

Post Scriptum de *En mi recuerdo veo una sombra* Ensayo Audiovisual e Investigación Artística de la imagen de Catástrofe

Carla Verdugo Salinas
Universidad de Valparaíso
salinas.carla@postgrado.uv.cl



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2022-11-13

ACEPTADO: 2022-12-21

RESUMEN

Este ensayo añade algo posterior al texto -audiovisual y escrito- ya concluido, emite la impresión de la autora al espectar su propia obra, y ya más decantado el proceso como observadora de ese mismo proceso lo enuncia y logra entender su flujo. Así en una revisión de lo que constituyera la tesis-obra que le condujo al grado de Magister en Cine y Artes Audiovisuales de la UV, se pone en tensión el ensayo audiovisual, sus conceptos y lo sitúa de frente al tiempo próximo, volviéndole a la vigencia y extendiendo la duración de la obra a través del ejercicio autocrítico.

PALABRAS CLAVE

Ensayo Audiovisual – Catástrofe – Desaparición forzada – Montaje – Historicidad.

RESUMO

Este ensaio acrescenta algo posterior ao texto -audiovisual e escrito- já concluído, emite a impressão da autora ao espectar o seu próprio trabalho, e já mais decantado o processo como observadora desse mesmo processo enuncia-o e consegue compreender o seu fluxo. Assim, numa revisão do que constituiu a tese-obra que o levou ao grau de Magister em Cinema e Artes Audiovisuais-UV, se coloca em tensão o ensaio audiovisual, seus conceitos e colocam-no a frente do tempo próximo, voltando-o à vigência e extendendo a duração da obra através do exercício autocrítico.

PALAVRAS-CHAVE

Ensaio Audiovisual – Catástrofe – Desaparecimento Forçado – Montagem – Historicidade.

ABSTRACT

This essay adds something later to the text -audiovisual and written- already concluded, emits the impression of the author when specting her own work, and already more decanted the process as an observer of that same process enunciates it and manages to understand its flow. Thus, in a review of what constituted the thesis-work that led him to the degree of Magister en Cine y Artes Audiovisuales-UV, the audiovisual essay, its concepts are put in tension and places it in front of the near time, returning it to the validity, extending the duration of the work through the self-critical exercise.

KEYWORDS

Audiovisual Essay – Catastrophe – Forced disappearance – Montage – Historicity.

FICHA TÉCNICA

En mi recuerdo veo una sombra Imágenes de la desaparición forzada
Ensayo Audiovisual - 14 min. - 2022 - Santiago/Valparaíso
Realización: Carla Verdugo Salinas.

Ensayo audiovisual que, desde la historia, la memoria y la estética aborda en 6 capítulos el problema de la imagen de la desaparición forzada. En un lenguaje audiovisual libre, a través de la apropiación de imagen y sonido, el rodaje, el diseño y la repetición se encuentra de frente y sin limitaciones espacio-temporales ante el hecho represivo en sí y a las imágenes que como herencia y huella emergen desde el acontecimiento represivo.

Tal como la desaparición es la ausencia aguda, el problema, no es algo que suceda, sino algo que no: una carencia, echamos en falta una precisión vital en la imagen.

En estos angostos y estrechos límites se mueve la obra, que corre el riesgo de develar no solo conceptos e ideas, sino que, desde la subjetividad, sensaciones y sentimientos profundos arrojados por las imágenes de la desaparición forzada.

VISUALIZACIÓN: <https://youtu.be/Zk6PodavfHo>.

1* EL ORIGEN:

Es muy prematuramente que se configura el objeto de estudio, la desaparición forzada a través de sus imágenes entra en el registro de la niñez de la autora-y muy probablemente de las vuestras-.

Debemos decir que este hecho no era tan claro antes de la ejecución de la obra propiamente tal, en los primeros escritos que buscaban acorralar el trabajo de investigación, éstos tenían un acápite de “trabajo de archivo”, algo de conservadurismo había en esta intención, de escribir la “historia” a partir de fuentes, validarlas, justificarlas, quizás la peregrina esperanza de convencer de algo a alguien, comprobar a través de la fuente. Al poco andar ya no había a qué ir al archivo, entonces caímos en cuenta que la fuente, el corpus de imágenes, estaba todo el tiempo entre nosotros y nosotras.

Eran nuestros recuerdos. Y decimos nuestros invitando a lectores y espectadores a evocar las experiencias compartidas que devienen de vivir en territorios represaliados, desmembrados y repartidos entre grandes imperios, de habitar entre el conflicto y la zozobra en que la vida va circulando. Entonces las imágenes estaban ahí, ¡todo el tiempo lo estuvieron! Nuestra idea de la desaparición forzada había llegado a cristalizarse a través de una imagen más bien estructurada por las circunstancias de los sobrevivientes y en la necesidad de la búsqueda.

Aun así: ¿Cómo puede la obra plantear: tengo un problema con mis recuerdos?

En el avance de la investigación, y sobre todo en el trabajo de imágenes se resolvieron estas preocupaciones, ¡claro que tenemos un problema con el recuerdo!, y es que vemos una sombra. Un área de incertidumbre rodea a la imagen de la desaparición forzada algo así como un halo o un aura. Eso molesta, de alguna manera hiere, esta herida es motor de la obra, la obra misma es una de las formas en que sangra esta herida.

Por cierto, que también molesta y hiere que esos cuerpos no estén enterrados cerca de las familias como es costumbre humana, para ser honrados y recordados y saludados por los vivientes. Pero en el ámbito sensible de la convivencia con la imagen de la desaparición se hace latente una carencia, que como una insuficiencia estructural deja en falta de historicidad al sujeto que sufre una objetivación desde lo más concreto que va quedando de él: la ausencia.

La obra está hecha para zanjar un asunto, pero no a través de la simplificación de elementos ya conocidos. Quiere complejizar una trama que ya está bien enrevesada, pero que requiere aún más espesor, la obra quiere reclamar un poco, quiere dar forma a esa sombra que incomoda en el recuerdo, quizás lo logra, quizás ha podido delimitarla parcialmente. Al menos la nombra.

2 * LO IMPORTANTE:

Esto no es cine social, no es aleccionador ni esclarecedor, debemos citar al cineasta Jean Vigo, en sus palabras firmes, decidoras y resentidas encontramos una razón de peso para no aspirar al cine social ni cortejar al cine político. Es encantadora la forma en que se refiere al espectador de cine con desdén: “Dirigirse hacia el cine social, significaría decidirse simplemente a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión” (Vigo, 1929). Así mismo ilumina una afirmación y una necesidad, un parámetro desde donde mirar la imagen de cine. Leemos en Vigo que lo más importante es la relación entre los individuos y las cosas, La obra es una demostración de la relación entre los individuos y una cosa enorme, una cosa grande como una montaña: La desaparición forzada.

Esta cosa grande, como fenómeno, tiene muchas aristas y grietas y puntos ciegos, y otros puntos muy visibles. Ha buscado la obra avanzar hacia la visión de esos puntos ciegos a partir de la cumbre visible que ha significado el hecho estético del corpus de imágenes. Esta es la médula de su espíritu crítico. La pregunta es cómo esos puntos ciegos permanecen así, se detiene ante la subyugación manifiesta a los repertorios de la memoria que consolidaron las primeras respuestas, y que a la postre apuntalan la narrativa histórica. Está de pie frente a un paredón.

Devela entonces una nueva relación, la relación entre los individuos y las imágenes. Y la devela en el lenguaje de las imágenes. Las pone en juego, crea una puesta en escena para las imágenes y las palabras.

Las imágenes y el cine convertidos en signos ante la ausencia de explicación. Y que no funcionan como una identidad cerrada sobre sí, sino como una potencia de variación y combinación.

Dentro de estos rangos amplios sucede el ejercicio de la elaboración de la obra audiovisual. Nos disponemos en estado de atención como testimonio del trauma. Que, por la naturaleza del fenómeno mismo de la desaparición, parece ser sólo posible a través de la especulación.

Sobrepasamos la idea de él o la desaparecido/a como sujetos que dejaron la existencia en el momento de la detención. Aspiramos, en plena conciencia del terror, a establecerlos como pares dentro y fuera de esa indeterminación.

El principio que les identifica como un grupo de individuos en cuya condición ni siquiera puede decirse individuos, sino formas, o cuerpos, sometidos a las circunstancias, sumidos en una existencia que sólo constituye un efímero presente, cuyo pasado comienza a verse lejano y el futuro clausurado. Esta idea ha sido defendida por autores que ven un vacío en la posibilidad de la representación de la catástrofe. Se han suscitado extensas discusiones teóricas y la deriva del problema de la representación de lo irrepresentable. O lo no-representable.

Queremos resumir esta discusión en dos posiciones, la primera de ellas es que los regímenes de aniquilación son “la extraordinaria e imparables máquina de denegación”.

Que para autores como Lyotard involucra una nueva situación: “la meta-realidad de la destrucción de la realidad”, donde nada logra transformarse en experiencia (Rollet, 2019: 27-29).

Mientras que para Didi-Huberman el atrevimiento está en buscar cómo la imagen, “a pesar de todo”, no sin dificultades y variaciones, puede “tocar lo real”. Desafiada la representación por el desastre todo parece insuficiente, pero para Didi-Huberman algo es más que nada (Didi-Huberman, 2003).

Para ello el film especula. Pues la especulación es más que el silencio.

La relación de los individuos con el presente de dolor, la relación con su tiempo teñido de dolor, no puede verse constreñida al vano intento del relato descriptivo de la atrocidad, o a la negación de este relato. Necesariamente hay más.

Tenemos tres momentos: el testimonio como quiebre del silencio, la memoria como artificio de los relatos de la resistencia y la historia como narrativa que organiza alguna verdad. La historicidad cruza transversalmente estos momentos, es necesaria en todos ellos, aun cuando sea en un estadio más precario en el testimonio.

El propio testimonio es un hecho lleno de historicidad, pero no debe amagar la historicidad del sujeto desaparecido, y todas las posibilidades de acción dentro del proceso de desaparición, nos interesa ese “mientras”, y por eso les buscamos en nuestra imaginación, y les hacemos preguntas, y las respondemos en nuestra imaginación.

Por una parte, entendemos que, en la desaparición y también en la tortura, se impone una nueva relación con el tiempo, así mismo se impone una nueva relación con el cuerpo. Un tiempo sin sentido embarga al sujeto, y no es solo la imposibilidad de aprehender el tiempo cosmológico (no saber del día/noche, o no saber el día de la semana ni del mes), sino que también implica no identificar la relación de la epopeya propia con el tiempo. Es decir, la dificultad para incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social (Ricoeur, 2003).

Por otra parte, la obra propone que mantener esta conciencia de su propia historicidad por parte del sujeto, habría sido posible y se habría expresado en los detalles de la conducta que adopta en la entraña del régimen concentracionario, inclusive en el pensamiento.

Esta preocupación obstinada es llevada al mundo de las imágenes, como hechos sensibles y estéticos en su trabajo de expresar sensibilidad colectiva respecto a los acontecimientos. Cuando extrañamos un despliegue más acabado de la historicidad de los sujetos, tenemos la sospecha de que esta relación con el tiempo alterada traspasa los límites y llega al entorno del sujeto, las imágenes para los sobrevivientes están teñidas de este tiempo suspendido, y responden a él con cierta falla en el ejercicio de la historicidad, y porque la historicidad es necesariamente algo que se ejerce, es una relación no dada, al contrario sesgada por el mismo hecho represivo que rebaja al sujeto a la

calidad de víctima en tanto sea vista la idea de historia vencida por el dominio de la Historia de los vencedores.

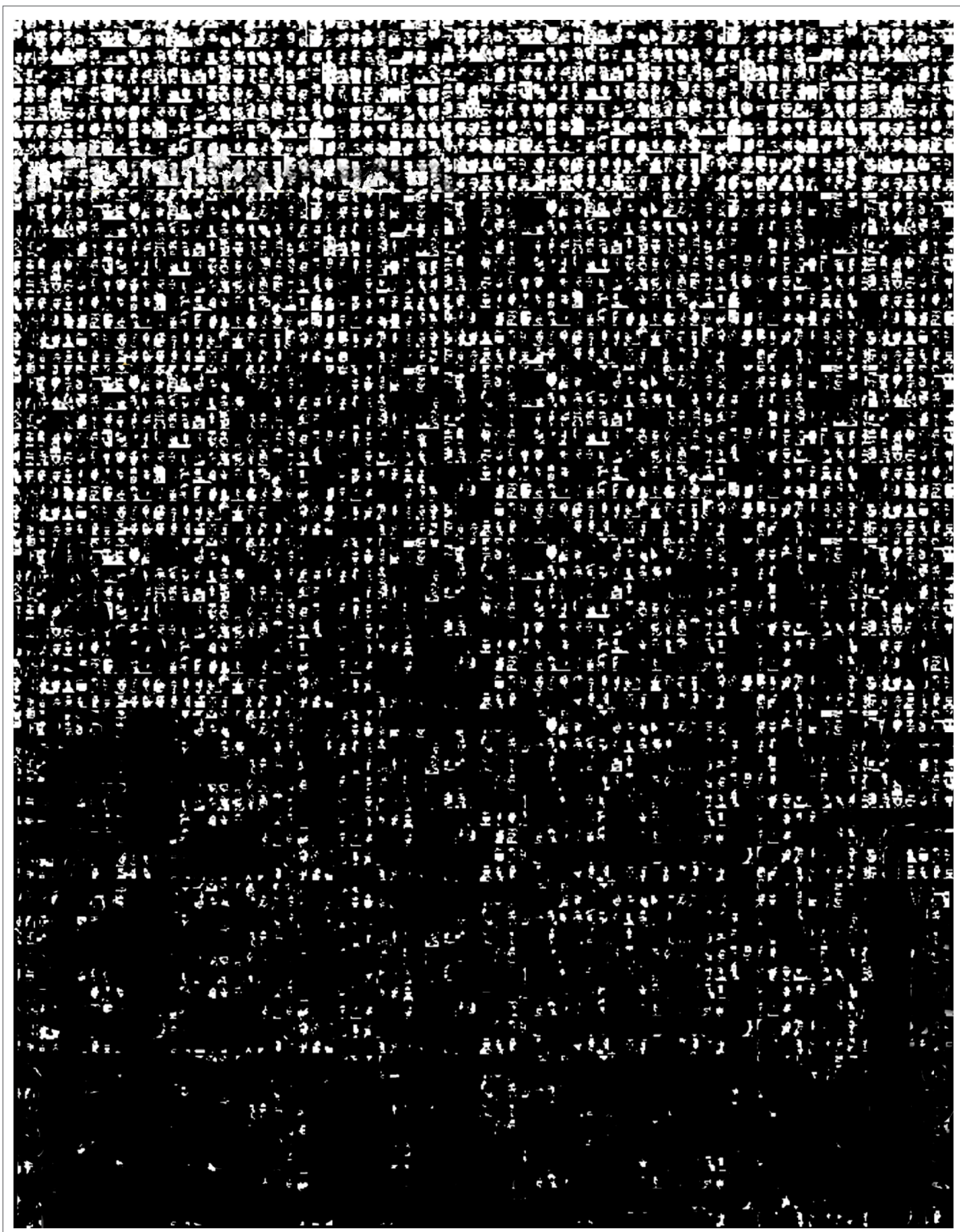
Desde ya se trazan ciertas líneas de reflexión, quizás la dificultad por disipar el mito del progresismo como régimen temporal dominante, que frente a la catástrofe lleva a la implacable conclusión de derrota del proyecto utópico, por tanto, a la derrota total, hace que entreguemos el régimen de tiempo a nuestros captores, dejamos de resistir y quedamos sin la capacidad de negación ante ellos.

El actual régimen de historicidad (clave secreta del éxito neoliberal) en el que justamente el vaivén entre el pasado y el presente es suprimido para instalar solo un pensamiento posible, el de la situación actual y su reproductividad *sinequanon*, deja a las comunidades humanas sin capacidad de defenderse ante cualquier embestida despiadada de dominación colonial o capitalista o la que fuere, porque el hecho es que la actualidad es la derrota total.

La aparente complejidad de estas relaciones debería promover el acto más simple, el de no pertenecer a sus captores ni en la más aguda situación de dolor. Así mismo las luchas propias del proyecto revolucionario implican el no entregar, eso es la resistencia. Implican proyección en el tiempo y el espacio, donde la posibilidad de resistencia se torna la propia vida. Y constituye huella por romper el muro concreto de la dominación. Y es aquel espesor el que extrañamos en el corpus de imágenes de la desaparición forzada. El guion de En mi recuerdo veo una sombra, se sitúa en la experiencia concentracionaria, en la experiencia de la desaparición, a todo riesgo habla como quien ya no está y dice: *...piensa en venganza, y de nuevo en fuego, siente libertad en sus huesos y furiosa cólera* (Verdugo, 2022).

Entonces impresiona un mundo que se descompone en imágenes negras, el trabajo de la imagen y el sonido encuentra la manera no sólo de expresarlo, sino de volver a pensarlo, o terminar de pensarlo, de elaborarlo, de vivir el conflicto con la imagen. En el ensayo audiovisual, la imagen visual y sonora entra en relaciones complejas sin subordinación entre una y otra. Puede adoptar las diferencias, con sus riesgos y peligros.

Ver y hacer ver la imagen y la palabra, En algunos casos a través de la desintegración de la imagen, los cuadros negros que van ganando territorio en el plano, lo que estaba organizado geométricamente se deshace, la solidez de un muro de concreto se disuelve a la vista. El ensayo audiovisual entra en relación directa con el guion-poético de la fuente cinematográfica. Así es que la última secuencia del film delinea la desaparición del desaparecido integrando las imágenes negras del mundo. Se atreve a subsumir al espectador en una especulación: sin esa imagen -la de la desaparición- parece peor.



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

3 *EL PROCESO

No se separa del proceso de pensamiento, sino que se desarrolla en paralelo, y a veces se enreda, se cruza y entrecruza.

Es necesario darle la agencia que merece -y que quizás la academia mantiene restringida- a la investigación artística, de ninguna manera es menos trabajo, ni menos disciplina. Por otra parte, es un proceso generador de conocimiento que considera su estudio en un doble registro: el de obra artística y el de desarrollo teórico, no solo le sustenta, sino que dialoga con ella.

Así como la fuente histórica debe traspasar los límites del documento en tanto que la cultura es mucho más que las palabras que se escriben, la producción de conocimiento, la investigación, el impulso racional y no racional de búsqueda de respuestas, la promoción de nuevas preguntas puede y debe ser con todas las herramientas y formatos que tenemos a disposición en el ámbito artístico. Tenemos mucho que decir, y podemos decirlo así. Posicionarlo es importante, es un signo de libertad e independencia. Sumirlo a una categoría inferior en los espacios académicos ha sido un error sustancial de la misma academia, un límite autoimpuesto, una barrera que deja al arte subyugado en una posición en la que no puede ser parte de la construcción de conocimiento por sí mismo, pero sí lo puede ser a través del análisis del mismo arte.

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

Todo esto hay que operacionalizarlo hasta que llegue a ser un film, la construcción de un guion en forma de grilla creativa fue la respuesta, el guion implica pensar en imágenes, en tiempos, en duración y sonido. Implica hacer encajar o permitir el desencaje de las ideas en el audiovisual. Implica tomar decisiones y más decisiones.

Así decidimos capturar imagen y sonido de películas de nuestro interés y gusto, que nos entregan fragmentos de como pensamos que fue, o con las que conectamos poéticamente, decidimos acelerar y ralentizar algunas de ellas, decidimos en el ejercicio de montaje cercenar y reencuadrar, ajustar color, modificar desensamblar. También decidimos crear nuevas imágenes, para esto buscamos lugares tan incómodos como el mismo recuerdo, que vemos como lugares cómodos para los hechos represivos, así como Resnais cuando recorre ruinas de los campos de concentración (Resnais, 1956), pero no importa que sea una ruina, porque en un campo cualquiera puede acontecer el hecho concentracionario.

Realizamos sonido, Decidimos hablar, actuar a través de la voz, o impostarla como si fuera un pensamiento, o varios pensamientos. Montamos, numeramos, dimos lógica y usamos palabras sin jerarquía ante las imágenes, tras las imágenes, sobre las imágenes. Hay fotografía original y apropiada, también está nuestra propia sombra, que camina y busca otra sombra.

Así es que arriban los 6 capítulos que componen la obra audiovisual, hubo la necesidad de construirla en fragmentos para darle funcionamiento. El todo y las partes interactúan, la separación por conceptos y temáticas que están presentes en el escrito, pero no se apegan necesariamente a él pues no es una transcripción o resumen. Ambos ponen en juego sistemas de pensamiento y elaboración distintos, ambos niveles están configurados para desarrollar el análisis de su objeto de estudio y finalmente dicen lo mismo, de forma diferente dicen lo mismo.

4 * LOS DESAFÍOS

En sí misma la creación y desarrollo de la obra constituyó un desafío, develar no solo conceptos e ideas, sino sensaciones y sentimientos profundos que arrojan las imágenes de la desaparición forzada, nos mueve el riesgo de la subjetividad y la pertenencia que se posiciona claramente.

Hacia adelante también vemos desafíos, hay nuevas y antiguas violencias interactuando sobre nuestros cuerpos y comunidades. Parte de su éxito está en no entenderlas, en no poder identificarlas claramente, en la validación de los hechos de represión aguda, en nombre de la seguridad y de la necesidad de reproducción de las formas sociales que habitamos, a toda costa.

De alguna manera ya vivimos el peligro de aventurarnos en estas formas, que sino idénticas, mantienen paralelos en sus funciones principales: las del establecimiento del control y la autoridad. La inclusión del caso de la desaparición de los restos mortales de Abimael Guzmán en la obra tensiona al pensamiento (Primer capítulo, Preludio de la Obra), se generan preguntas a partir de esta mención y del tratamiento que se le da no sólo a la vida, la muerte o la obra del hombre, sino a la imagen del hombre y a las posibilidades de su pensamiento desde la especulación: ¿Acaso debemos separarlo de la otra catástrofe cuya delimitación está ya resuelta?, ¿Debemos asumir la verdad del estado, que en este caso es la verdad de los captores al respecto? ¿Debemos construir nuevas delimitaciones, o situarnos en los territorios liminales que tal que caminar por la cuerda floja constituye una amenaza para el equilibrio del discurso? Son parte de las preguntas que emergen. Y nos ponen muy contentos y contentas estas preguntas, las situamos entre los logros y nos proyectan.

El uso de los aparatos represivos se expresa en estos otros nuevos-viejos regímenes, como el aislamiento severo, el encarcelamiento, la mutilación, el despojo material, el despojo abstracto de valores que antes no fueron cuestionados como la privacidad y la identidad, en razón del control total. La investigación artística puede y debe decir mucho en este respecto. Porque los individuos nos estamos relacionando con esta cosa horrenda, hoy, y nos cuesta darle forma, nos cuesta enfrentar e intelegir.

No sólo en mi recuerdo veo una sombra, creemos que hay sombras que nos acechan fieras. Y están cerca tanto como están ustedes de este registro.

REFERENCIAS

RESNAIS, ALAIN. (1956) *Noche y Niebla*, Francia, , 32 minutos.

VERDUGO, CARLA. (2022) *En mi Recuerdo veo una sombra*, 14 minutos. <https://youtu.be/Zk6PodavfHo>

BIBLIOGRAFÍA

DIDI-HUBERMAN, GEORGE. (2003). *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, España.

RICOEUR, PAUL. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, España.

ROLLET, SYLVIE. (2019). *Una ética de la mirada, El cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais a Rithy Panh*, Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina.

VIGO, JEAN. (1929). *El punto de vista documental. «À propos de Nice»*. Texto pronunciado el 14 de junio de 1930 en Vieux-Colombier en el momento de la segunda proyección de su película A propósito de Niza. Reproducido en *Textos y Manifiestos del Cine*, Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero; Editores. Edit. Cátedra, Madrid, 1993.

