado.

### **3.8. Archivo Potencial o Subversivo**

Este tipo de material causa un interés en esta investigación. Lo he planteado como *potencial o subversivo* tomando como préstamo los conceptos desarrollados por Alex Schlenker (2021) con quien se han tejido importantes conversaciones las cuales enriquecen la reflexión en torno a los materiales digitales y su estatus como archivo. Schlenker, plantea que archivos *potenciales o subversivos* son aquellos registros puestos en marcha por personas no profesionales del video, que emplean las grabaciones como prácticas de cuidado y denuncia frente a la brutalidad represiva impartida por el brazo armado de los estados en los escenarios de lucha social. (2021) Este tipo de registro se ha popularizado en los últimos años debido a la mayor accesibilidad a cámaras, principalmente a través de celulares, pero también al dinamismo que permiten plataformas de internet como Facebook y YouTube donde la dinámica de videos en vivo y fácil proceso de difusión de contenido ha sentado un escenario en el que las imágenes adquieren un carácter subversivo frente a las imágenes empleadas por las políticas de control militar, policial y de medios de comunicación oficiales.

En el filme, se presentan estos archivos potenciales o subversivos vistos desde dos momentos históricos fundamentales en la historia chilena. Por un lado, se emplea un fragmento del filme *La Batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán, material que fue registrado en condiciones de fuerte represión, pues en cuadro se observa a un militar apuntando hacia la cámara mientras de fondo otros militares hacen de las suyas reprimiendo y persiguiendo a la gente movilizada. A pesar de que el realizador formo parte activa de la lucha social en ese entonces, lo que puede distanciar a las imágenes de Guzmán de ser potenciales o subversivas, es su condición de producción. Es decir, que desde un principio estaban pensadas para conformar una película al ser registradas por

un especialista en cine que, por otro lado, contaba con recursos y equipamiento que en aquellos tiempos no eran de fácil acceso.

De todas formas, encuentro que este tipo de visualidades captadas en épocas de dictaduras en años pasados, pueden ser una especie de origen del archivo potencial y subversivo, por su objetivo de denuncia, además de la presencia y posicionamiento de quienes ejecutaron dichas imágenes. Sin embargo, en aquel entonces las imágenes por su materialidad no eran halladas fácilmente, ni podían ser difundidas hasta el punto de su viralización como sucede con los archivos potenciales o subversivos de la actualidad.

Regresando a las imágenes del presente que conforman esta categoría, se puede observar distintos momentos en los que la policía comete actos de lesa humanidad atentando de forma violenta contra manifestantes. Estas imágenes del pasado hoy, al ser digitalizadas y difundidas de forma ligera y veloz, ya adquieren una connotación de imágenes pobres pertenecientes a los archivos potenciales-subversivos. En dichas imágenes lo que se sitúa en cuadro de forma predominante son, por un lado, el uniforme que lleva puesto un individuo el cual representa a determinada institución policial o militar, el porte de armas por parte del mismo individuo, además de determinada acción de violencia del sujeto uniformado sobre otro sujeto civil. Por otro lado, se observa la imagen movida, sin pretensiones de tipo formales en su composición, además de gritos o llamados de atención de la persona que hace el registro, proponiendo entonces que la persona que registra es parte activa de la escena registrada.

### **3.9.Montaje-Desmontaje: destripando imágenes**

Ahora bien, al haber profundizado alrededor de las imágenes en su origen y entendiendo su lugar de producción y discursividad, planteo pasar a analizar cuáles son las estrategias de reapropiación que se emplean a través del montaje. Asimismo, propongo este proceso de montaje como el lugar del desmontaje de las visualidades apropiadas. Es decir, propongo la acción de montaje como un proceso escritural, compositivo, como el lugar en el que se entretajan sentidos y donde se reconstituye y da lugar a una nueva narrativa. Al ser esta nueva narrativa planteada desde un posicionamiento político y crítico por parte del realizador que además es montajista, podríamos plantear que el lugar en el que se produce la reapropiación, enfatizando en su prefijo, es en su proceso de nuevo montaje. En consecuencia, planteo analizar los modos

de subvertir el discurso a través de un despliegue estético-político puesto en marcha en la mesa de montaje. Este diálogo será conducido por el análisis de los cinco capítulos que conforman el filme *Incidentes en el laboratorio* (2020). Cabe recalcar que me he permitido nombrar a cada capítulo tomando en cuenta sus argumentos centrales. En su origen cada capítulo responde a los nombres de 1, 2, 3, 4, 5. Sin embargo, he creído pertinente nombrarlos a modo de realizar una propuesta narrativa en el texto.

#### **4. A un pueblo que le prohibieron los carnavales**

Inicia el filme con imágenes del *archivo personal* del realizador registrado en formato Hi8. Las imágenes son acompañadas por una melodía erótica con cadencia suave, remitiendo por momentos a tonos de picardía. Al tiempo se presentan imágenes de sitios turísticos de Chile, Santiago la capital chilena vista desde planos cenitales, multitudes de personas en centros comerciales, imágenes de vitrinas, como si el realizador viniera deambulando constantemente sobre la ciudad y su cotidiano, recordando a un *flâneur* en movimiento que fue capturando estos momentos en búsqueda de respuestas frente a un periodo dilatado y complejo de letargo social. Inmediatamente se imprime un texto sobre la pantalla: “Durante mucho tiempo al caminar frente a sus vitrinas, fantaseamos con este momento :)”. Cabe mencionar que, a partir de este momento se imprimirán varios textos en cada capítulo, empleando una tipografía similar a las utilizadas en videojuegos análogos. Por lo general dichos textos servirán como transiciones argumentales o capitulares a lo largo del filme.

A partir de un corte que cambia inmediatamente la música erótica a una música dinámica, similar a los SoundTrack de persecución en tono cómico, mientras comienzan a tomar protagonismo las imágenes de la revuelta. La música propone un ritmo de montaje acelerado, optando por reproducir las imágenes en cámara rápida e interviniendo el material a través de pantallas divididas, mosaicos y superposiciones. Asimismo, el ritmo varía, pues por momentos se quiere enfatizar en gestos y simbolismos como el fuego y el movimiento de un cuerpo festejando tras la barricada, bailando efusivo a un ritmo lento, ralentizado. No solo se desacelera la imagen sino también el sonido, pues mientras se reproducen las imágenes con música de fondo, también se escuchan en *loop* distintas consignas coreadas en medio de la protesta. Estos fragmentos marcados por cortes en seco y cambios de ritmo repentinos dotarán a la

narrativa de significantes en diálogo con nociones otras de tiempo y en contraposición a las nociones clásicas del montaje invisible.



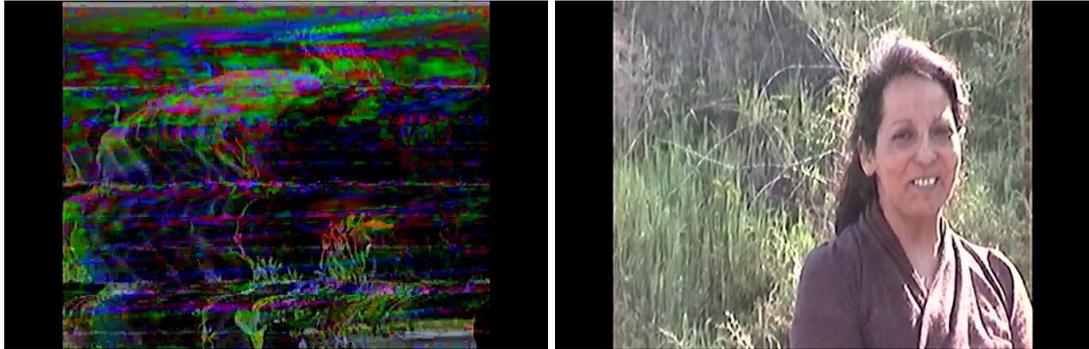
Fotos 12 y 13. Fotogramas de *Incidentes en el laboratorio* (2020)

## 5. Algo se quebró

La poesía en este audiovisual será una extensión narrativa que reforzará los distintos estados de ánimo que el realizador quiere evocar o provocar en el/la espectador/a. En este segundo capítulo se emplea el *archivo personal-casero* registrado en Hi8, acompañado por la voz en off de Sofía Barria, compañera de escritura, poesía y creación de La Notaría de Dudas. Es entonces que arranca este segundo momento con una conjetura de oraciones en clave poética que conmueve a quién observa el audiovisual, pues manifiesta los sinsentidos del sistema capitalista y su exitismo del consumo, la sobre excitación y banalidad de las emociones sumidas a estados pasajeros-diluidos por simulacros de bienestar. Tal vez pueda resumir esta escena con un fragmento del poema recitado: “Vemos las calaveras en el embace del veneno llamado mundo capital. Estuvimos angustiados mucho tiempo, el exitismo, el consumo de emociones. Lo leí en las murallas; no era depresión era capitalismo. No podría asegurarlo, pero sin duda la tristeza es un arma disparada demasiadas veces contra la gente” (Notaria de Dudas 2020).

Al tiempo que las palabras recitadas por Sofía crean una especie de nostalgia y esperanza del futuro, se concadenan una serie de imágenes familiares acompañadas por una melodía de piano sintetizador. Una mujer desplazando a un bebé por el campo en carretilla, un perro y un gato tomando sol, la propia madre del realizador regando sus hortalizas y sonriendo a cámara, campesinos trabajando la tierra, fragmentos de agua en sus distintas versiones; río, cascada, mar, tranquila, caudalosa y en contacto con el

cuerpo humano. Entre las imágenes y la voz en off, se irá construyendo el relato alrededor del cotidiano atravesado por la explotación extractivista a la que se enfrentan en el campo. Dichas imágenes serán intervenidas en distintos momentos por *glitches* o errores de píxel/de resolución producidos por la propia cámara y creados en edición como un simulacro de manipulación para deteriorar más la imagen.



Fotos 14 y 15. Fotogramas de *Incidentes en el laboratorio* (2020)

## 6. A punta de fusiles

En pantalla se imprime el escudo y los colores de la bandera de Chile con un fondo musical rimbombante. Inmediatamente se presenta una concatenación de imágenes representativas del país que aluden a su actividad productiva, a la familia, una mujer Mapuche con su niña en brazos, una mujer obrera, una pareja aparentemente feliz besándose con un fondo de casas amontonadas puestas sobre el agua, mientras una voz masculina anuncia en tono solemne: “Transmite el gobierno de Chile. A continuación, se dirigirá al país su excelencia el presidente de la república, Sebastián Piñera Echenique”. Posteriormente se inserta el video icónico de Piñera manifestando “estamos en guerra” haciendo referencia a una supuesta guerra entre la población movilizada “terrorista” y “asesina” que se enfrenta a la policía y fuerzas armadas. La imagen original de aquel comunicado es intervenida a partir de distintas operaciones como el reencuadre, pasando de un plano general a un primer primerísimo plano al tiempo que se distorsiona y ripea el video, acentuando en su estatus de imagen pobre. Por audio se mantiene el discurso en su ritmo original, sin embargo, la imagen se desacelera hasta quedar inmóvil. Poco a poco se degrada la imagen, transitando por manipulaciones en intervalos muy cortos de tiempo donde se manipula el color, pasando por filtros B/N,

también por un verde fosforescente y un ruido o grano en la imagen similar al que suele producirse cuando no hay señal en el televisor.

Posteriormente regresan las imágenes de Chile durante la dictadura militar, con las escenas ya mencionadas de *La batalla de Chile* (Guzmán 1975) estas se presentan en cámara lenta pero al tiempo mantienen su audio original, se escuchan disparos y se inserta el audio de un hombre alertando a la gente en medio de las protestas de 2019, es decir, poniendo en relación los dos tiempos con imagen del pasado y audio del presente, empleando este recurso para traer la reflexión de la historia política y las memorias desde una narrativa no lineal, sino espiral. Creando una fuerte relación entre lo sucedido en aquellos tiempos con los procesos desatados en el presente.

En el momento en que un sujeto del 75 apunta a la cámara de Guzmán, por audio se escucha el quiebre de un vidrio mixeado con audios de balas, aludiendo al acribillamiento y las miles de balas empleadas en una historia de muertes, fusilamientos y desapariciones. Inmediatamente por imagen se observa un vidrio cuartearse mientras se va llenando progresivamente de sangre. Acto seguido se inserta un texto: “A punta de fusiles nos hicieron creer que el agua tenía sabor a Coca-Cola”. El fragmento da paso a las imágenes de Augusto Pinochet haciendo su recorrido en caravana, uniformado y realizando un saludo militar. Dichas imágenes se desplazarán en cámara rápida, acompañadas de un audio de marcha militar zampeado y puesto en tonalidades agudas y aceleradas, las cuales producen un tono de burla en la escena, pues a partir de la misma operación se irán concatenando las siguientes imágenes correspondientes a programas y propaganda de televisión. Por momentos, la estrategia de modificar la velocidad del audio y saturar voces adquiere un protagonismo en el capítulo 3, pues resulta un elemento formal que posiciona el tono general que plantea el filme, transitando entre un tono poético y satírico para desacreditar las voces oficiales dirigidas por los patriarcas de la nación.

Otra de las estrategias estético-formales que plantea el tipo de montaje alcanzado, pone en diálogo el discurso de la institución militar con los hechos de violencia suscitados en el estallido. Por un lado, se emplea imágenes y audios pertenecientes a las fuerzas armadas chilenas que narra de forma grandilocuente las hazañas y objetivos logrados por la institución. Aquellas imágenes tendrán una proporción de tipo horizontal y funcionarán como fondo de las imágenes otras, las del archivo *potencial-subversivo* el cual será insertado en el centro de cuadro de forma

vertical, representado el discurso obviado o minimizado por el Estado y los medios de comunicación oficiales, donde se evidencia los atropellos y violaciones sistemáticas ejercida por las fuerzas represivas del Estado hacia la población movilizada.

Este capítulo será el clímax del filme. Aunque resulte arriesgado afirmar esto, el montaje desarrollado lleva su objetivo al máximo, se quiere plasmar metáforas a través de la yuxtaposición de imágenes y sonidos los cuales el propio espectador alcanza a desarrollar en su nivel interpretativo, poniendo en relieve lo visible/invisible de las imágenes reapropiadas. Esto se puede ver en el fragmento en el que, a través del archivo *potencial-subversivo* se plantea una conmoción del tiempo, gracias a la ralentización y puesta en reversa de las imágenes, mientras se recita una parte del poema 48 de Gonzalo Millán, *La ciudad* (2022) el cual de por sí maneja en su estructura una maravillosa operación de tipo poesía-documental, que relata los hechos vivos y en reversa poniendo en correlación el poema y las imágenes del presente como si fuese posible un retroceso del tiempo, en donde nunca hubieron muertes, desapariciones y violencia.

El río invierte el curso de su corriente. El agua de las cascadas sube. La gente empieza a caminar retrocediendo. Los caballos caminan hacia atrás. Los militares deshacen lo desfilado. Las balas salen de las carnes. Las balas entran en los cañones. Los oficiales enfundan sus pistolas. La corriente se devuelve por los cables. La corriente penetra por los enchufes. Los torturados dejan de agitarse. Los torturados cierran sus bocas. Los campos de concentración se vacían. Aparecen los desaparecidos. (Millán 2022)



Fotos 15 y 16. Fotogramas de *Incidentes en el laboratorio* (2020)

## 7. Desconfiar de las imágenes, pienso

Este cuarto capítulo arranca con una carta narrada en off: “Amiga, te extraño. A casi un mes del estallido en el laboratorio neoliberal, desde distintos frentes persiste la potencia de los pueblos. Caen las estatuas de los patriarcas del relato nacional;

colonizadores, militares, asesinos” (Notaria de Dudas 2020). Acompañan la narración fotos fijas realizadas por Antar Fernández, quién retrató momentos en los que se derriban estatuas, percibiéndose en las imágenes a la colectividad organizada y unida en medio de distintas acciones suscitadas en el estallido.

Resulta una introducción al capítulo conmovedora, pues a través de la carta se remueven reflexiones de la infancia donde se recuerda como este relato nacional ha sido impuesto de forma violenta a través de distintas instituciones como la familia, la escuela, los medios de comunicación, etc. Varias veces buscaron familiarizarnos con esas estatuas a través de narrativas de la Historia oficial, la cual ha estado escrita por hombres blancos y burgueses, quienes han aprobado y conducido la opresión y violencia sobre las poblaciones.

La narración en off que recorre este capítulo va desarrollando fórmulas de tipo documental en el relato, pues expone a detalle lugares y sensaciones que se producen alrededor de las vivencias colectivas de la revuelta. La voz prosigue a relatar un episodio en el que, al ver las noticias se pensó: “Desconfiar de las imágenes, pienso” dando paso al *Archivo oficial-institucional* y *Archivo potencial-subversivo*. Principalmente en esta secuencia se debelan las operaciones desarrolladas para la creación de las visualidades del control. Es a través de las imágenes explícitas de monitoreo satelital, aéreo y de cámaras tipo “Ojo de Águila” que se articulan las visualidades del control como parte de las políticas públicas impulsadas por los Estados en conjunto con las fuerzas del “orden”. Este despliegue tecnológico es conducido por campañas que plantean el bienestar y seguridad de la población, sin embargo, concluyen siendo campañas disfrazadas que desembocan en planes de control poblacional. En este fragmento el montaje hará énfasis en los discursos impartidos por Piñera exponiendo el Plan de Vigilancia, además de exponer a los grupos de ciudadanos fascistas quienes salieron en medio del estallido a hacer control ciudadano con armas y discursos nacionalistas que invocaban a Pinochet y su “mano dura”. Por otro lado, una operación crucial resulta superponer la gráfica del visor de un arma de tipo rifle o carabina sobre las imágenes del control estatal las cuales siempre están emplazadas desde un plano cenital. Esta manipulación resalta el objetivo de estas imágenes y su funcionalidad, acechar y disponer de las vidas de quienes son vigilados, teniendo el poder de aniquilar al oponente (Mirzoeff 2016b).

Para finalizar con este capítulo, quiero enfatizar en una de las escenas más emocionantes del filme, donde a través del *Archivo potencial-subversivo*, se observa a un manifestante burlar a cinco policías motorizados quienes lo persiguen y no consiguen alcanzarlo. Por audio, se escucha a la mujer que graba el momento gritando e insultando a los policías, además de alentar al muchacho y guiarlo para que pueda escapar. Resulta conmovedor el gesto de solidaridad que se produce en la escena a pesar del peligro que corre quien es perseguido. La escena conduce a momentos de tensión, angustia y alegría al tener un montaje en cámara rápida acompañado de un fondo musical de persecución estilo dibujos animados. Al finalizar victorioso el sujeto perseguido se imprime en pantalla el texto: “Florece sin permiso la fuga” (Notaria de Dudas 2020).



Fotos 17 y 18. Fotogramas de *Incidentes en el laboratorio* (2020)

## 8. ¿Podremos volver a la normalidad?

Este será el último capítulo y el más corto pero el que trae consigo la reflexión más contundente frente a todo lo visto a lo largo del filme. Es a partir de distintos cuadros con textos que se conduce una especie de incertidumbre y preocupación frente a lo que ha implicado la revuelta. Y cuando esto acabe se pregunta el realizador, ¿se podrá volver a aquella normalidad? Dichas preguntas cuestionan la normalidad a la que tanto se referían los medios de comunicación masivos, además de un sector de la población que se guardó en las casas esperando a que el Estado y sus fuerzas del orden “estabilicen” el país. Una normalidad que es normal para quienes son privilegiados al tener garantizada una estabilidad económica y social, pero ¿qué vida se espera para quienes no viven, sino que sobreviven?, para quienes la normalidad del poder significa explotación laboral, privatización, inaccessión a todo tipo de servicio básico.

Por otro lado, el realizador se cuestiona, ¿podremos volver a los festivales de cine, poesía y canibalismo? Aludiendo a un medio artístico acostumbrado a acomodarse y accionar solo frente a las coyunturas sociales, pero ¿de verdad podríamos volver a la normalidad? Son preguntas que resuenan en mí al tiempo que escribo esta tesis, pensando en que, al nombrar procesos concebidos desde la práctica de lo político en las creaciones en revuelta, se puede construir las memorias escritas tanto de dichos procesos políticos-culturales suscitados, además de plasmar las prácticas de reapropiación y archivo popular para futuros procesos de lucha social. Pensando no en instrumentalizar dichos hechos para la academia, sino que al traer aquellas memorias al presente resulta una forma de reparar y pensar en futuras estrategias para la creación en contextos similares.



Fotos 19 y 20. Fotogramas de *Incidentes en el laboratorio* (2020)

Finalmente, el miedo que expone Felipe también lo he habita do, pues cuando se vuelve a instaurar todo eso que llaman normalidad, pareciera que se vuelven a apoderar los discursos oficiales y su doctrina de exitismo y terror, pareciendo que nada ha pasado, pese a las vidas perdidas, desaparecidas, torturadas y encarceladas. *Incidentes en el laboratorio* (2020) definitivamente logra transmitir desde una sensibilidad colectiva, resultando un trabajo que pone sobre la mesa los cuestionamientos que nos hacemos a diario tras las consecuencias de los estallidos sociales, pues también dialoga con los sucesos posteriores a los estallidos sociales, demostrando la caducidad del aparato de Estado y sus cambios de gobiernos, donde las disputas entre fascistas y progresistas, derechas e izquierdas reproducen en *loop* la continuidad de formas de explotación colonial, capitalista y patriarcal a pesar de las supuestas tendencias antagónicas que promulga cada bando.

En ese sentido, el trabajo analizado corrobora una creación dialéctica, donde a través de la reapropiación de visualidades heterogéneas, diversas en sus soportes y orígenes se puede conducir una nueva narrativa que reviva los hechos del pasado en correlación directa con el presente. Es a través de las distintas operaciones formales en montaje, que el realizador conduce la narrativa despierta y en acción. Así mismo, poner en marcha el archivo popular traslada la noción tradicional del archivo asociado a una infraestructura de tipo edificio, al lugar nuevo en donde habitan las memorias: discos duros, ordenadores, celulares. Si bien no se puede plantear a la ligera esta afirmación, pues los soportes del presente pueden ser bastante frágiles, sí encuentro que, lo que puede resultar potencial ante esta fragilidad, es pensar en estos archivos no como clips aislados que permanecerán almacenados por años y décadas, sino que son materiales que pronto serán empleados, reinterpretados y reapropiados provocando entonces una constante producción de memoria actualizada, pues es así como trabaja la reapropiación, desde nociones dialécticas en la temporalidad (Guardiola 2015).

Asimismo, no solo se plantea una reapropiación de las visualidades, sino de las tecnologías que se tienen a la mano, como internet y sus distintas plataformas las cuales han estado diseñadas para enajenar y crear control sobre las poblaciones. En la acción de subvertir los usos y las prácticas establecidas, es que residen las contravisualidades. En este punto resulta dialógico regresar a los planteamientos de Nicholas Mirzoeff (2016b) en tanto se enuncia con y contra la visualidad, asimismo reapropiar es una práctica que instrumentaliza y trabaja de forma astuta con lo que el propio poder ha creado como forma de sometimiento. Al ser los discursos trastocados e intervenidos se propone entonces rehacer narrativas encaminadas a despertar las miradas, incomodar y activar un sentido crítico frente al consumo de información desbordada al que nos exponemos, poniendo en crisis las formas de representación tradicionales que han sido impuestas históricamente.

## Conclusiones

En este punto, han surgido ciertas reflexiones que sobre todo desembocan en desafíos, pues veo la necesidad de trasladar los hallazgos de la presente investigación hacia la puesta en marcha de piezas contravisuales de reapropiación, buscando expandir las ideas y procesos aquí planteados junto al medio reapropiacionista latinoamericano en el cuál percibo una potencia significativa. Es a partir de la pregunta trazada para esta investigación ¿cuáles son las formas de articulación de la reapropiación audiovisual como estrategia contravisual en escenarios de lucha social latinoamericana? que surgen las siguientes reflexiones.

El hecho de que se esté afianzando esta corriente en medio de las crisis estructurales que atraviesan nuestros territorios, resulta bastante alentador, pues dicha práctica ha crecido como respuesta a las limitaciones económicas y también como una propuesta política de creación de un cine mínimo, amateur que está dispuesto a aprender de cada error, *glitch* e imagen pobre reapropiada. Es además interesante y a la vez paradójico entender que esta práctica se viene articulando de forma colectiva, a pesar de que por lo general el montaje es un ejercicio en solitario, pensemos entonces que desmontar es un ejercicio en colectivo.

En ese sentido, a medida que me adentraba en las entrevistas y visionados junto a los colectivos que forman parte de esta investigación, pude constatar que también la difusión de esta práctica es producto de la multiplicidad de espacios de creación independientes, festivales de reapropiación o *found footage*, talleres y laboratorios de creación tanto en Perú, Bolivia, México, Chile y Colombia, por nombrar algunos de los territorios en donde se están dinamizando el reapropiacionismo.

Este hallazgo, me lleva a reflexionar sobre la situación en Ecuador, pues es el territorio donde me ubico y donde quisiera impulsar procesos práctico-reflexivos de reapropiación audiovisual. Sin embargo, encuentro que muchas de las limitantes para poder gestionar estas instancias tienen que ver con las formalidades burocráticas para, por ejemplo, poder acceder al material del archivo fílmico que preserva la Cinemateca Nacional, espacio que acoge a una importante y significativa parte de la memoria del país, donde la gestión y trabajo que han encaminado trabajadores/as críticos ha sido

clave, pues en los últimos años se percibe su interés por pensar el archivo y la práctica de archivar como un medio importante para promover disputas de sentidos y políticas de reparación y memoria. Sin embargo, encuentro que se escapa de sus manos los esfuerzos por aplacar las instancias burocráticas para así poder poner en marcha proyectos de reapropiación en línea contravizual, pues este tipo de estrategias representarían un “peligro” alrededor de los enfoques puristas y demagógicos que ven en los archivos, elementos para perpetuar los relatos de la Historia escrita en clave burguesa, blanca y masculina.

En esa línea, me ubico en el capítulo dos, para reflexionar en cuanto al trabajo con material de *archivo filmico* de época, ¿realmente estas miradas ortodoxas permitirán que intervengamos las películas históricas ecuatorianas? Tomando en cuenta que no se está planteado destruir el material filmico, sino poder acceder a los digitales para jugar y trastocar las imágenes, porque algo que sí he entendido de esta práctica de la reapropiación, es que se la ejecuta desde el juego, con la única certeza de que, en montaje, solo a partir del error, puedes encontrar las estrategias para encontrar la voz de la pieza que se está creando.

Frente a las limitaciones ya planteadas, las vías para consolidar estos espacios serían las de procesos autogestivos e independientes que llamen al trabajo colectivo y propongan el reemplazo de *archivo filmico* y *archivo familiar* trazando entonces estrategias de archiveros/as populares que generen sus propias instancias del encuentro con las visualidades en abandono. Esto se podría ejecutar en cuanto a materiales que ya han sido digitalizados, pero en cuanto a archivos que se mantengan en soporte celuloide, solo a través del empleo de altos presupuestos se podría poner en marcha un laboratorio para digitalizar y trabajar en intervención directa con la materia.

Esto me lleva a pensar que, por lo general, el acceso a material físico para intervenir, es decir, acudir a la experiencia de palpar con nuestras propias manos el celuloide, intervenirlo y manipularlo como quisiéramos, sigue representando un privilegio al que pocos/as pueden acceder. Casualmente se podrá tener acceso a filmico por cuestiones de azar, al encontrarse con películas abandonadas en las calles, plazas o bodegas, en otras circunstancias por tener recursos para ingresar a talleres internacionales que para muchos/as no son costeados, o a veces por el privilegio mismo de haber heredado películas y equipos antiguos para accionar este tipo de procesos.

En ese sentido, me parece significativa la experiencia peruana y chilena, donde espacios académicos o colectivos independientes encaminan los esfuerzos por impulsar el reemplazo de soportes y material fílmico, ya que se ha captado su potencia al establecer un contacto directo del cuerpo con la historia, proceso que nos sitúa en una especie de metáfora en la que se pueden acuerpar las memorias invisibilizadas, poniendo en tensión la memoria y desmemoria al desatar las guerras de interpretación entre los significados del pasado, reubicados en el presente. Se potencia así creaciones íntegras, que no solo se acercan al celuloide por la fetichización del pasado, o por una moda *vintage*, sino que confían en los procesos pedagógicos y en la experiencia misma del contacto con la materia, estableciendo métodos lúdicos para afianzar las subjetividades para trastocar las miradas domesticadas por los pactos hegemónicos.

Percibo entonces que el proceso de reapropiación de *archivo fílmico* y de *archivo familiar*, resulta una estrategia contravisual en tanto permite preguntar a las imágenes, abordarlas a través de ese contacto con los gestos y dinámicas que confluyen en un retrato de familia, en un festejo de cumpleaños, en un matrimonio, en la visita al cementerio para poner flores a los muertos, por citar ejemplos. Dando cuenta estas prácticas, de las formas de configuración sociales e incluso políticas que atraviesan los territorios de los cuales se desprenden determinadas culturas, cosmovisiones, también dolores, silencios y violencias. En ese sentido, volcar la mirada hacia el *archivo familiar*, implica reconocer que en aquellas imágenes están inscritos gestos que dan cuenta de la memoria del mundo, por lo cual, al hacerlas comunes a estas imágenes, reemplazándolas y circulándolas se pone en marcha operaciones críticas de la mirada. Nelly Richard (2010) apunta que a través de recoger los vocabularios de lo incompleto y de lo fisurado, se puede promover un espesor valorativo o una profundización consecuente en torno a las pliegues de violencia que están inscritos en las memorias de toda imagen. Estos pliegues invisibles, visiones trizadas o señales difusas, no se han podido captar de forma explícita por la domesticación a la que se somete a la mirada, la cual ha sido cegada a través de la imposición de saberes lineales, estamentos de verdad y disciplinamientos para la productividad mercantilista. Sin embargo, justamente al traer el pasado y ponerlo en correlación con los relatos del presente, se están configurando disputas de sentidos que fisuran el orden establecido de lo visible.

Ahora bien, en cuanto a los hallazgos del capítulo tres, encuentro que tanto en el fílmico como en el digital hay una necesidad por preservar, pero más aún si en el

presente se pierden fácilmente las visualidades a través de las infinitas redes de internet. Es así que resulta fundamental prestar atención a las dinámicas de control las cuales han sido puestas en marcha a través del predominio visual como forma de concebir el mundo y de interactuar en él. En ese sentido, en el acto de subvertir los usos de internet, más aún si de preservar las memorias de los conflictos sociales, políticos y culturales de nuestros territorios se trata, el hecho de crear una selección de imágenes y sonoridades en línea, reagrupándolas y reemplazándolas, nos sitúa en procesos contravisuales que plantean de forma astuta hacer visible las estrategias de control que han sido pasadas por alto o naturalizadas tras procesos históricos de enajenación a través del consumo inconsciente al que nos arroja el sistema capitalista.

El reapropiacionismo audiovisual, es una práctica que en sí misma devela de forma directa a las lógicas narrativas y representacionales clásicas del sistema dominante, resultando una vía efectiva para articular lo político en el arte y para repolitizar la mirada del/la espectador/a sobre las imágenes (Richard 2008, 105). El hecho de poner en jaque las nociones de propiedad a través de la confrontación a los derechos de autor o derechos de imagen por demanda institucional, también implica una transgresión a las dinámicas de mercantilización del arte. Reapropiar, pone en práctica las pedagogías críticas de la imagen, en donde la contravisualidad se presenta como eje que moviliza el ejercicio y ejecución del derecho a mirar. Al intervenir las imágenes evoco a Didi-Huberman y pienso, que ardamos con ellas, junto al deseo que nos anima, junto a la intencionalidad que nos estructura y junto a las urgencias por manifestarnos (2008) porque las imágenes, así como los pueblos también quieren ser emancipadas.

Es así como, a lo largo de la investigación se ha planteado el acto de reapropiar, como un acto de subvertir no solo las visualidades sino sus modos de producción, pero ¿qué sucede con la socialización de las contravisualidades reapropiacionistas? He ahí los desafíos que ubica esta tesis, pues si bien en este recorrido se abordó las instancias de creación y las determinadas estrategias de realización, pude también percatarme que la difusión de estos trabajos es limitada. Si bien mencioné en las primeras líneas la existencia de festivales y espacios de creación, todavía son reducidos para un sector ya especializado en el campo. Sin embargo, muchos de los laboratorios y talleres que se están impulsando, proponen a través del reemplazo de las plataformas de internet, difundir los trabajos de forma virtual y presencial a través de espacios autogestionados. Pero los esfuerzos todavía no son suficientes. En ese sentido, creo que es necesario

hablar de contravisualidad no solo para referirnos a la práctica de creación como tal, sino también para referirnos a los distintos momentos por los que transitan las visualidades, donde es necesario hacer énfasis en los espacios de visionado, difusión y conversatorios junto a los espectadores/as para que los procesos lleguen realmente a cumplir con las instancias de subjetivación y emancipación de las miradas, sino los esfuerzos se diluyen y son absorbidos por las dinámicas mismas del capital.

Finalmente, encuentro que alrededor de este estudio quedan desprendidos pequeños hilos para seguir tejiendo el conocimiento alrededor de la reapropiación como un lenguaje desobediente, arriesgado y consecuente con los procesos movilizatorios de lucha social que seguirán su cauce en los próximos años, hasta que finalmente las condiciones de vida de los pueblos y la tierra, puedan ser una garantía de dignidad y respeto hacia la vida.



## Lista de referencias

- Álvarez, Santiago, dir. 1965. *Now!* Documental.  
<https://www.youtube.com/watch?v=HdJ55btcKG8&t=3s>.
- Andrizzi, Mauro, dir. 2008. *Iraqi Short Films*. Documental. Mono Films.
- Bal, Mieke, y Miguel Ángel Hernández Navarro. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Traducido por Remedios Perni Llorente. Madrid: Akal.
- Barriandos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas (Col)*, n° 35: 12–29.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.
- Brakhage, Stan. 2014. *Por un arte de la visión*. Traducido por Pablo Marín. Buenos Aires: Eduntref.
- Cabnal, Lorena. 2019. “El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra”. En *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*, editado por Xochitl Leyva Solano y Rosalba Icaza, 113–28. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Retos; CLACSO; Institute of Social Studies, Erasmus University Rotterdam.
- Cappi, Johanna. 2011. “Praxis visuelle: l’Algérie, l’Afghanistan et l’Irak filmés par René Vautier, Christophe de Ponfilly et Mauro Andrizzi”. En *Une Nuit sans Lune*, editado por École pratique des Hautes Études, 68–92. París: École pratique des Hautes Études.
- Castro-Gómez, Santiago. 2010. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Segunda edición. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- CDES Centro de Derechos Económicos y Sociales. 2020. “Reporte de la misión internacional de observación de los derechos humanos en Ecuador”. CDES Centro de Derechos Económicos y Sociales. 2020.  
<https://cdes.org.ec/web/reportes-de-la-mision-internacional-de-observacion-de-los-derechos-humanos-en-ecuador/>.
- Contrapique. 2020. Reunión junto a colectivos independientes tras los estallidos sociales latinoamericanos.

- De Andrade, Oswald. 1981. "Manifiesto antropófago". En *Obra escogida*, editado por Haroldo De Campos, 65–72. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Derrida, Jacques, y Marie-Francoise Plissart. 2010. *Droit de regards*. Belgica: Les Impressions nouvelles.
- Didi-Huberman, Georges, ed. 2008. "La emoción no dice 'yo': Diez fragmentos sobre la libertad estética". En *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*, 39–67. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- . 2013. "Cómo abrir los ojos". En *Desconfiar de las imágenes*, editado por Julia Giser, 13–35. Buenos Aires: Caja Negra.
- Echeverría, Bolívar. 1991. "Modernidad y capitalismo: Quince tesis". En *Debates sobre modernidad y postmodernidad*, editado por Norbert Lechner. Quito: Editores Unidos Nariz del Diablo.
- . 1998. *La modernidad de lo barroco*. Biblioteca Era. México, D.F: Ediciones Era: Universidad Autónoma de México.
- . 2011. *Crítica a la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich. 2001. *Hacia una teoría del montaje*. Editado por Michael Glenny, Richard Taylor, y José García Vázquez. Barcelona: Paidós.
- Emmerich, Norberto. 2015. *Geopolítica del narcotráfico en América Latina*. Primera edición. Toluca: IAPEM.
- Errazu, Miguel. 2018. "La imagen dañada". *Crítica, análisis y cultura visual*. Campo de relámpagos. 2018. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>.
- Farocki, Harun, dir. 1989. *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra*. Documental.
- Felici, Javier Marzal. 2007. *Metodologías de análisis del film*. Editado por Francisco Javier Gómez Tarín. Madrid: Edipo, S.A.
- Fernández, Emilio, dir. 1945. *La perla*. Ficción. Televisa. <https://www.youtube.com/watch?v=v14E2zBWbFA&t=703s>.
- FilmFreeway. 2016. "Colectivo VlopCinema". *Cine/Video latinoamericano. Zona Sur* (blog). 2016. <https://filmfreeway.com/colectivovlopcinema>.
- Foster, Hal. 2001. "El artista como etnógrafo". En *El retorno de lo real*, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, 177–207. Madrid: Akal.
- Freire, Paulo. 2014. *Pedagogia Do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Furió Vita, Dolores. 2014. “Apropiacionismo de imágenes, found footage”. *Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Artes*, 2014.
- García Espinosa, Julio. 1973. *Por un cine imperfecto*. Caracas: Fondo Salvador de la Plaza.
- García Espinosa, Júlio. 2010. “Por un Cine Imperfecto”. *Revista Universitária do Audiovisual*.
- González Tostado, Francisco Javier. 2020. “Sobre el dilema de la apropiación cultural: arte, diseño y sociedad”. *Universidad de Guadalajara, Estudios sobre Arte Actual*, , 311–20.
- Grassau, D, S Valenzuela, I Bachmann, C Labarca, C Mujica, D Halpern, y S Puente. 2019. “Estudio de opinión pública: Uso y evaluación de los medios de comunicación y las redes sociales durante el estallido social en Chile”. *Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, 1–64. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.36739.63522>.
- Guardiola, Ingrid. 2015. “La Imagen dialéctica en el audiovisual found footage: un hiperarchivo de conceptos visuales”. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament d’Humanitats. <http://hdl.handle.net/10803/350032>.
- Guasch, Anna Maria. 2011. *Arte y Archivo*. Madrid: Akal.
- Guillén Landrián, Nicolás, dir. 1968. *Coffea Arábica*. Documental. ICAIC. <https://www.youtube.com/watch?v=S5FfYGfasaA>.
- Guzmán, Patricio, dir. 1975. *La batalla de Chile: (Parte I): La insurrección de la burguesía*. Documental.
- Hall, Stuart, ed. 1978. *Policing the crisis: mugging, the state, and law and order*. Critical social studies. London: Macmillan.
- Hall, Stuart, Eduardo Restrepo, Víctor Vich, y Catherine E Walsh. 2013. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Jacinto, Lizette. 2011. “Javier Sicilia: el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en México 2011”. En *Violencia(s) en México*, editado por Vittoria Borsó, Frank Leinen, Guido Rings, y Yasmin Temelli, 58–73. Ciudad de México: iMex. [http://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Edici%C3%B3n\\_Completa\\_1.pdf](http://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Edici%C3%B3n_Completa_1.pdf).

- Jameson, Fredric. 1991. "Surrealism without the Unconscious". En *Video Theories: A Transdisciplinary Reader*, Bloomsbury Academic. London. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501354120.0020>.
- Jara, Víctor. 1971. *El Derecho de Vivir en Paz*. <https://www.youtube.com/watch?v=XkXise2bHE0>.
- Jauregui, Carlos. A. 2018. "Saturno caníbal: Fronteras, reflejos y paradojas en la narrativa sobre el antropófago". *Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"* - CELACP, 2018.
- Jelin, Elizabeth. 2012. "Visualidades, invisibilidades y luchas por el poder". En *El sentido común visual: Disputas en torno a género, "raza" y clases en imágenes de circulación pública*, 13–18. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Jiménez Yáñez, César. 2020. "#Chiledespertó: causas del estallido social en Chile". *Revista Mexicana de Sociología*, 949–57.
- Karam Cárdenas, Tanius. 2011. "Rasgos del discurso televisivo mexicano sobre la violencia y el narcotráfico". *iMex*, n° 1: 1–30. <https://doi.org/10.23692/iMex.1.3>.
- Kristeva, Julia. 2004. *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kulešov, Lev Vladimirovič, y Ronald Robert Levaco. 1974. *Kuleshov on film: writings by Lev Kuleshov*. Voices revived. Berkeley: University of California press.
- Larrea, Alejandra, dir. 2022. *Diario de Campo-Registro Audiovisual*. Quito.
- León, Christian. 2012. "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales." *AISTHESIS* no. 51. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- . 2015. "Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales". *AKADEMOS* 1. <https://doi.org/10.18272/posts.v1i1.236>.
- León Frías, Isaac. 2015. "El Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta". *Revista Enfoco*, 2015.
- Lerner, Jesse. 2017. "La imagen es de quien la trabaja: cine reciclado en América Latina". En *Ismo, ismo, ismo: cine experimental en América Latina*, editado por Luciano Piazza, 110–25. Los Ángeles: University of California Press; Los Angeles Filmforum.
- Londres 38. 2022. "Londres 38, espacio de memorias". 2022. <https://www.londres38.cl/1937/w3-channel.html>.

- López, Patricio. 2022. “Presos de la Revuelta: ellos aún están ahí”. *Radio Universidad de Chile*, 2022. <https://radio.uchile.cl/2022/05/09/presos-de-la-revuelta-ellos-aun-estan-ahi/>.
- Los Ingrávidos. 2012. “Los Ingrávidos”. Vimeo. 2012. <https://vimeo.com/user15819885>.
- . 2014a. “Expropiación y disidencia: por un cine infrarrealista”. Hambre, espacio cine experimental. <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/02/15.pdf>.
- , dir. 2014b. *Impresiones para una máquina de luz y sonido*. Experimental. <https://vimeo.com/157249314>.
- . 2014c. “Manifiesto”. Ciudad de México. <https://proyectoidis.org/colectivo-los-ingravidos/>.
- . 2014d. Pantalla CCCB entrevista al colectivo mexicano Los Ingrávidos Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. <http://pantallaccb.cccb.org/los-ingravidos/>.
- Martín Barbero, Jesús. 1978. *Comunicación masiva: Discurso y poder*. Quito: CIESPAL.
- . 1991. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: G. Gili, S.A. de C.V.
- Martínez Bonilla, Mariana. 2019. “La nación rasgada. Archivo y memoria de la violencia en *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (Los Ingrávidos, 2014)”. En *Voces de la memoria en el cine mexicano: VIII jornada de cine mexicano*, editado por Alma Delia Zamorano Rojas y Alfonso Ortega Mantecón, 57–66. Ciudad de México: Río Subterráneo.
- Marx, Karl. 1968. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Editado y traducido por Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial.
- Mastrini, Guillermo, y Martín Becerra. 2010. “Estructura, concentración y transformaciones en los medios del Cono Sur latinoamericano”. *Revista Científica de Edocomunicación*, 51–59. <https://doi.org/103916/C36-2011-02-05>.
- Mbembé, Achille. 2020. “El poder del archivo y sus límites”. Traducido por Carla Fumagalli. *Orbis Tertius* 25 (31). <https://doi.org/10.24215/18517811e154>.
- Millán, Gonzalo. 2022. “La ciudad: poema 48”. *Rocinante*, 2022.
- Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Traducido por Paula García Segura. Paidós Arte y educación 6. Barcelona: Paidós.

- . 2016a. *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Traducido por Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós. <https://www.overdrive.com/search?q=E9DBE63B-8A17-448A-9BD4-5CF1A6A2CC18>.
- . 2016b. “El derecho a mirar”. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 2016.
- Mohar, Gustavo. 2018. “La inseguridad y la violencia en México. Algunas premisas, preguntas y escenarios de corto plazo”. *Foro Consultivo, Científico y Tecnológico, A.C.*, 24.
- Mouesca, Jacqueline. 2005. *El documental chileno*. 1. ed. Colección Ciencias Humanas Creación e industrias culturales. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Moya Plaza, Osciél. 2022. “Familiares de Presos del estallido social de Concepción pidieron al gobierno que retire las querellas”. *Diario y Radio Universidad Chile*, 2022. <https://radio.uchile.cl/2022/07/01/familiares-de-presos-del-estallido-social-de-concepcion-pidieron-al-gobierno-que-retire-las-querellas/>.
- Notaría de Dudas, dir. 2020. *Incidentes en el laboratorio*. Documental.
- Notaría de Dudas. 2020. “2# Bitácora etnográfica para la realización de la película ‘Cuaderno de Agua’”. *Notaría de Dudas* (blog). 12 de diciembre de 2020. <https://notariadedudas.com/2020/12/12/2-bitacora-etnografica-para-la-realizacion-de-la-pelicula-cuadernos-de-agua-para-mariana/>.
- Oliva, Andrés. 2020. “Esfir Shub, la cineasta al final de las artes”. *Cinemanía*, 2020.
- ONU Mujeres, México. 2020. “La violencia feminicida en México: aproximaciones y tendencias”. Investigación. México. [https://mexico.unwomen.org/sites/default/files/Field%20Office%20Mexico/Documents/Publicaciones/2020/Diciembre%202020/ViolenciaFeminicidaMX\\_.pdf](https://mexico.unwomen.org/sites/default/files/Field%20Office%20Mexico/Documents/Publicaciones/2020/Diciembre%202020/ViolenciaFeminicidaMX_.pdf).
- Pecot, Gabriel, y Diego Ortiz. 2022. “La policía chilena aumentó 23 veces el gasto en arsenal no letal para aplacar las protestas de 2019”. *El País Chile*, 2022, sec. Chile. <https://elpais.com/chile/2022-06-07/la-policia-chilena-aumento-23-veces-el-gasto-en-arsenal-no-letal-para-aplacar-las-protestas-de-2019.html>.
- Prelinger, Rick. 2019. “Archives of Inconveniences”. En *In Search of Media: Archives*, de Andrew Lison, Marcel Mars, y Tomislav Medak, 112. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Ranciére, Jacques. 2008. “El teatro de imágenes”. En *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*, editado por Nicole Schweizer, 69–89. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rauschenberg, Nicholas. 2018. “Lukács, Brecht y Bloch. Notas sobre el debate ‘Realismo/Expresionismo’”, 2018.
- Richard, Nelly. 2008. “Estudios visuales y políticas de la mirada”. En *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, editado por Inés Dussel, Daniela Gutiérrez, y Latin American Faculty of Social Sciences. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- . 2010. *Crítica de la Memoria (1990-2010)*. Vol. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . 2013. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *ARCIS UNIVERSITY*. <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2016. “Clausurar el pasado para inaugurar el futuro: Desandando por una calle paceña”. *Agenda 21 de Cultura*, 2016.
- Rivera, María. 2010. *Los Muertos*. <https://www.sinpermiso.info/textos/los-muertos>.
- Rocha, Glauber. 2004. “La estética del hambre”. *Ramona, revista de artes visuales*, 2004.  
[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf).
- Rodríguez Cerda, Felipe. 2022. Entrevista 1: Notaría de Dudas.
- Romero, Karolina. 2019. *El barroco en el cine de los años ochenta en América Latina: imágenes disidentes*. 1. ed. Quito, Ecuador: CCE Benjamín Carrión: Fondo de Cultura Económica.
- Rovira, Guiomar. 2017. *Activismo en red y multitudes conectadas: comunicación y acción en la era de Internet*. Barcelona: Icaria.
- Schlenker, Alex. 2010. “Cartografía visual del poder: el retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción”. *La Tronkal*, 2010. <http://latronkal.blogspot.com>.
- . 2021. “El Archivo como potencia”. *Universidad Andina Simón Bolívar*.
- Serrano Vidal, Alicia. 2013. “Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI”. En *Estéticas del Media Art*, editado por José Luis Crespo Fajardo, 15–36. Málaga: Grupo de investigación Eumed.net.

- Shub, Esfir, dir. 1927. *Padenie dinastii Romanovykh*. Documental. Sovkino. <https://www.filmaffinity.com/es/film562394.html>.
- Silva Escobar, Juan Pablo. 2011. “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”. *Culturales* 7: 7–30.
- Solanas, Fernando Pino, dir. 1968. *La Hora de los Hornos*. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=z2HRWWyQ-kY>.
- Steinbeck, John. 1947. *La perla*. Estados Unidos: Edhasa.
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Traducido por Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra.
- Temelli, Yasmin. 2011. “Violencia(s) en México”. En *Violencia(s) en México*, editado por Vittoria Borsó, Frank Leinen, y Guido Rings, 4–14. Ciudad de México: iMex. México Interdisciplinario. [http://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Edici%C3%B3n\\_Completa\\_1.pdf](http://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Edici%C3%B3n_Completa_1.pdf).
- Torres Castaños, Esteban. 2011. “Los conceptos de apropiación y poder en la teoría económica de Max Weber”. *Investigador del Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba*.
- Torres, Javier, Sebastián Ñanco, y Carlos Vera. 2022. “La protesta estudiantil después del plebiscito constitucional chileno, en imágenes”. *El País*, 2022, sec. Internacional. <https://elpais.com/internacional/2022-09-07/la-protesta-estudiantil-despues-del-plebiscito-constitucional-chileno-en-imagenes.html>.
- Treré, Emiliano. 2020. *Activismo mediático híbrido. Ecologías, imaginarios, algoritmos*. Traducido por Emma Montaña. Primera Edición. Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung.
- Virilio, Paul. 2011. *Ciudad pánico: El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Vivancos, Salvi. 2022. “Memorias Celuloides”. La RED del Cine Doméstico. 2022. <http://lareddelcinedomestico.com/contents/view/18>.
- VlopCinema, Colectivo. 2020. Laboratorio: Reapropiación de imágenes para la revueltaVideo.
- , dir. 2021. *Carta de Paula*. Documental. <https://www.filmin.es/corto/carta-de-paula>.
- . 2022. Colectivo VlopCinema. Entrevista I.

- Wees, William C. 1993. *Recycled images: the art and politics of found footage films*.  
New York City: Anthology Film Archives.
- Weinrichter, Antonio. 2009. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental  
y experimental*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.