

Ponencia.

Una aproximación materialista a la memoria personal y de familia.

Juan David Cárdenas jdcardenas@poligran.edu.co

<https://orcid.org/0000-0001-8840-1412>

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Resumen.

Alrededor de las últimas cinco décadas, el universo del cine mundial ha visto aparecer, madurar y consolidarse un género audiovisual de fronteras huidizas. Se trata del ensayo audiovisual que, del mismo modo que el ensayo literario, se ha caracterizado por la flexibilidad de sus formas y la variabilidad de sus recursos. Se trata de un género que, entre el documental, la ficción, el trabajo con material de archivo y el ensayo literario, se ha permitido explorar una amplia gama de posibilidades expresivas. Dentro del vasto espectro de exploraciones que contiene el genérico “Ensayo audiovisual”, ha proliferado un tipo en particular: el ensayo de memoria familiar. Se trata de un conjunto heterogéneo de obras que, a grandes rasgos, a medio camino entre el documental con material de archivo y el ensayo reflexivo, se proponen ofrecer aspectos de la vida íntima familiar y personal del autor. Se trata, en términos generales, de un ejercicio de autoexamen audiovisual a través del cual la revisión del pasado ofrece luces para el esclarecimiento de la identidad individual y colectiva en el presente. A lo largo de la última década larga, Colombia ha visto una proliferación de este tipo de proyectos. Autores tales como Camilo Botero, Andrea Said, Daniela Abad, Mercedes Gaviria, Federico Atehortúa y Martha Hincapié, por nombrar algunos, han explorado de maneras diversas este género vinculando en la mayoría de los casos la pregunta por la identidad con la exploración de la memoria familiar y personal. Este proyecto se inserta en el núcleo de preocupaciones de este grupo de autores y bebe de la corta pero intensa tradición que ellos integran. Sin embargo, pertenece de manera problemática a este nicho, pues en la misma medida que

se propone revisar la memoria íntima, busca desvincularla de la sacrosanta subjetividad individual del autor o colectiva del apellido. Todo esto con el fin de preguntarse por las condiciones materiales que hacen posible tal reconstrucción del pasado. En este caso, la pregunta por la relación entre memoria e identidad se diluirá en una serie de inquietudes en torno a las formas en que la economía de mercado con sus mercancías materiales, culturales y tecnológicas ha operado como sustrato material invisible, pero altamente condicionante de los afectos individuales y colectivos que nos constituyen. A esto se suman condicionamientos del tipo raza, género y clase, por nombrar los más influyentes. Dicho en otros términos, este proyecto busca establecer la forma en que las distintas generaciones de mercancías y las condiciones materiales de clase, raza y género, actualizadas en cada caso, calan tan hondo en el corazón que llegan a determinar lo que denominamos identidad personal y familiar. ¿Qué tanto hay del *Color naranja-Chocorrano*, de *Los catorce cañonazos*, de mi condición de hombre blanco de clase media/alta o del registro de baja resolución de una cámara *Sony* de los años ochenta, en las formas concretas de mi amor por la casa de los abuelos Cárdenas-Giraldo?

Palabras clave: Archivo, ensayo audiovisual, memoria familiar.

La era de la subjetividad: de Youtube al ensayo audiovisual.

A finales del año 2006 la revista *Times* postuló como personaje del año no a una gran celebridad, ni a un político sobresaliente de la realidad en curso. Más bien, sugirió como figura del año a ¡Usted!, a un ¡Yo! cualquiera. El personaje del año fue, en esta ocasión, cada uno de nosotros, cada uno de los anónimos que habitamos el planeta. La portada de la revista, como lo expone Paula Sibilia, no podía ser otra que un espejo en el que cada quien se veía a sí mismo reflejado como un narciso en la cima del podio mediático (2008, 11). Este gesto superficial de la revista norteamericana recoge el sentir que caracteriza a una época en la que la noción del individuo resulta crucial. Desde mediados del siglo XIX las formas del relato biográfico y autobiográfico; el retrato pictórico y fotográfico; y hasta psicoanálisis como autoexamen terapéutico, anunciaban una nueva ética del individuo que se imponía. En el ámbito de las expresiones culturales,

fueran visuales, escritas u orales, esto derivó, por muchos caminos, en lo que podría denominarse como una sociedad del culto a la personalidad. Afirmar la propia individualidad a través de su puesta en escena fue lentamente convirtiéndose en un imperativo. Si bien, dadas las condiciones mediáticas del siglo XIX, en principio esta sensibilidad se manifestó como culto a las personalidades ilustres, con el advenimiento de los nuevos y ligeros dispositivos análogos y digitales, durante las últimas décadas este comportamiento ha alcanzado nuevas dimensiones. Con la aparición de la fotografía y el video digital, de la Internet y de los dispositivos portátiles de conexión permanente, el impulso de retratar a los demás y retratarse ha alcanzado el nivel de lo cotidiano. Los nuevos medios han hecho del culto a la personalidad y, sobre todo, a la propia personalidad, un hecho habitual y espontáneo. Bajo la idea de una democratización de la capacidad de emitir señal, la llamada Internet 2.0, cuyo principal slogan es *Broadcast yourself* (como insiste Youtube), cada uno de nosotros, en su anonimato, ha tendido a convertirse en un polo de emisión de señal singular. Sin lugar a dudas las redes sociales han sido quienes mejor han capitalizado esta tendencia.

Este clima tecnológico ha permeado muchas de las formas de expresión artísticas y, entre ellas, obviamente el audiovisual se ha visto afectado. Las nuevas posibilidades expresivas que facilitan los nuevos dispositivos de producción y de consumo de imágenes audiovisuales han facilitado la emergencia de nuevas formas de producción bastante menos industriales que hacen posible que los realizadores se acerquen a la forma de trabajo del pintor o el literato, quienes producen obra bastante menos rodeados por un grupo de trabajo y notoriamente menos agobiados por las urgencias presupuestales del cine. Estas nuevas condiciones de producción y circulación de imágenes han hecho posible la aparición de nuevas modalidades de expresión audiovisual. Entre ellas, el ensayo audiovisual ha sido uno de los géneros que ha emergido con mayor vigor. Tal como lo entiende Antonio Weinrichter, el ensayo audiovisual se caracteriza por su capacidad de mezclar sin pudor recursos del documental, de la ficción, del ensayo literario e incluso material de archivo (2005, 85). Parece que las facilidades de producción se han traducido en una cierta heterodoxia creativa. Autores como Chris Marker o Harun Farocki han sido los pioneros de esta tendencia que desde hace más de dos décadas se ha popularizado desbordando los

estrechos límites de la institucionalidad cinematográfica. Esta novedad expresiva ha facilitado que la figura del realizador y la del sujeto con nombre propio se entremezclen. La versatilidad tecnológica de la producción ha permitido personalizar la creación. Las formas íntimas y solitarias de la realización que se muestran posibles en la actualidad han conducido, al menos ocasionalmente, a una estética del autoexamen individual, de la revisión audiovisual de la intimidad. Weinrichter lo formula así: “Una consecuencia natural de esta conjunción, la puesta en primer término de la subjetividad y el acceso a los medios técnicos adecuados para plasmarla, es la tendencia a hacer un cine en primera persona, más o menos equivalente a la literatura confesional” (Weinrichter, 2005, 86). Como el joven que escribe su diario, hoy día el realizador se desnuda ante su cámara.

Esta tendencia ha posibilitado la consolidación de un subgénero: el *ensayo audiovisual subjetivo*. Esta nueva valoración de la subjetividad en el audiovisual estrecha una relación ambigua con la actualidad. Por un lado, está arrojada al peligro de satisfacer las solicitudes más comerciales y narcisistas típicas de un mundo en el que cada quien se ha convertido en empresario de su propia imagen –sobre todo en las redes sociales–, pero, por otro lado, el ensayo audiovisual subjetivo permite exploraciones inéditas que nos liberan de las fórmulas más complacientes de comprensión de la subjetividad y la identidad. En sus formas más heterodoxas, el ensayo audiovisual descubre las potencias para superar el mar de estereotipos subjetivos en los que naufraga nuestra cultura narcisista. El excitante horizonte audiovisual que se abre con el repunte del ensayo audiovisual en el siglo en curso, se enfrenta, como es usual en las artes, a la estandarización y banalización de sus potencias. Así, las posibilidades que abre la gramática audiovisual exploratoria del ensayo audiovisual pueden, a pesar del peligro de su neutralización, a la vez fundar nuevas posibilidades de delimitación de la subjetividad y la identidad en tanto que problemas artísticos. De nuevo Weinrichter resulta sugestivo: “El ensayo inventa no solo su forma sino su propio tema y, aún, su referente” (2005, 89). Sin embargo, en un mundo en que el culto a la personalidad pulula, estas capacidades de reinención del referente están permanentemente en riesgo de arredrarse ante las soluciones anticipadas. Por ejemplo: al aporte refrescante que supuso en su momento *Tarnation* de Jonathan Caouette (2005), le sucedieron miles de imitaciones a medio

camino entre la voluntad personal de exhibición del yo y el ejercicio audiovisual para salir del closet. Al ingenioso aporte a la cinematografía sobre la vida familiar que significó *Nobody's Business* de Alan Berliner (1995), le sucedieron miles de imitaciones en las que los directores se regodean fútilmente en las diferencias generacionales que los distancian de sus padres y de la gente de su edad. Algunas de estas obras compiten hoy día en la parrilla domiciliar de *Netflix*. El cine de la brasileña Petra Costa es un muy buen ejemplo de ello.

En medio de este panorama ambiguo, esta investigación se propone tomar una posición. Lejos de redundar en la autosatisfacción narcisista del que se exhibe como relato y se adentra en la verdad de su identidad, este proyecto se propone interpelar la evidencia de base del ensayo audiovisual subjetivo, a saber, la subjetividad misma. En vez de proponer la idea de una identidad subjetiva que, como la crisálida, sale de su encierro para desplegarse como imagen, este proyecto busca preguntarse por las condiciones materiales que han hecho posible la subjetividad misma. Estas condiciones materiales están constituidas por las muy diversas mercancías materiales e inmateriales que generacionalmente constituyeron la vida afectiva de una familia como la mía. Al influjo del mercado, se suman condiciones tales como la raza, el género y la clase que, a la vez, determinan las formas de acceso al mercado de cada familia. Dicho de otro modo, detrás del sujeto no hay un secreto, un misterio a revelar. Detrás de la identidad se encuentran, mejor, el mercado, la raza, la clase y el género con su capacidad de orientación afectiva de generación en generación. Claro, esto no supone que en tanto sujetos seamos puramente pasivos ante el influjo de las condiciones materiales que nos codifican (Carroll, 257). Lejos de tratarse de una relación vertical de sobredeterminación, la realidad de los sujetos oscila entre la actividad y la pasividad, entre el consumo y la creatividad, entre la herencia y la innovación. De ahí que la revisión de las condiciones materiales de la unidad familiar y de la integridad subjetiva supongan la revisión compleja de esa tensión entre pasividad y actividad tanto individual como colectiva. Fue Oswald de Andrade quien logró caracterizar de una manera sumamente aguda esta tensión entre el influjo vertical del mercado y la tradición sobre los individuos y los colectivos. Para él, se trata de una relación en la que el influjo codificador es a la vez apropiado en un acto de fagocitosis cultural e individual. A este movimiento ambiguo lo denominó *Canibalismo*

Cultural (). Así, llegamos a constituirnos a través de procedimientos diversos en los que nuestra propia subjetividad es objeto de colonización cultural y a la vez es sujeto de apropiación original. De este modo lo propio y lo ajeno conviven en una tensión estructural y constituyente de nuestra propia subjetividad individual y colectiva.

A partir de estas consideraciones, sirviéndome del material de archivo de mi propia familia paterna, los Cárdenas-Giraldo, me propongo rastrear de qué manera la memoria individual mía y la colectiva de mi familia están atravesadas por un sinnúmero de productos industriales y codificaciones heredadas que de manera silenciosa, pero eficaz, han constituido nuestro acervo emocional y con ello, han posibilitado nuestros propios mecanismos identitarios. A la pregunta cada vez más desgastada por la identidad subjetiva, este proyecto antepone la inquietud por las condiciones materiales, históricas y socio-económicas que han hecho posible la identidad de una familia.

A la mitad del siglo XX mis abuelos migran de Caldas al norte del Valle del Cauca dentro de un proceso de peregrinación que supuso la conquista paisa del departamento valluno. Se instalan en Buga, una ciudad que con el tiempo se convertiría en epicentro del turismo religioso y, más tarde, del monocultivo cañero, del narcotráfico y su violencia. Allí tienen 14 hijos. La penúltima muere siendo niña y los demás llegan a viejos. El menor de ellos, Gerardo, es mi padre. La mayoría de mis tíos migra a Bogotá y espera con ansiedad el fin de año para el reencuentro familiar en tierra caliente. Esos encuentros están cargados de memoria familiar consignada en fotografías y videos que se guardan como un tesoro en el que fue el armario de la abuela. Con los años llegan muchísimos nietos que crecen con la complicidad generacional de quien comparte los mismos referentes musicales, televisivos y hasta culinarios. Esos nietos están divididos en tres generaciones distintas claramente separadas por sus gustos e idiosincrasias. ¿Cuál es el lugar de las mercancías materiales, culturales y tecnológicas en la consolidación de sus sensibilidades generacionales? ¿Cómo la herencia de clase, género y raza ha operado en esta región, una típicamente conservadora, al modo de las pequeñas poblaciones del país? ¿De qué manera la identidad familiar de las distintas generaciones de los Cárdenas-Giraldo está mediada profundamente por sus referentes comerciales, raciales, de género y de clase?

Cabe recordar que durante los años 60 Rosalind Krauss, afamada crítica de arte norteamericana, veía en lo collages de Jasper Jones, hechos a base de referentes de la cultura popular de la época, la radiografía del inconsciente sensorial y afectivo de cualquier habitante promedio de Estados Unidos (Krauss, 1995, 115). Para el caso colombiano, artistas como Nadín Ospina con su serie de figuras precolombinas atravesadas por la iconografía de Disney o Laura Huertas Millán en su interesante *El laberinto* (2017), ofrecen referentes clave para esta investigación. La obra de Huertas Millán logra hacer evidente la forma en que la cultura televisiva de los 70 y 80 importada de estados Unidos resultó determinante en los imaginarios de opulencia de los grandes mafiosos nacionales. Nosotros consumíamos sus imaginarios de grandeza mientras ellos se inhalaban nuestra cocaína. Este proyecto se inserta dentro de esta iniciativa. Sirviéndose del material de archivo fotográfico y videográfico de los Cárdenas-Giraldo, este proyecto se propone abordar la identidad subjetiva y familiar, no como algo dado, sino más bien desde la pregunta por las condiciones materiales que hacen posible que digamos con tanta seguridad “yo” o “nosotros”. Probablemente lo más profundo, nuestra identidad, se soporta en lo más flotante, el mercado.

Póster:

PREGUNTA:

¿Qué tanto hay del *Color naranja-Chocorramo*, de *Los catorce cañonazos*, de mi condición de hombre blanco de clase media/alta o del registro de baja resolución de una cámara *Sony* de los años ochenta, en las formas concretas de mi amor por la casa de los abuelos Cárdenas-Giraldo?

OBJETIVO GENERAL:

Realizar un ensayo audiovisual –cortometraje- con material de archivo familiar que desarrolle la pregunta por la identidad personal y familiar a partir de la inquietud por la forma en que las distintas generaciones de mercancías materiales, culturales y tecnológicas condicionaron la sensibilidad de una familia, los Cárdenas-Giraldo.

POLI.EDU.CO

MARCO CONCEPTUAL

Teniendo en cuenta que el espectro de producción audiovisual con material de archivo es muy amplio en el presente, nos limitaremos a nombrar solo los autores inicialmente más relevantes para los intereses de este proyecto. Entre ellos se encuentran Peter Tscherkassky, Martin Arnold, Christian Marclay, Sergei Loznitsa, Alan Berliner, Douglas Gordon, Joao Moreira Salles y hasta Jean-Luc Godard en su obra tardía. Es de crucial importancia resaltar el valor de la obra de Ross Sutherland para esta investigación. En piezas tales como *Stand by for tape back up* (<https://vimeo.com/167634375> - 2015) Sutherland revisa la forma en que sus recuerdos personales y familiares están atravesados por la industria cultural norteamericana. Para él, la revisión del pasado inmediato obliga necesariamente a revisar algunas generaciones de mercancías ya pasadas de moda. Podríamos decir que el grueso de las piezas que Sutherland comparte en su canal de Vimeo responden a este tipo de orientaciones (<https://vimeo.com/rosssutherland>). En el contexto nacional, las obras recientes de Federico Atehortúa, Laura Millán, Camilo Botero, Martha Hincapié y Juan Soto son un referente obligatorio.

POLI.EDU.CO

DISEÑO METODOLÓGICO:

1) Revisión bibliográfica de textos que revisen las formas en que la cultura de masas condiciona la memoria individual y colectiva. En esta medida, autores como Paula Sibila, Jean Baudrillard, Eva Illouz, Slavoj Žižek y Byung-Chul Han, entre otros, resultan definitivos.

2) La segunda etapa se concentrará en la visualización detallada del material audiovisual de la familia Cárdenas-Giraldo y en la bibliografía sobre creación artística a través de la apropiación de material de archivo.

3) La tercera etapa se volcará a la experimentación creativa con el material de archivo. Estos procesos van de la simple edición de la imagen y el sonido a posibles intervenciones del material original a través de animaciones, acercamientos, ralentizados y alteración de la sincronía entre imagen y sonido. Todo ello depende del desarrollo del trabajo de laboratorio en la sala de montaje.

4) Finalmente, en la cuarta etapa se afinarán los procesos de posproducción visual y sonora de las piezas y se exportará su versión definitiva -cortometraje-. Dependiendo de este desarrollo, se puede hacer necesario solicitar el servicio de animadores de apoyo, compositores musicales y diseñadores sonoros.

POLI.EDU.CO

RESULTADOS - IMPACTO:

Se espera que la pieza audiovisual resultante de esta investigación circule en espacios especializados para este tipo de obras, desde festivales, hasta muestras y canales de divulgación cinematográfica alternativa. A esto se le suman tentativos espacios académicos y sociales de divulgación de los procesos investigativos tanto teóricos como creativos. Estos espacios pueden ser conferencias, encuentros, conversatorios, entrevistas y diálogos tanto presenciales como transmitidos en video. Estos espacios pueden tener lugar tanto durante la realización de la investigación como después de la materialización del producto final. Ambos, el ensayo audiovisual y los procesos, son susceptibles de ser socializados.

Podría pensarse en dos niveles de la divulgación. Un primer nivel tendría que ver con la circulación académica del proyecto tanto hacia adentro del Politécnico Gran Colombiano, como en otros espacios académicos universitarios. Un segundo nivel de la circulación de la obra tendría que ver con la comunidad artística en general a través de la puesta en circulación del producto audiovisual.

POLI.EDU.CO

Referencias.

Buchloh, B. (2003). "Procedimiento alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo", en: *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bourriaud, N. (2009). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Carrol, N. (2002). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: La balsa de la medusa.

De Andrade, O. (1928). Manifiesto antropófago. Revista de antropofagia No 1.

<http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, G. (2017). *Pasados citados por Godard*. Cantabria: Shangrila.

Guasch, A. *Arte y archivo. 1920-2010*. Madrid: Akal.

Guzmán, D. (2014). "El Derecho de cita y la Apropiación artística". Recuperado de:
Universidad Externado, Departamento de propiedad intelectual: [El Derecho de Cita y la apropiación artística - Departamento de Propiedad Intelectual \(uexternado.edu.co\)](#)

Krauss, Rosalind. (1999). Perpetual Inventory. Revista *October*, Vol 88, p 86-116.

Silva, A. (1998). *Álbum de familia*. Bogotá: Norma.

Tello, A. (2018). *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: Cebra.

Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B.

Weinrichter, A. (2012). *Metraje encontrado*. Navarra: De vista.

Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Sáenz Peña: Universidad tres de febrero.