

Notas para un cine por-venir. Archivo, historia y despertar en el cine-ensayo latinoamericano contemporáneo

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO
Washington University in St. Louis

El cine-ensayo: de la radicalidad política a la melancolía

En una famosa escena del filme-ensayo *Le vent d'Est* (Grupo Dziga Vertov, 1970), una joven mujer (Isabel Pons), en el papel de una directora en busca de un cine verdaderamente popular y revolucionario, se topa en una encrucijada con el gran director brasileño Glauber Rocha, quien canta repetidamente dos versos de la canción “Divino maravilhoso” de Caetano Veloso. Tras disculparse por “interrumpir su lucha de clases”, le pregunta hacia qué dirección debe caminar para encontrar el cine político. Rocha apunta hacia dos direcciones, la primera indicando un “cine desconocido, de aventura” y la segunda hacia el “cine del Tercer Mundo”, que caracteriza como “peligroso, divino y maravilloso”, anti-imperialista y anti-fascista. La directora se encamina hacia el Tercer Mundo, patea un balón de fútbol que se ubicaba en el camino, y toma la dirección contraria, hacia el cine desconocido. La voz en *off*, una voz femenina que instruye en segunda persona a la directora, concluye: “regresas a la situación concreta [...] el cine materialista solamente emerge cuando aborda, en términos de la lucha de clases, el concepto burgués de la representación”.¹

¹ Todas las traducciones al castellano de fuentes en otros idiomas son mías.

En esta escena, Jean-Luc Godard –quien creó el Grupo Dziga Vertov con Jean-Pierre Gorin– contrapone el cine político radical que buscaba desarrollar tras el eclipse del mayo francés con el tipo de cine antiimperialista que llegaba de América Latina y África, encarnado aquí por Rocha, quizá el director más icónico del Cinema Novo brasileño.² Irmgard Emmelhainz propone que en esta escena Godard y Gorin buscan evitar la idealización de luchas sobre las que carecen de medios materiales de comprensión, estableciendo una suerte de solidaridad auto-crítica, informada por la ansiedad de su propia ceguera frente a las sociedades del Tercer Mundo (96). Esta escena es notable, a mi parecer, al encarnar un cine-ensayo consciente de sus límites de representación justo en un momento en el que la certeza enunciativa acompañaba el arte comprometido con las causas políticas. Pese al álgido carácter político de *Le vent d'Est* y de las distintas cinematografías que florecían en América Latina y Europa por esas épocas, la fe radical en el cine comenzaba a agotarse, conforme la política de los años setenta fue articulando resistencias al fervor revolucionario de la década anterior.

En 2017, el director brasileño João Moreira Salles estrena su filme-ensayo *No intenso agora* en el que mira retrospectivamente al momento revolucionario de fines de los sesenta a través de tres filmaciones de la época: una grabación realizada por su madre durante una visita a la China maoísta, un conjunto de documentales y noticieros alrededor del movimiento estudiantil del mayo francés e las imágenes grabadas por un filmador anónimo registrando la entrada de los tanques soviéticos a un vecindario durante la Primavera de Praga, entre otros archivos. Salles invierte la fórmula con la que se suele representar este tipo de eventos históricos. A través de una mirada melancólica y escéptica, *No intenso agora* muestra la efervescencia revolucionaria de los estudiantes e intelectuales en tensión con las clases obreras que decían representar, centrando en particular discursos donde trabajadores muestran su frustración con el protagonismo de las élites intelectuales.

El escepticismo es tan profundo que varios críticos brasileños han acusado a Salles de domesticar el acontecimiento revolucionario, al validar una perspectiva contrarrevolucionaria que, según César Migliorin, el filme

² Una discusión en detalle de los diálogos y debates entre Godard y Rocha puede encontrarse en Araújo. Los escritos de Rocha sobre Godard, ambiguos en su admiración y mofa del director francés, pueden encontrarse en Rocha 252-67.

presenta como una postura legítima (183). Mi interés en *No intenso agora* no radica en la validación de la postura política de Salles, que Migliorin describe de manera plausible –aunque quizá de manera estrecha como exploraré más adelante–. Más bien, me interesa pensar la manera en que el cine-ensayo latinoamericano contemporáneo se apropia de manera autorreflexiva de formas históricas del género para pensar la memoria y la distancia respecto a momentos políticos mucho más radicales que el presente. El cine-ensayo es también una palestra para repensar la relación entre el cine y la política en Latinoamérica, tras el agotamiento de las prácticas sesenteras del cine comprometido. En un recorrido por grafitis en las paredes parisinas, Salles encuentra uno que deja sin comentario, pero claramente señala hacia una postura: “Godard, le plus con de Suisses pro-chinois” (Godard, el más imbécil de los suizos pro-chinos). Resulta difícil no interpretarlo como una profunda crítica a las apuestas formales y políticas de Godard.³

El presente estudio propone una lectura benjaminiana del cine-ensayo latinoamericano, el género al que pertenece el filme de Salles. Esta discusión se realizará a través de un diálogo con textos canónicos de Walter Benjamin –como el *Libro de los pasajes*, las tesis “Sobre el concepto de historia”, y otros textos—, utilizando en la medida de lo posible traducciones latinoamericanas recientes como las realizadas por Bolívar Echeverría, así como las nuevas traducciones de sus obras aparecidas en España y Estados Unidos. La diferencia en traducciones es considerable y afecta la recepción de las ideas. Respecto a la idea del cine, pienso referir de manera particular al trabajo de Catherine Russell en torno a lo que llama “archivología”. Russell define este término como “un modo de práctica cinematográfica que recurre al material de archivo para producir conocimiento sobre la manera en que la historia ha sido representada y cómo las representaciones no son imágenes falsas sino son materialmente históricas y tienen valor antropológico” (22). Esta definición retoma el concepto benjaminiano de la reproducción técnica para argumentar que la reutilización de materiales de archivo es capaz de producir un modo de reconocimiento e iluminación frente a la historia. Debido a “su creciente prevalencia en el ecosistema de medios [*mediascape*]

³ Quiero señalar que Godard falleció durante el proceso de revisión de este artículo, el trece de septiembre de 2022. Sus contribuciones al cine-ensayo global, incluidas aquellas que Salles rechaza en su filme, son incalculables. Aunque el presente ensayo no tiene la intención de reflexionar sobre Godard, el género al que dedico mi atención sería impensable sin su obra.

contemporáneo”, concluye Russell, la archivología “debe ser reconocida como una nueva y urgente forma de conocimiento” (23).

Siguiendo a Russell, el presente estudio plantea la necesidad de atender al cine-ensayo como un espacio fundamental de pensamiento sobre la historia, un pensamiento cercano al legado teórico y crítico de Walter Benjamin. Para articular este último punto, el ensayo dialoga con autores que han explícitamente definido el género con relación al pensamiento benjaminiano sobre la historia como Nora Alter y Timothy Corrigan. Además, mi perspectiva dialoga de manera particular con teóricos latinoamericanos y españoles –como Federico Galende, Florencia Abadi, Elizabeth Collingwood-Selby y José Manuel Cuesta Abad–, quienes han explorado distintas aristas del concepto benjaminiano de historia. La constelación intelectual de este ensayo también abarca algunos de los lectores esenciales de Benjamin en la tradición anglosajona como Susan Buck-Morss.

Desde estos parámetros, este ensayo procede con dos secciones teóricas. Una discute el cine-ensayo como género en conexión con la teoría benjaminiana. El segundo discute textos del canon fílmico latinoamericano como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino 1968) en la manera en que permiten pensar la genealogía del cine-ensayo en la región. Las siguientes dos secciones proponen que el cine-ensayo latinoamericano contemporáneo encarna una forma benjaminiana de pensar la mediación cinematográfica y la historia. Esta idea se explora discutiendo textos teóricos en diálogo con dos filmes-ensayo recientes: *Esquirlas* (2020) de la argentina Ana Gayralde y *Como el cielo después de llover* (2020) de la colombiana Mercedes Gaviria. En la parte final, discutiré *No intenso agora*, como texto que encarna una noción benjaminiana de la historia, el cine y el archivo. Mi estudio cierra con una coda que reflexiona sobre el problema de la futuridad en y del cine latinoamericano actual.

El cine-ensayo en clave benjaminiana

Uso los términos *cine-ensayo* (la práctica en general) y *filme-ensayo* (los textos en particular) como manifestaciones de un género cinematográfico que ha existido por muchos años pero que ha encontrado un lugar particular a partir de los años ochenta. La definición mínima del género describe una práctica que se alimenta de las tradiciones del cine documental y la

ensayística literaria para desarrollar temas como la revisión de la historia y sus archivos, la materialidad de la producción de la cultura y/o la constitución subjetiva del yo del artista y su memoria personal. Esta es, por supuesto, una definición heurística para los propósitos de este ensayo, lejos de agotar la complejísima discusión que existe sobre si constituye un género o un modo formal, las características que lo definen y las distintas formas de concebir su historia. Como discute Antonio Weinrichter, el cine-ensayo es un concepto reciente que tiene sentido solamente a partir de los ochenta, gracias a la obra en esa década de cineastas como Godard, Chris Marker y Harun Farocki (20), constituyéndose como un desarrollo particular del cine documental (23).⁴

El cine-ensayo es una práctica muy cercana a la teoría benjaminiana. Timothy Corrigan plantea que Benjamin “describe y anticipa la posición conceptual del sujeto ensayístico en la medida en que puede intervenir en las corrientes de la historia” (174). De acuerdo con Corrigan, esto se observa particularmente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y en *El libro de los pasajes*. En el primero, continúa Corrigan, Benjamin identifica la capacidad de “producir conocimiento dentro de las corrientes de la historia, específicamente como un acto de ‘reconocimiento’” (174; Benjamin, *Selected 4* 262).⁵ Esto se cristaliza particularmente en la relación entre pasado y presente descrita por Benjamin en *El libro de los pasajes*:

No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente arroje luz sobre lo pasado, sin que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. (Benjamin, *Libro 465* en Corrigan 174)⁶

Corrigan concluye: “siguiendo a Benjamin, caracterizaría la agencia ensayística dentro de la corriente de eventos históricos como la diferencia

⁴ Para una discusión a fondo del cine-ensayo a partir de Farocki, Marker y Godard, véase Rascaroli, *The Personal Camera*.

⁵ Reproduzco aquí la referencia de Corrigan, quien cita de manera particular la tercera versión del ensayo, que contiene una reflexión sobre el periódico y los lectores ausente de la versión traducida por Bolívar Echeverría, que utilizo aquí.

⁶ He reemplazado aquí la versión usada por Corrigan con la traducción castellana. Creo que la traducción al inglés refleja mejor el sentido de la última aseveración: “is not progression, but image, suddenly emergent.” (Benjamin, *Arcades 462* citado en Corrigan 174).

entre atestiguar eventos y reconocer eventos, donde el acto de reconocimiento es tanto un rescate como una expectativa que reencuadra el acto de atestiguar”. Así, “Expulsando, preservando y esperando a la vez, el ensayista entra a la corriente de los acontecimientos balanceando múltiples puntos de vista hacia esos eventos como momentos arriesgados de reconocimiento que son también actos de expectativa intelectualmente insistentes” (175). Los filmes-ensayo que me interesa discutir aquí operan desde este mecanismo. Al recuperar materiales audiovisuales del pasado, directores como Salles ensayan una relación entre pasado y presente que no aparece, como sugiere Benjamin, como una iluminación entre ambas temporalidades, sino como la emergencia de imágenes que visibilizan una multiplicidad de puntos de vista y una nueva formalización y encuadre de los acontecimientos del pasado. Es, dicho en pocas palabras, “apoderarse de un recuerdo como éste relumbra en un momento de peligro”, como Benjamin discute en sus *Tesis sobre la historia* (*Tesis* 40).

Aparte de la cuestión histórica, resulta importante considerar que el cine-ensayo, como observa Nora Alter, “funciona como un género de crítica sociopolítica que utiliza sonidos e imágenes de manera impredecible para producir teoría” (10). Esta aseveración es bastante cercana a la estética misma del *Libro de los pasajes*, cuya compilación y edición de fragmentos adquiere sentido no sólo en el comentario, sino en la edición. Aquí puede sin duda recordarse la exposición de Susan Buck-Morss sobre la política de la historia y el presente imbricada en el método de Benjamin: “Benjamin nos vuelve conscientes de que la transmisión de la cultura (alta y baja), central a su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia. Y ello es así no porque la cultura tenga en sí la capacidad de cambiar lo dado, sino porque la memoria histórica afecta de manera decisiva la voluntad colectiva y política de cambio” (14). El cine-ensayo como práctica, particularmente de los años ochenta en adelante, funciona dentro de un concepto análogo de transmisión histórica. Como observa Alter: “Una de las características arquetípicas del género es que desnaturaliza eventos, representaciones y problemas, desafiando por tanto formas aceptadas de ver y entender al mundo” (13). Considero así que el cine-ensayo como praxis es quizá una de las artes más benjaminianas del presente, un género que, como demuestran Corrigan, Alter y muchos otros críticos, se ha multiplicado en el siglo XXI precisamente por la necesidad de formas

de pensamiento crítico en una época como la nuestra, saturada no sólo de imágenes, sino con un acceso sin precedente a archivos del pasado.

El cine-ensayo latinoamericano: memoria, historia, radicalismo

El cine-ensayo latinoamericano actual opera en la intersección entre una genealogía política particular al cine de la región y la persistencia de las lógicas de polarización ideológica que han venido definiendo la política del continente desde los populismos de los años treinta. El cine-ensayo en América Latina tiene sus raíces en el cine militante y político que se desarrolló en el arco histórico que va desde el primer peronismo en la Argentina a fines de los cuarenta, pasando por la Revolución cubana y las culturas de la militancia en los años sesenta, hasta el auge de las dictaduras militares en los setenta. Dentro de esta tradición histórica se pueden identificar varios filmes canónicos como parte del género. Los ejemplos de participantes en el cine-ensayo abundan: la obra de Fernando Birri, los documentales de Santiago Álvarez, el Grupo Cine Liberación donde estuvieron Fernando Solanas, Octavio Getino y otros cineastas, el Grupo Cine de la Base creado por Raymundo Gleyzer y la documentación del golpe en Chile de parte de Patricio Guzmán caben bien dentro de la definición del término y constituyen una genealogía alternativa y paralela a la que ejemplifican directores franceses como Godard y Marker. El cine-ensayo latinoamericano de esta época no siempre es estudiado desde esta categoría, que se ha vuelto paradigmática sólo recientemente. Las obras que podrían considerarse filmes-ensayo normalmente están subsumidas en la crítica a reflexiones sobre otras configuraciones genéricas y temáticas como el documental social (Burton), el cine militante (Ansa Goicoechea y Cabezas) o la producción identificada con las “rupturas del 68” (Mestman).

En estudios recientes, las obras clave del periodo han comenzado a ser reconsideradas desde el concepto de “cine-ensayo”, enfatizando características literarias, textuales y formales que no pueden generalizarse a todo el cine documental. No es raro encontrar a figuras del cine de autor o a directores de culto identificados con el género: el chileno Raúl Ruiz (Corrigan 183-7) o el brasileño Eduardo Coutinho (Ortega 116), por ejemplo. Así, varios críticos han comenzado a localizar obras maestras de los años del

Tercer Cine como filmes-ensayo que exceden los parámetros convencionales del cine documental. Un ejemplo es *Coffea Arábica* (1968) de Nicolás Guillén Landrián. Livon-Grosman utiliza la clasificación para afirmar que el cine-ensayo, contrariamente a lo que afirman algunos críticos, no debe sólo identificarse con el cine de autor, y que el cine político tiene un lugar esencial en el género. En el caso de Guillén Landrián, Livon-Grosman apunta que sus películas tienen una “cualidad ensayística” que “surge en parte de su distanciamiento respecto a una objetividad descriptiva y pura, y su uso de formas del montaje que promueven la interpretación” (244). Siguiendo preceptos de la Situacionista Internacional, Livón-Grosman también atribuye al director cubano el uso del *détournement*, la rearticulación de elementos para generar nuevas formas de sentido y efecto, como un elemento ensayístico (244).

Más conocido es el caso de la obra maestra del Grupo Cine Liberación de Argentina, *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino 1968). Humberto Pérez-Blanco ha desarrollado una defensa de este trabajo como filme-ensayo, apuntando no sólo a la variedad de características formales que lo relacionan a descripciones del género, como la de Corrigan, sino al hecho de que Jean-Luc Godard mismo lo ha citado como una influencia para su trabajo en el Grupo Dziga Vertov (Pérez-Blanco 237). María Luisa Ortega señala, además, que *La hora de los hornos* opera a través de ciertos procedimientos fundacionales del cine-ensayo, entre ellos la narración ensayística, el uso del montaje de materiales de archivo y la generación de un proceso de pensamiento crítico (108). Un caso más es el de Patricio Guzmán y su largo corpus de trabajos documentales con fuertes elementos narrativos y uso del archivo. Sus obras más recientes, como *El botón de nácar* (2015), en el que conecta la memoria de la dictadura de Pinochet con las historias del colonialismo, el etnocidio contra los pueblos indígenas y los problemas ecológicos del Antropoceno, están claramente alineadas al cine-ensayo (Holweg). Finalmente, señalaría el caso de otro chileno, Ignacio Agüero, cuyos trabajos, según Adriana Bellamy Ortiz, reflejan “una búsqueda personal y artística sobre la creación cinematográfica” y su filme *Aquí se construye* (2000) “rebasa el documental y se transforma en cine-ensayo” (68).

Tomando en cuenta esta genealogía, no debe sorprender que el cine-ensayo ha experimentado un verdadero auge en el siglo XXI. En parte,

esta tendencia ha sido relativamente opacada dentro de la enorme cantidad de cine documental que se produce en América Latina hoy en día, y que ha venido acompañada por un incremento paralelo de aproximaciones críticas (p. e. Foster; Navarro y Rodríguez; Arenillas y Lazzara). María Luisa Ortega organiza este nuevo auge en formas aplicables a los textos que analizaré a continuación. Su análisis señala por un lado narrativas temporales que ensamblan materiales históricos que se acompañan de un recuento autobiográfico en el tiempo (112), un tipo de trabajo cercano a documentales relacionados con el legado de las dictaduras y su impacto en los directores que las producen, como *Los rubios* (Albertina Carri 2003). Otros textos, según Ortega, acarrean narrativas de desplazamiento en el espacio, como *Opus* (Mariana Donoso, 2005), que documenta el viaje de la directora a San Juan, Argentina, lugar de su nacimiento, así como del nacimiento de Domingo Faustino Sarmiento, para documentar protestas (113). Finalmente, Ortega identifica una vertiente que explora temas de verdad y representación con formas que deconstruyen el proceso mismo de hacer cine. Sus ejemplos son *Un tigre de papel* (Luis Ospina 2007) y *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho 2007). *No intenso agora* de Salles, admirador y seguidor de Coutinho cabría en esta categoría.

El cine-ensayo latinoamericano y la redención de la historia (en torno a *Esquirlas*)

La tradición de cine-ensayo que apenas resumo aquí requeriría una mayor atención crítica y un trabajo de sistematización que está por hacerse, a contrapelo de lo enormemente difícil que dicha empresa puede suceder dada la dificultad de encontrar copias de calidad suficiente de muchos de estos filmes. Por el momento, me interesa señalar, más cercano a mis objetivos, que los filmes-ensayos latinoamericanos que han alcanzado mayor visibilidad en la última década han derivado de manera particular de estéticas informadas por, o afines a, la vertiente benjaminiana. De manera particular, estos textos acusan un interés en torno a documentos históricos que necesitan re-interpretación, a la exploración de subjetividades personales con relación a los legados del pasado, a la conexión entre lo personal y lo político que se ha estetizado en distintas formas de la narrativa del yo en el neoliberalismo y a las fantasmagorías que acechan al presente latinoamericano

con relación a personas y documentos ausentes. El cine-ensayo latinoamericano se encarna como una manifestación de la tendencia de la llamada autoteoría, que se ha institucionalizado en la cultura académica y artística occidental contemporánea y que busca romper las narrativas de autorreconocimiento propias del individuo para reorientar al *yo* en torno a procesos históricos e intersubjetivos (Cavitch).

“El historiador”, observa Benjamin en uno de los momentos clave del *Libro de los pasajes*, “es el que invita a los difuntos a la mesa” (484). El cine-ensayo latinoamericano contemporáneo sigue un patrón que concibe las imágenes del pasado como una fantasmagoría. Margaret Cohen explica este punto claramente al observar que el carácter fantasmático de las imágenes corresponde a una expresión del objeto “mediada a través de procesos subjetivos de carácter imaginativo” (240). Como observa Sarah Kofman, una referencia de Cohen, la ideología muestra “un mundo ya transformado, encantado” (11). Russell retoma estas intuiciones para definir la práctica de archivología atada al uso de imágenes en géneros como el cine ensayo:

La archivología involucra el concepto de imágenes como objetos en el mundo. Arrancados de sus patrias narrativas, se vuelven documentos culturales, alegorías de su propia producción y, potencialmente, “resurrectas” para hablar en sus propios términos. Mientras estas imágenes retienen una autonomía que conduce más allá de la fantasmagoría, las imágenes de estrellas de cine y de películas familiares –los momentos que atraen al cinéfilo– conducen de vuelta a la fantasmagoría y se apropian no sólo del objeto imagen sino también de su memoria sensorial. (143)

Aunque Russell se refiere aquí específicamente a la relación del cinéfilo con la historia del cine, yo argumentaría que las “películas familiares” constituyen un archivo extendible a otras formas de registro audiovisual, como los videos caseros, los documentales del pasado y otros objetos, mientras que las “estrellas de cine” pueden ser, dentro de este archivo ampliado, miembros de la familia, amigos perdidos, personajes históricos, etc.

Esta fantasmagoría plantea una serie de relaciones con el pasado y con el archivo que se han desarrollado de manera reciente en las lecturas latinoamericanas y españolas de Benjamin. Federico Galende extrae de Benjamin la idea de una “contemplación melancólica” definida por su “fijación tenaz a todo aquello que aparece por medio de la revelación de

su condición moribunda”, al que Benjamin derivó de sus estudios sobre el Barroco (116; Buck Morss 197; Benjamin, *Trauerspiel*). La mirada crítica de Salles a la decadencia del discurso revolucionario de los sesenta cumple estas condiciones: una serie de revelaciones sobre ese momento histórico en la contemplación de su crisis. Pero antes de llegar ahí, es necesario enfatizar el hecho de que el concepto de historia de Benjamin, y del cine-ensayo contemporáneo, están fuertemente vinculados a una noción de historia definida por el olvido y por el carácter siempre fantasmagórico de su rememoración. Cuesta Abad nos recuerda: “en los escritos de Benjamin hay siempre huellas de una escritura previa, restos de un *tras*-texto o un *retro*-texto cuya ausencia es como una indicación al dorso que, de ser descubierta, permitirá a menudo leer los caracteres crípticos que presenta frontalmente cada texto” (94).

Estos principios iluminan los procedimientos desplegados por el cine-ensayo de años recientes. Un buen ejemplo proviene de los dos filmes galardonados en la duodécima edición del Premio Cinema Tropical a Mejor Documental: *Esquirlas* (2020) de la argentina Natalia Gayaralde y *Como el cielo después de llover* (2020) de la colombiana Mercedes Gaviria. *Esquirlas* está completamente compuesta de grabaciones caseras que Gayaralde hizo a los doce años de edad con una cámara Sony de 8mm, capturando la explosión de una fábrica de municiones en Río Tercero, población de la provincia de Córdoba. Esta fábrica también producía de manera encubierta bombas y armas que se vendían para el conflicto de la ex-Yugoslavia en los años noventa, durante el gobierno de Carlos Menem. El filme registra, entre otras cosas, el proceso de encubrimiento del tráfico de armas, un crimen de Estado que se trató de encubrir, la identificación del operario como chivo expiatorio, y el efecto a corto y largo plazo de la explosión y de la expansión de químicos como el fosfato en el medio ambiente.

Esquirlas ilustra la relación entre lo personal, la archivología y la revisión del pasado. El cine, plantea Nico Baumbach, “toca en los aspectos privados singulares y contenidos de nuestras formas de vida y los trae al uso común. Esta es su dimensión política” (16). Baumbach nos recuerda que Benjamin desarrolló una idea de “memoria involuntaria” que tiene “un poder mesiánico que asociaba con el materialismo histórico en oposición a la historia teleológica” (142). Bolívar Echeverría traduce este término como “recuerdo obligado”, presentando así la idea de Benjamin: “el conocimiento

en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replérgarse como un instante –como una imagen dialéctica– el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad” (*Tesis* 73). Es importante notar que la traducción al inglés tiene una arista algo distinta, traduciendo “recuerdo obligado” como “involuntary memory” (*Selected Writings* 4 403). Creo que la ambigüedad entre “obligado” e “involuntario” ilustra bien el carácter benjaminiano de filmes como *Esquirlas*. El archivo privado y personal de Gayaralde captura de manera involuntaria el acontecimiento histórico, que permanece latente en las cintas guardadas en él. Al verlas en retrospectiva, Garayalde las transfiere al “uso común” y devienen un recuerdo obligatorio fundado, precisamente, en “el conocimiento de un instante”, los momentos concretos de la mirada de la precoz cineasta de doce años capturando una totalidad del presente que sólo el tiempo le permitiría discernir.

Esquirlas sugiere también una imaginación crítica a contrapelo de las narrativas cerradas respecto a la relación entre justicia y el deseo del neoliberalismo menemista de controlar la memoria histórica. Este tipo de documental apunta así a formas de repensar el archivo. Benjamin observa en *El libro de los pasajes* que “en la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinad(a) época es sin embargo a la vez ‘lo que ha sido desde siempre’” (466). El historiador materialista, como el cineasta del cine-ensayo, reproduce así una lógica del despertar: “Del mismo modo que Proust comienza la historia de su vida con el despertar, así también toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa” (467). Allison Ross conecta estos pasajes con una metodología práctica en la cual el objeto histórico “se remueve completamente del proceso de devenir y es por tanto redimido” (107). Este mecanismo es eminentemente político en la medida en que, según Benjamin, el trabajo del historiador “libera las inmensas fuerzas de la historia que permanecen encadenadas en el ‘érase una vez’ de la historiografía clásica” (*Libro* 465). Para Florencia Abadi, “el recuerdo produce una acción en el presente, pero detona un material explosivo que se encuentra en el *pretérito*” (195). Sería difícil encontrar una ilustración más literal de este punto que *Esquirlas*, donde la memoria de la explosión de la fábrica de Río Tercero plantea la idea de una acción de justicia en el presente, un despertar frente a formas del crimen de Estado del neoliberalismo temprano que todavía no están procesadas como parte fundamental de nuestra contemporaneidad.

La relación con los archivos y la historia no es el único ángulo benjaminiano relevante. Nora Alter nos recuerda que cada innovación tecnológica (el sonido, la cámara de 16mm, el video y la transición digital) trajeron consigo contextos institucionales y condiciones materiales para el florecimiento y transformación del cine ensayo (27). Para los autores del cine-ensayo, Alter propone, “la filmación es la extensión de la escritura y la escritura la extensión de la filmación –los dos medios están profundamente entretnejidos” (13). Sobre este punto, Alter recupera en el ensayo “El autor como productor”, donde Benjamin plantea la necesidad del autor de repensar la naturaleza de los géneros literarios para responder al “progreso técnico”, “la base de su progreso político según el pensador alemán” (42). En estos términos, Benjamin esboza la tarea de la “refuncionalización de la forma para cumplir dos condiciones: suprimir la oposición entre ejecutante y oyente, y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido” (44). *Esquirlas* cumple con esta refuncionalización a cabalidad. En una de las secuencias finales, Gayaralde observa: “las imágenes sobreviven a los cuerpos”. Al suprimir la oposición entre técnica (el video de 8mm marcado por la degradación del tiempo) y el contenido (los cuerpos afectados por el fosfato en Río Tercero), Gayaralde ensaya cinematográficamente la impensada estela que está inscrita, desde siempre, en la formulación misma de la imagen.

El giro digital y el cine-ensayo como crítica de la cinematografía (en torno a *Como el cielo después de llover*)

El cine-ensayo revela una voluntad crítica posibilitada por, y en respuesta a, las implicaciones estéticas, políticas e ideológicas del giro digital en el cine contemporáneo. Laura Rascaroli observa que “los desarrollos tecnológicos facilitan una cinescritura que es cada vez más personal e idiosincrática” lo cual a su vez genera “la posibilidad de hacer un cine menos condicionado por las formas comunes de significación y por sistemas industriales de financiamiento y producción” (5). Esto, continúa Rascaroli, permite al cine-ensayo tener una inflexión política que es “la encarnación directa del sueño de un cine de expresión personal y crítica, libre de las limitaciones de la producción sistémica, y mejor equipada para escapar al control de todas las formas de censura. Rascaroli concluye que la época contemporánea del cine-ensayo “está políticamente modulada no sólo porque el ensayo

da voz a la necesidad de expresión crítica independiente, aún si es sólo de manera utópica, sino también porque está constitutivamente en contra de su época” (5). Está “matriz anacrónica de la forma”, es la que permite a diversas formas del cine-ensayo llevar a cabo una archivología que rompe la distancia entre pasado y presente, y que centra la futuridad política de sus materiales. Asimismo, añade Rascaroli, uno puede considerar que el “cine-ensayo es el cine del futuro, el cine de mañana” (6) precisamente porque puede simultáneamente articular aquello que está fuera de la moda o del tiempo con la urgencia del presente.

Los debates en torno a la revolución digital son muy extensos y complejos para referirlos aquí. Pero es necesario recordar que, a la vez que Benjamin urgía a los autores a seguir el progreso de la tecnología, era también necesario mantener una conciencia crítica respecto a sus ramificaciones. Como observa Samuel Weber, “lo que se condena en la era de la reproductibilidad tecnológica no es el aura en sí, sino el aura del arte como trabajo de representación, una obra que hubiera tenido su lugar fijo, que hubiera tomado su lugar en y como la imagen del mundo”. En la era tecnológica, a la que pertenece particularmente el cine, “lo que queda es la mediaura de un aparato cuyo vistazo toma todo y no da nada a cambio, excepto quizá el parpadeo de un ojo” (49). Como han estudiado Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, el cine contemporáneo se ubica en una suerte de hipermodernidad en la cual articula una identidad plural y multiculturalista que, más allá de la sala de cine, alcanza esferas y audiencias diversas (*La pantalla global*). Sin embargo, un enfoque benjaminiano requiere reconocer la existencia, por un lado de un nuevo modelo de totalización imperialista del cine comercial, algo que se observa claramente en espacios multiplataforma como el Universo Cinemático de Marvel, que es posibilitado por la revolución digital desde su producción –que se basa fundamentalmente en el uso avanzado de tecnologías como el CGI– hasta su distribución, que implica tanto la colonización de altos porcentajes de las pantallas de cine global gracias a la distribución digital, como al creciente dominio de la plataforma de streaming Disney+.⁷

A su vez, en América Latina, como estudian Josexo Cerdán y Miguel Fernández Labayén, la “flexibilidad y versatilidad de lo digital” ha

⁷ Para un estudio del Universo Cinemático Marvel en sus distintas dimensiones, véase McSweeney.

multiplicado los sistemas de producción, particularmente en “industrias nacionales que han tenido experiencias discontinuas o casi inexistentes de producción” (498). El nuevo imperialismo y la nueva diversificación cultural, las nuevas estructuras de poder y dominación y las nuevas posibilidades de la crítica y la resistencia, vienen juntas en los desarrollos tecnológicos, como Benjamin continuamente intuyó en su obra. Los filmes-ensayo contemporáneos utilizan de manera particular la tecnología digital para reciclar, editar y reencuadrar las imágenes del pasado. La directora Jill Daniels examina en un ensayo reciente la manera en que el *found footage* –las grabaciones encontradas en archivos personales o al azar–, permiten una práctica documental flexible posibilitada por nuevas tecnologías. Entre estas posibilidades está evitar los costos asociados con derechos de propiedad intelectual o de acceso a archivos oficiales, así como una mayor libertad para mediar la memoria en esos archivos a través de prácticas híbridas de filmación (74). Resulta indiscutible que la relativa facilidad con la que las tecnologías actuales permiten la digitalización del material analógico, su recombinación y la incorporación de nuevos elementos ha creado la posibilidad de filmes experimentales y personales con muchas menos limitaciones de parte de las estructuras institucionales del financiamiento cinematográfico.

Como el cielo después de llover es uno de esos filmes posibilitados por estas dinámicas tecnológicas y estéticas. En él Mercedes Gaviria recupera videos familiares que su padre tomó durante su infancia y juventud. Gaviria es hija de Víctor Gaviria, uno de los grandes cineastas sociales del continente, quien, además de hacer sus filmes sociales hiperrealistas, filmaba continua y obsesivamente a su familia. *Como el cielo después de llover* se ocupa por un lado del filme clásico de Gaviria durante los años noventa, *La vendedora de rosas* (1998), una adaptación libre de un cuento de Hans Christian Andersen enfocado en una niña pre-adolescente que vende rosas en Medellín y se droga para hacer su vida más tolerable. Este filme corresponde a la infancia de Mercedes, capturada en los videos caseros. La otra parte del documental sucede cuando Mercedes Gaviria vuelve a Colombia –tras estudiar cine en Buenos Aires y convertirse en sonidista– para asistir a su padre en la filmación de *La mujer del animal* (2016), una brutal película sobre una mujer que es secuestrada por un delincuente y violada y abusada de manera repetida. *Como el cielo después de llover* equilibra dos temáticas. Por un lado, establece

una reflexión alrededor del hecho de ser hija de un padre más comprometido con su oficio que con su familia, algo manifiesto cuando Gaviria es mostrado jugando el rol de padre putativo de las jóvenes actrices de *La vendedora de rosas*, o en el hecho de que el hermano de Mercedes se niega a aparecer incluso frente a la cámara de su hermana.

Por otro lado, y de manera más relevante a mi argumento, el filme pone en escena las diferencias generacionales en torno a la ética de la representación cinematográfica. Gaviria hace un cine que, como observa atinadamente Juana Suárez, “se acerca demasiado a la realidad y no permite evadirla. Ese exceso de realidad no se da sin cierta incomodidad en el espectador, algunas veces traducida en rechazo” (100). Gaviria lleva muchos de los recursos conocidos del neorrealismo italiano y otras formas de cine social (la utilización de actores naturales, la filmación en estilo documental, etc.) a una de sus manifestaciones más radicales y sin compromisos. Las reacciones a este cine siempre han sido extremas. El director colombiano Carlos Mayolo acusó a Gaviria de hacer “pornomiseria”, un término utilizado por la generación mayor para condenar la espectacularización de la pobreza y la violencia (Suárez 100).

Sin embargo, las críticas más recientes reconocen que la violencia del filme es política en la medida en que la vuelve “insoportable a los ojos de las espectadoras y los espectadores” (Valencia y Herrera Sánchez 15) que sirve como “alarma de despertador, una protesta contra la impunidad de los Animales y el estatus secundario de las mujeres en Colombia (Pobutsky 116). A su vez, Valencia y Herrera Sánchez reconocen los problemas que emergen de este modelo de representación, al observar que las violencias de género son acompañadas por un “close up extremo de la miseria, tanto económica como humana, una especie de *frame* colonial donde la realidad aparece recortada y en desconexión espacio temporal”. Esto no quiere decir que la película simplemente reproduzca, como describen Valencia y Herrera Sánchez, al animal desde una perspectiva racializada, ya que Gaviria incorpora “algunas pinceladas sobre Colombia y sus violencias acumulativas, en vinculación con el contexto capitalista, el paramilitarismo, el desplazamiento, la colonialidad de género, que se refleja en la precarización absoluta de ciertas poblaciones feminizadas” (13). Las críticas concluyen enfatizando los límites del filme de Gaviria en su representación de las mujeres como indefensas y sujetas al neopatriarcado, lo

que requiere un “descentrar la mirada” y no sólo replicar “la experiencia espectral” (22).

Resulta evidente que Mercedes Gaviria, respetando el legado de su padre y trabajando para él, registra una incomodidad respecto a si este hiper-realismo sin cortapisas que constituyó uno de los cines políticos más aplaudidos por la crítica en los años noventa mantiene esas mismas cualidades en el presente. Su mirada cinematográfica es una forma de descentramiento en el sentido que describen Valencia y Herrera Sánchez. Esto es patente en la grabación detrás de cámaras de *La mujer del animal* realizada por Mercedes Gaviria. La directora pone sobre la mesa de diversas maneras la diferencia en términos de género sobre la representación. En una escena, por ejemplo, Mercedes registra a Víctor nervioso por el peligro de que el Animal sería presentado desde un punto de vista positivo. En otra, ambos conversan en el coche. Víctor afirma que había que llegar al dolor, a los gritos y a la violencia para registrarla, coincidiendo con su hija sobre el talento de los actores. A la vez, Mercedes le dice a Víctor que le pidieron Rivotril para resistir las escenas (Víctor observa que combinar el Rivotril con alcohol ayuda a olvidar). La escena más brutal, sin embargo, comienza con una imagen del guion de Víctor con la siguiente descripción:

Escena 50. Ext/Int. Rancho de Perros. Noche.

EL ANIMAL, RATAMIADA, PAPUTAS, LA VACA, EL CHIVO, BURRITO Y CHAMBÓN llegan con dos prostitutas al rancho de perros.

AMPARO cierra la puerta con una tabla.

Por una hendija, escandalizada, ve que las desnudan, las violan, les dan por detrás y se desaforan en una orgía sobre sus cuerpos.

Acto seguido, Mercedes observa “esta escena me da para pensar en las posibilidades del fuera de campo. En el cine de Víctor, la ficción y el documental se tocan todo el tiempo”. Mercedes advierte que las prostitutas que actúan son reales y que los actores que interpretan al actor y los amigos tienen memorias personales de escenas similares. Mercedes continúa subrayando que las tomas largas del cine de Víctor la incomodan. Mercedes reflexiona: “cierro los ojos, pero sigo escuchando”. La escena continúa con una imagen borrosa de la noche y el llanto de las mujeres siendo violadas ficcionalmente en la película de Víctor, concluyendo con el director diciendo “corte”.

Russell estudia el uso reciclado de películas clásicas como estrategia para suscitar un “despertar” en el sentido benjaminiano del término. De esta manera, “el despertar y la experiencia aurática están alineadas de manera cercana, en otras palabras, como formas de percepción producidas a través de la modernidad tecnológica y no opuestas a él. Ambos tienen un impulso utópico y mesiánico detrás –una urgencia política que está específicamente localizada en el reino de las imágenes” (195). Russell deriva su discusión de dos críticas que han trabajado estos temas desde otras perspectivas. Por un lado, Laura Mulvey anota que las nuevas tecnologías crean un “cine sujeto a la repetición y el retorno” que “visto en nuevas tecnologías sufre de la violencia causada por extraer un fragmento del todo que, como en un cuerpo, ‘hiera’ su integridad” (179). Esta violencia no sólo permite que los fragmentos apropiados adquieran nuevas relaciones y revelaciones, sino que fomentan un “espectador pensativo” que reflexiona sobre el cine y el pasado (186).⁸ Mulvey, una crítica feminista, permite a Russell desarrollar un modelo de lectura del “gendered archive”, es decir, la posibilidad de utilizar fragmentos del archivo mediático para “constituir un despertar de las mujeres del largo dormir del cine del siglo XX” (197).

El filme de Mercedes Gaviria opera de manera suplementaria al de Víctor incorporando la memoria y la experiencia de las mujeres que en sus filmes son violentadas de una manera ficcional pero no alejada de la realidad. En una escena de la infancia de Mercedes, vemos a Víctor a media filmación de *La vendedora de rosas*. Víctor trabaja un *coaching* detallado pero firme con la joven actriz. Mercedes nos dice que el trabajo con actores naturales tomó cinco meses de filmación, incluidas las visitas de las niñas (muchas de ellas en situación de calle), a la casa para ensayar, donde llamaban a su padre “papá Víctor”, suscitando los celos de Mercedes. Es ampliamente sabido en Colombia que la protagonista de *La vendedora de rosas*, Leidy Tabares estuvo encarcelada, mientras que algunos de los actores murieron asesinados, aunque la prensa ha reportado también que Leidy y Víctor mantienen una relación de amistad hasta ahora.

Más allá de la anécdota, la perspectiva de Mercedes pone en escena las tensiones de clase y raza entre la familia de Víctor y las chicas con las que trabaja. Se nota asimismo la manera en que la esposa de Víctor debe

⁸ Mulvey a su vez extrae su reflexión de la obra de Roland Barthes (*Camera Lucida*) y de Raymond Bellour, de quien extrae el término “pensive spectator”.

sacrificarse de diversas maneras para tomar la responsabilidad de sus hijos durante estas filmaciones. En el caso de *La mujer del animal*, la perspectiva de género de Mercedes pone en entredicho la política misma de representación que la crítica suele ver de manera positiva al observar la incomodidad que produce filmar realidades que sufren los mismos actores naturales que participan en las películas. Podría decirse, siguiendo a Russell y a Mulvey, que *Como el cielo después de llover*, al editar los filmes caseros y profesionales de Víctor dentro de la narrativa de Mercedes, despierta dimensiones de género implícitas en la trayectoria del gran director colombiano, pero invisibles dentro del encuadre hiperrealista de sus obras.⁹

La segunda referencia de Russell es Donietta Torlasco. Torlasco argumenta que el cine digital tiene una característica ensayística en la medida en que factores como “el juego, la suerte, la discontinuidad y la fragmentación [...] regresan aquí para transgredir la ‘ortodoxia del pensamiento’ en la intersección entre el cine y la práctica de archivo” (xiii).¹⁰ Terlesco invoca el concepto de archivo de Jacques Derrida: “La estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida 24). Desde estas ideas, Russell argumenta que “en la era digital, con su acceso renovado a los filmes canónicos y sus herramientas para la recombinación, el archivo ha provocado un despertar que Walter Benjamin presumiblemente predijo [...] a mediados de los años treinta” (196).

Esta reflexión teórica permite entender la radicalidad de trabajos como el de Mercedes Gaviria. Al realizar la filmación de *La mujer del animal*, Gaviria construye un archivo *archivante* que determina la estructura misma de su contenido *archivable*, registrando y produciendo un acontecimiento. Aún en la corta distancia entre el filme de su padre y el suyo (aproximadamente cuatro años), Gaviria produce un filme que pone sobre la mesa un

⁹ No está de más señalar que *Como el cielo después de llover* no es el único documental en torno a *La mujer del animal*. También existe *Buscando al animal* (2017), dirigido por Danni Goggel, productora del filme de Víctor que, además de registrar el proceso del filme, rastrea las experiencias de los actores naturales y otros miembros de la comunidad respecto a las dinámicas de violencia y marginación representadas en la película. De cariz más realista, sin embargo, valdría la pena un análisis separado de este trabajo.

¹⁰ Torlasco extrae su definición del ensayo a partir de “El ensayo como forma” de Theodor W. Adorno (Adorno 11-34).

despertar sobre las dinámicas de género y clase del llamado “cine social” del que Víctor es una figura señera. Mercedes basa su filme-ensayo en el acto de recombinación de toda la filmación de Víctor, no sólo sus filmes canónicos, sino también las películas personales y caseras que se volvieron archivables retrospectivamente gracias al filme de Mercedes.

En este acto de archivo, Mercedes Gaviria transforma los filmes caseros y su propia grabación de la grabación de Víctor en *La mujer del animal* en paratextos y suplementos que contienen los elementos para un despertar crítico. El mundo estrecho y cerrado del realismo de Víctor Gaviria no puede en sí preservar estos elementos, pero la totalidad de sus filmaciones, incluyendo los videos caseros, pueden recombinarse a través del montaje para generar no sólo una visibilización de lo no dicho dentro del cine de Víctor, sino también una reconfiguración semántica de la política misma del cine social y realista latinoamericano, dominante durante la infancia de Mercedes. Como cineasta emergente, ella articula retrospectivamente la futuridad del cine de Víctor al prever el agotamiento de las posibilidades críticas de su estética (lo que Derrida y Benjamin llamarían un “futuro anterior”).¹¹ *Como el cielo después de llover*, en sus capas de pasados cinematográficos y tecnológicos, y en su uso de la edición, detona un despertar crítico que permite reconfigurar retrospectivamente al cine latinoamericano.

La memoria de la radicalidad y la futuridad en la melancolía (en torno a *No intenso ahora*)

Cierro el círculo abierto al inicio de este ensayo regresando a *No intenso ahora*. Como mencioné al principio, la crítica del filme es relativamente unánime en pensarlo como un texto conservador que vacía de sentido revolucionario las imágenes del pasado. En una puntual lectura benjaminiana, Mariana Duccini Junqueira da Silva condena al filme de manera inequívoca, observando que, desde el título, la “enunciación melancólica” de Salles implica una “neutralización de las potencialidades insurgentes en las imágenes de la historia” (17). La crítica a Salles por su enunciación melancólica me parece simultáneamente inobjetable y reduccionista. La teoría benjaminiana desarrolla un modelo más complejo en torno a la

¹¹ Sobre las correspondencias entre Benjamin y Derrida a este respecto, véase Levine, *A Weak Messianic Power*.

melancolía de izquierda, lo cual a su vez permite revalorar el filme de Salles desde otras perspectivas.

Enzo Traverso define la “melancolía de izquierda” como “el resultado de un duelo imposible. El comunismo es a la vez una experiencia terminada y una pérdida irremplazable en una era en que el fin de las utopías obstaculiza la separación del ideal amado y perdido, así como una transferencia libidinal hacia un nuevo objeto de amor” (96). Traverso, sin embargo, anota que esta forma conservadora de pensar “podría también verse como una forma de resistencia contra la dimisión y la traición”, ya que constituye no sólo “el rechazo obstinado de cualquier compromiso con la dominación” sino también “una premisa necesaria del proceso de duelo, un paso que precede a este y lo permite en vez de paralizarlo y que de ese modo ayuda al sujeto a volver a ser activo” (47). Traverso recobra aquí la reflexión de Benjamin en sobre el *Trauerspiel*: “Traiciona al mundo la melancolía y lo hace justamente por mor del saber. Pero su perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas” (*Obras* 371). Para Traverso, “Benjamin transformaba la visión tradicional de la melancolía en un abordaje fenomenológico de objetos e imágenes” (100), y concluye que Benjamin

contra esa melancolía fatalista hecha de fatalidad y cinismo [la que los críticos atribuyen a Salles], valorizaba una melancolía diferente, consistente en una suerte de postura epistemológica: una intuición histórica y alegórica de la sociedad y la historia, que procura aprehender los orígenes de la pena de ambas y reúne los objetos e imágenes de un pasado a la espera de la redención (103).

A contrapelo de los críticos brasileños de Salles, la recuperación de un “intenso ahora” desde el título mismo del documental muestra que la enunciación melancólica del director no es fatalista, sino contemplativa e interesada en la rearticulación futura de esos gestos perdidos en la memoria de los años sesenta.

Reconozco por supuesto que la valoración positiva o negativa de *No intenso agora* depende fundamentalmente de un acto de interpretación. Pero creo que el mensaje del filme no está dirigido a condenar o a vaciar de sentido la radicalidad política del 68 global, sino a recobrar en el archivo los puntos ciegos de dicha radicalidad, aquellos que la condujeron a su extinción. El fin de las utopías que ocupa a pensadores como Traverso es un

problema teórico serio, que también aquejaba al Benjamin de las *Tesis sobre la historia*. El famoso *dictum* de que “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (*Tesis* 40) articula de manera precisa que el vaciamiento histórico es el resultado de un olvido estructural que sustenta la persistencia de los sistemas de dominación. Elizabeth Collingwood-Selby señala que “bajo el régimen general de una historia que con vistas a la consolidación del presente –presente en el que ella misma se legitima– pragmáticamente administra tanto la memoria como el olvido” (224). Collingwood-Selby continúa proponiendo que existe un olvido de lo inolvidable y, por tanto: “los instantes que, en la historia, toda la humanidad ha olvidado exigen de la historia el reconocimiento de su naturaleza inolvidable –irrevocable–, pero la historia jamás podrá responder por sí misma y en sí misma a dicha exigencia” (28).

Considero que *No intenso agora* formula en sus métodos y su discurso una respuesta a esta insuficiencia de la historia, particularmente desde una perspectiva donde el “enemigo”, la supresión de la promesa emancipatoria de los años sesenta, ha vencido irrevocablemente. Collingwood-Selby cuestiona la idea de que el simple desplazamiento de la empatía del vencedor a los vencidos manifieste la “verdad excluida de dicho pasado” (30). La empatía, observa Collingwood-Selby, asume que es “posible sacarse de la cabeza todo lo que se sabe del transcurso ulterior de la historia” (31). En estos términos, me parece que los detractores de Salles le reclaman precisamente esto: el no poder representar a los años sesenta de manera empática, enfatizando el carácter positivo de esa historia sin reconocer el transcurso dentro del cual esos ideales y movimientos fueron derrotados. Uno podría añadir que si algo ha caracterizado la política de representación histórica en el siglo XXI es el esfuerzo (no siempre exitoso) de representar las voces de los marginados, los oprimidos, los subalternos. Lo que indica Collingwood-Selby es que esa tendencia es una forma de administración de la historia que, pese a sus intenciones, replica la historia de los vencedores con un simple cambio de perspectiva. La enunciación melancólica del *No intenso agora*, en contra de esta postura, es suscitar un trabajo de duelo respecto a la belleza de esa radicalidad perdida para poder abrir el espacio de una radicalidad por-venir.

No intenso agora, desde esta perspectiva, es legible como un filme-en-sayo cuyo centro no es la contemplación melancólica del pasado, sino una

serie de despertares y destellos que provienen de los límites de la historia del 68 global. En el título, hay una doble temporalidad. No se puede obviar el hecho de que el filme se realiza y lanza en el medio del proceso de destitución de la presidenta Dilma Rousseff y el encarcelamiento del expresidente Lula Da Silva. En este contexto, el intenso ahora de los levantamientos de los sesenta contrasta de manera fehaciente con el fin del ciclo político de la izquierda brasileña, que resultaría en la presidencia de Jair Bolsonaro. De igual manera podría considerarse la debilidad política de la izquierda francesa contemporánea ante el neoliberalismo tecnocrático de Emmanuel Macron y el auge del neofascismo de Marine Le Pen. O, en China, más allá de la Revolución Cultural que tendría lugar después de la visita de su madre, se puede también señalar el capitalismo rampante y el creciente autoritarismo del régimen de Xi Jinping. Resulta absolutamente claro que no se puede recuperar la historia de manera materialista en este contexto sin reconocer la promesa utópica y sus límites. La mirada melancólica resultante de la derrota es la que puede, desde el objeto perdido, armar una reflexión plenamente dialéctica.

La perspectiva de Salles emerge también de una conciencia respecto a su propia clase social, como parte de las élites brasileñas. Su padre, Walter Moreira Salles es fundador de Unibanco, que ahora constituye con Itaú la institución financiera más importante de Brasil, controlado por Pedro Moreira Salles, hermano de João. Un segundo hermano, Fernando, es también parte de los negocios financieros y mineros de la familia. El tercer hermano en la familia es Walter Salles, el conocido director que alcanzó fama internacional con uno de los filmes más conocidos del cine social latinoamericano de los noventa, *Central do Brasil* (1998), y la película que ficcionaliza la juventud del Che Guevara, *Diarios de la motocicleta* (2008). João ha desarrollado una carrera más modesta que la de su hermano, en la cual también se encuentra una inclinación hacia la izquierda política, incluyendo un documental sobre la campaña de Lula en 2006, lo cual explica en parte las implicaciones que el juicio político a Dilma Rousseff tiene en su trabajo posterior. Esta conciencia de clase aparece de manera patente en su otro filme de consideración, *Santiago* (2007) donde recupera y reedita las grabaciones hechas para una película fallida sobre el mayordomo de su familia. Según observa Jens Andermann, la característica central de su trabajo es “una construcción refractada e intersubjetiva de la memoria de un pasado perdido que sólo

puede emerger al ser confirmada por la voz y la mirada de otro”, en este caso su hermano Fernando (166). Aunque la crítica de Salles por momentos utiliza su filiación a esta familia como argumento para descalificar su autoridad artística, creo que el sentido de complicidad y culpa es esencial para su mirada. Esto se debe en parte porque la genealogía de su fortuna está borrada de *No intenso agora*, aunque sería obvia para un espectador brasileño, y en parte porque introduce un grado de escepticismo personal al hecho de que su madre sea la que esté visitando la China maoísta.

Así, el valor documental de *No intenso agora* viene de los momentos donde Salles, como intelectual de élite, indica los puntos ciegos de los estudiantes que participaron en los distintos movimientos. En lo que corresponde al 68 francés la narrativa se ocupa de mirar los efectos del protagonismo de Daniel Cohn-Bendit, quien en el filme es presentado, por lo menos en mi lectura, como alguien cuyo personalismo coopta y debilita al movimiento sin contribuir mucho de vuelta. Más fuerte aún es la presentación de videos en los cuales miembros de la clase proletaria y los sindicatos laborales franceses denuncian ser excluidos por los estudiantes de los movimientos. Esta desconexión constituye quizá la tesis central del filme, explicitada en una conversación entre estudiantes y trabajadores de una fábrica de Citroën. Salles observa que los trabajadores de la época llamaban a los estudiantes del movimiento “nuestros futuros patrones”. En otra escena vemos a una trabajadora insatisfecha por el acuerdo alcanzado entre un sindicato y sus patrones, observando que el corazón de sus demandas no fue cumplido. Los ejemplos abundan: el discurso apasionado de un mesero refiriendo su situación y confrontado en un momento con la risa de la asamblea, la conspicua ausencia y marginalidad de los ciudadanos negros en las protestas. La mirada hacia estos hechos con la pura nostalgia de una revolución sería más apolítica. El filme muestra un despertar doloroso, porque su lección es que no puede haber revoluciones de las élites intelectuales, si los trabajadores no participan en ella. Esta lección, más que la pura celebración de esos hechos, es la que responde al llamado de Benjamin de “arrancar la tradición de las manos del conformismo, que siempre está a punto de someterla” (*Tesis* 40). O, para usar las palabras de Torlesco, la contemplación de los obreros en las márgenes de los movimientos estudiantiles provee la “posibilidad de mirar un futuro que no se asemeje al pasado” (xv).

Unos años después de *No intenso agora*, Salles produjo un filme-ensayo notable, *O marinheiro das montanhas* (2021) del también brasileño Karim Aïnouz. El filme es un diario personal que narra el viaje de Aïnouz a Argelia a recobrar la historia de su padre, quien se separó de su madre para participar en la guerra de independencia. El recorrido está filmado de una manera borrosa, en parte recreando el carácter indefinido de las memorias del director. La reflexión central gira en torno a esa vida alternativa, potencial, en la revolución argelina, que Aïnouz hubiera vivido si él y su madre no hubieran ido a Brasil (los padres se conocieron en Estados Unidos como estudiantes). Sin entrar en detalles que alargarían aún más mis reflexiones, traigo a colación el filme de Aïnouz porque creo que acompaña de manera interesante a *No intenso agora*: son filme-ensayos que, desde una perspectiva artística y de izquierda del presente, buscan no sólo entender una vida revolucionaria que no tuvo lugar pleno en el pasado, sino también cuáles son las condiciones de futuridad escondidas en los silencios y márgenes de sus respectivos archivos.

En los últimos momentos del filme, Salles observa que el archivo de filmaciones caseras en las que aparece su madre comienza en los sesenta, se vuelve cada vez más escaso en los setenta, hasta que gradualmente desaparece en los ochenta. La madre aparece, según Salles, feliz de estar viva. De estas filmaciones, retoma sobre todo las que tuvieron lugar en China, un país “imágenes pobres y mal filmadas que registran el encuentro de mi madre con la realidad de un país opuesto a todo lo que ella conocía”. Salles observa que esas eran las memorias más felices de su madre, “con una intensidad que el tiempo le robaría”. Salles concluye que lo que interesaba a su madre era la belleza de lo inesperado. Este repositorio de lo inesperado es parte de la mirada que el filme-ensayo tiene sobre China, pero no sobre Francia, un sentido de novedad revolucionaria, viva, efímera, fugaz, con más futuridad que las revoluciones de occidente. O en las palabras de la madre de Salles: “después del shock del encuentro inesperado, sucede la inefable emoción de la forma inesperada”. Esta forma inesperada es retomada al mostrar imágenes de un Mao humano, mientras escribía. La voz de Salles observa su deseo de que la imagen de Mao escribiendo su famoso verso “maldigo el curso del río del tiempo”, a su vez inmortalizada por el novelista noruego Per Petersson (*I curse the river of time*), de la que el director brasileño extrae la cita. En resumen, la contemplación melancólica de

la edad de la revolución, en sus formas inesperadas, en su belleza estética, archiva las imágenes para la imaginación el futuro.

Coda a manera de conclusión. Walter Benjamin y la archivología del cine-ensayo latinoamericano

La escena final de *No intenso ahora* es quizá el más profundo y esencial acto de archivología en el filme. Con el fado “Nã quero rosas vermelhas” de fondo, en interpretación de Maria Alice, el filme nos presenta *Los trabajadores saliendo de la fábrica Lumière en Lyon* (1895), de Louis Lumière, considerado por muchos la primera obra cinematográfica de la historia. La canción tiene una letra que indica claramente el deseo de vivir por encima de la obligación de sacrificarse por una causa: “soy muy joven para morir/ y tengo rosas rojas en mi tumba”. En yuxtaposición, la película fundacional del cine, único texto presentado sin comentario cierra el filme-ensayo de Salles con una promesa de principio, de apertura. Resignifica la melancolía del cine. Siguiendo la línea descrita por Traverso, citada anteriormente, *No intenso ahora* no se limita a la contemplación del pasado, sino lleva a cabo un trabajo de duelo. Como afirma Derrida, “el duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes” (*Espectros* 23). Al cerrar con un montaje que apunta al origen y al deseo de no morir, el filme apunta hacia un por-venir: un vivir que ya no radica en el pasado.

La constelación crítica en torno a la teoría benjaminiana que he entretejido en este ensayo propone un modelo de lectura de obras, textos y filmes que recombinan la memoria del pasado para llevar a cabo el trabajo que Benjamin atribuye al historiador del materialismo histórico. En sus diferencias, los filmes-ensayos latinoamericanos discutidos aquí son textos que capturan las posibilidades críticas del cine en dos momentos políticos precisos: el intenso ahora de los años sesenta, en una potencialidad revolucionaria que nunca acabamos de compre(he)nder del todo, y el intenso ahora del neoliberalismo, un capitalismo acelerado y totalizante que constituye el enemigo que venció las promesas emancipatorias de las generaciones anteriores. A contrapelo de las ideologías que han llamado al fin de la historia o al agotamiento de cualquier posibilidad de pensamiento revolucionario –el “realismo capitalista” que según Mark Fisher hace más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (*Realismo*)– el

cine-ensayo latinoamericano contemporáneo, heredero de cineastas revolucionarios como Santiago Álvarez, Fernando Solanas y (sin duda también) Víctor Gaviria, desarrolla una archivología que reflexiona intensamente sobre los mecanismos de representación del arte y la historia. Esta reflexión convierte al género del cine-ensayo en una praxis crucial a todo el cine contemporáneo, y en la condición de posibilidad para un cine por-venir, nacido de la comprensión benjaminiana sobre los instantes de peligro y en contra de los historicismos, que vuelven hegemónico, como hace mucho del cine de Hollywood, la perspectiva de los vencedores.

Invoco para cerrar mi estudio un último filme-ensayo: *Pirotecnia* (2020) de Federico Atehortúa Arteaga, parte de la productora colombiana Invasión cine, quien también produjo *Como el cielo después de llover*. Simplemente me voy a limitar a mencionar que *Pirotecnia* engarza tres elementos que hacen eco de las historias en otros filmes-ensayo. El primero es una memoria colectiva: el caso de los “falso positivos”, en el cual el ejército colombiano asesinaba jóvenes o compraba cadáveres para disfrazarlos de guerrilleros y simular éxito militar. El segundo es una memoria familiar: el hecho de que la madre del director ha dejado de hablar, y el filme muestra una serie de videos registrando su mudez. El tercero es una historia de origen: un filme considerado el primero en la historia de Colombia, en torno al intento de asesinato del presidente Rafael Reyes y la ejecución de los responsables en 1906. Sin entrar en más detalles, *Pirotecnia* es un filme podría llevar mi reflexión en otro derrotero, porque en él no hay memoria que redimir, sino un proceso de duelo frente al dolor, un procedimiento que apunta más radicalmente hacia la necesidad de dejar el pasado atrás.

Este filme encarna un nuevo proyecto de producción desarrollado por la compañía Invasión, que, como el filme de Mercedes Gaviria, da cuenta del pasado violento de un país marcado por los magnicidios, las guerras civiles, el paramilitarismo, el narcotráfico y la violencia social. Un arco constituido por una cultura audiovisual del siglo XX que va desde ese primer filme colombiano hasta *La mujer del animal*. Son directores jóvenes que están pensando un cine del futuro. El hermano de Atehortúa Arteaga, Jerónimo, también director, lanzó en 2020 un libro titulado *Los cines por venir*.¹² El repertorio de entrevistados es realmente notable e incluye algunos

¹² Quiero agradecer a mi estudiante doctoral Santiago Rozo Sánchez por traer a mi atención el trabajo de los hermanos Atehortúa Arteaga.

de los cineastas más osados del mundo –Apichatpong Weerasethakul, Lav Díaz, Albert Serra, Pedro Costa, Béla Tarr, Rita Azevedo Gomez, Víctor Erice, Alice Rohrwacher, Kelly Reichardt– y varias figuras en las distintas vanguardias del cine latinoamericano: Víctor Gaviria, Carlos Reygadas, Lucrecia Martel, Luis Ospina, Albertina Carri, Mariano Llinás.

El prólogo del libro, inspirado por el texto de Walter Benjamin, se titula “El cineasta como productor”. Jerónimo Atehortúa Arteaga plantea:

La noción de autor como productor proviene de Walter Benjamin y es utilizada para aclarar que la política autoral es sobre todo un asunto vinculado con la producción. La política en el arte no se resuelve en la tendencia ideológica que contiene la obra, sino en cómo ella actúa en su campo. Los directores y directoras que intervienen en este libro son políticos en términos de la política del cine y no de los “temas” que tratan. El cine es sin duda un campo de batalla y me interesa reflexionar sobre él con quienes han luchado por realizar una expansión de lo sensible. La cuestión de la política en el arte está en la participación que hace el artista en el sistema de producción modificándolo, y esto sólo podría lograrse en la constante intención de crear un nuevo cine, en la búsqueda de innovaciones de lenguaje y poéticas. El cine entendido así es una proyección hacia el futuro. (24)

Resultaría difícil articular una conclusión mejor para el presente trabajo. El cine-ensayo latinoamericano es la vanguardia en el campo de batalla de nuestro cine. Tiene bien internalizada la lección de Benjamin sobre el hecho de que los archivos del pasado sólo tienen sentido como proyecto a futuro. Que los cineastas jóvenes colombianos, entre los mejores de nuestro continente, tengan esta agenda es quizá la mayor evidencia del arte visual por-venir.

Obras citadas

- Abadi, Florencia. *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Miño y Dávila, 2014.
- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obras completas 11*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Akal, 2003.
- Alter, Nora M. *The Essay Film after Fact and Fiction*. Columbia UP, 2017.
- Andermann, Jens. “Performance, Reflexivity, and the Languages of History in Contemporary Brazilian Documentary Film.” *Latin American Documentary*

- Film in the New Millennium*. Editado por María Guadalupe Arenillas y Michael J. Lazzara. Palgrave, 2016, pp. 155-172.
- Ansa Goicoechea, Elixabete y Óscar Ariel Cabezas (eds). *Efectos de imagen ¿qué fue y qué es el cine militante?* Lom, 2014.
- Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nació)*. Dir. Ignacio Agüero. Ignacio Agüero Producciones, 2000.
- Arenillas, María Guadalupe y Michael J. Lazzara. *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. Palgrave, 2016.
- Araújo, Mateus. “Jean-Luc Godard e Glauber Rocha. Um dialogo a meio caminho”. *Godard Inteiro ou mundo em pedaços*. Heco Produções / CCCBB, 2015, pp. 29-44.
- Atehortúa Arteaga, Federico. *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*. Crítica, 2020.
- Barthes, Roland. *La cámara Lucida. Notas sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós, 2004.
- Baumbach, Nico. *Cinema/Politics/Philosophy*. Columbia UP, 2019.
- Bellamy Ortiz, Adriana. “Cine-ensayo latinoamericano. Ignacio Agüero, voy y memoria”. *Cuadernos americanos*, n. 164, 2018, pp. 61-82.
- Bellour, Raymond. “The Pensive Spectator”. Traducido por Lynne Kirby. *Wide Angle*, n. 9, v. 1, 1987, pp. 6-10.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Edición y traducción de Pablo Oyarzún. Metales Pesados, 2008.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echeverría. Ítaca, 2008.
- . *Obras. Libro 1. Vol. 1. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. “Las afinidades electivas” de Goethe. El origen del Trauerspiel alemán*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Abada, 2006.
- . *El autor como productor*. Traducido por Bolívar Echeverría. Ítaca, 2004.
- . *El libro de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedermann y traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, 2004.
- . *The Arcades Project*. Traducido por Howard Eiland. The Belknap P of Harvard UP, 2003.
- . *Selected Writings vol. 4. 1938-1940*. Editado por Howard Eiland y Michael W. Jennings. The Belknap P of Harvard UP, 2003.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert e introducción de Bolívar Echeverría. Ítaca, 2003.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el libro de los pasajes*. Traducido por Nora Rabotnikoff. Visor, 1995.
- Burton, Julianne, ed. *The Social Documentary in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 1990.
- Buscando al animal*. Dir. Danni Goggel. Polo a Tierra / Viga Producciones, 2017.

- Cavitch, Max. "Everybody's Autotheory". *Modern Language Quarterly*, v. 83, n. 1, 2022, pp. 81-116. <https://doi.org/10.1215/00267929-9475043>
- Central do Brasil*. Dir. Walter Salles. Riofilme / VideoFilme, 1998.
- Cerdán, Osetxo y Miguel Fernández Labayén. "Introduction. Digital Changes in Latin American Cinemas". *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 28, n. 4, 2019, pp. 493-502. <https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1638235>
- Coffea Arabiga*. Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC, 1968.
- Cohen, Margaret. *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution*. University of California Press, 1993.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados, 2009.
- Como el cielo después de llover*. Dir. Mercedes Gaviria. Gentil / Invasión Cine, 2020.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne. After Marker*. Columbia UP, 2011.
- Cuesta Abad, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Abada, 2004.
- Daniels, Jill. "Blurred Boundaries. Remediation of Found Footage in Experimental Autobiographical Documentary Filmmaking". *Journal of Media Practice*, v. 18, n. 1, 2017, pp. 73-82. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1306338>
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Trotta, 2004.
- Diarios de motocicleta*. Dir. Walter Salles. FilmFour / BD Cine / Wildwood, 2004.
- Emmelhainz, Irmgard. *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Esquirlas*. Dir. Natalia Garayalde. Punto de Fuga, 2020.
- Foster, David William. *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. University of Arizona Press, 2013.
- Galende, Federico. *Walter Benjamin y la destrucción*. Metales Pesados, 2009.
- Hollweg, Brenda. "A Questioning Situation. Patricio Guzmán's Essayistic Exploration of Fragile Planetary Configurations". *New Cinemas*, v. 15, n. 1, 2017, pp. 13-32.
- Kofman, Sarah. *Camera Obscura. Of Ideology*. Traducido por Will Straw. Cornell UP, 1999.
- Jogo de cena*. Dir. Eduardo Coutinho. Matizar / VideoFilmes, 2007.
- La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007.
- La hora de los hornos*. Dirs. Fernando Solanas y Octavio Getino. Grupo Cine Liberación, 1968.
- La mujer del animal*. Dir. Víctor Gaviria. Polo a Tierra / Viga Producciones, 2016.
- La vendedora de rosas*. Dir. Víctor Gaviria. Filmamento, 1998.

- Le vent d'Est*. Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin), dirs. Polifilm / Anouchka Films / CCC Films. 1970.
- Levine, Michael. *A Weak Messianic Power. Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida and Celan*. Fordham UP, 2014.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Trad. Antonio-Prometeo Moya Valle. Anagrama, 2009.
- Livon-Grosman, Ernesto. "Inside/Outside. Nicolasito Guillén Landrián's Subversive Strategy in *Coffea Arabiga*." *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*. Editoras Elizabeth A. Papazian y Caroline Eades. Wallflower, 2016, pp. 237-255.
- Los rubios*. Dir. Albertina Carri. Cine Ojo, 2003.
- Los trabajadores saliendo de la fábrica Lumière en Lyon*. Dir. Louis Lumière. Lumière, 1895.
- McSweeney, Terrence. *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*. Columbia University Press, 2018.
- Mestman, Mariano, ed. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Akal, 2016.
- Migliorin, Cezar. "No intenso agora de João Moreira Salles ou como domesticar o acontecimento". *Revista Eco Pós*, v. 21, n. 1, 2018, pp. 176-183. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i1.16085>
- Mulvey, Laura. *Death 24x A Second. Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, 2006.
- Navarro, Vinicius y Michael J. Lazzara. *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. Palgrave Macmillan, 2016.
- No intenso agora*. João Moreira Salles, dir. VideoFilmes, 2017.
- O Marinheiro das Montanhas*. Karim Aïnouz, dir. VideoFilmes, 2021.
- Opus*. Dir. Mariana Donoso. Storyopolis, 2005.
- Ortega, María Luisa. "Encounters with the Centaur. Forms of the Film Essay in Latin America". Traducido por Laura Podalsky. *The Routledge Companion to Latin American Cinema*. Editado por Marvin D'Lugo, Ana M. Lopez y Laura Podalsky. Routledge, 2018.
- Pérez-Blanco, Humberto. "The Hour of the Furnaces as an Essay Film". *A Trial of Fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*. Editado por Javier Campo y Humberto Pérez-Blanco. Intellect, 2019.
- Petterson, Per. *I curse the River of Time*. Trad. Charlotte Barslund y Per Petterson. Harvill Secker, 2010.
- Pirotecnia*. Dir. Federico Atehortúa Arteaga. Invasión Cine, 2020.
- Pobutsky, Aldona Bialowas. "Victor Gaviria's *Mujer del animal* and the Banality of Violence Against Women". *Studies in Latin American Popular Culture*, n. 39, 2021, pp. 104-119. <https://doi.org/10.7560/slapp3906>
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower, 2009.

- Rocha, Glauber. *On Cinema*. Ed. Ismail Xavier. Traducido por Stephanie Dennison y Charlotte Smith. I.B. Tauris, 2019.
- Ross, Alison. *Revolution and History in Walter Benjamin. A Conceptual Analysis*. Routledge, 2019.
- Russell, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke UP, 2018.
- Silva, Mariana Duccini Junqueira da. “A enunciação melancólica em *No intenso agora*. Neutralização das potências insurgentes em imagens da história”. *Alceu*, n. 38, 2019, pp. 17-32. <https://doi.org/10.46391/alceu.v19.ed38.2019.9>
- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Universidad del Valle, 2009.
- Torliasco, Domietta. *The Heretical Archive. Digital Memory at the End of Film*. University of Minnesota Press, 2013.
- Traverso, Enzo. *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Traducido por Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Un tigre de papel*. Dir. Luis Ospina. Congo Films, 2007.
- Valecia, Sayak y Sonia Herrera Sánchez. “Pornomiseria, violencia machista y mirada colonial en los filmes *Backyard: el traspatio* y *La mujer del animal*”. *Anclajes*, v. 24, n. 3, 2020, pp. 7-27. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2432>
- Weber, Samuel. “Mass Mediauras; or, Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin”. *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Editado por David S. Ferris. Stanford UP, 1996.
- Weinrichter, Antonio. “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007, pp. 18-49.