



---

# Movimientos a distancia (una primera materialización)

*Movimientos a distancia a first materialisation*

---

**Sergio Camilo Barón Páez**

[scbaron@poligran.edu.co](mailto:scbaron@poligran.edu.co)

ORCID 0000-0001-6254-6410

Profesional en Dirección y Producción de Cine y T.V. Universidad Manuela Beltrán

Maestro en Creación Audiovisual Pontificia Universidad Javeriana

Coordinador de Programa Medios Audiovisuales Politecnico Granacolombiano

## Resumen

*Movimientos a distancia* revela las contradicciones en la forma cómo han sido archivadas las imágenes de los hermanos Acevedo, pioneros del noticiero cinematográfico en Colombia. Contradicciones como la aleatoriedad con la que fueron reeditadas en los catálogos oficiales, o las lecturas que los archivadores impusieron sobre ellas; una postura oficial que confunde imágenes de muerte con imágenes de movilizaciones sociales. ¿Cómo introducir en ese relato que asocia a la protesta con la muerte la imagen profana de un carnaval? Al responder esto, el proyecto propone una forma de reeditar la historia oficial para cambiar sus finales, para esbozar futuros posibles.

**Palabras clave:** Archivo, movimientos sociales, hermanos Acevedo, estallido social

Recepción: 11.11.2023 | Aceptación: 06.12.2023

**Cite este artículo como:** Barón P., Sergio. (2023). Movimientos a distancia (una primera materialización). *Revista Posibilidades Experiencias, Creaciones e Investigaciones en Artes, Comunicación y Medios*, 4 (1). 06 - 16.

## Abstract

*Movimientos a distancia* reveals the contradictions in the way the images of the Acevedo brothers, pioneers of film newsreels in Colombia, have been archived. Contradictions such as the randomness with which they were reedited in official catalogues, or the readings that the archivists imposed on them; an official stance that confuses images of death with images of social mobilisations. How to introduce into this narrative that associates protest with death the profane image of a carnival? In answering this, the project proposes a way of re-editing official history in order to change its endings, to sketch possible futures.

**Keywords:** Health promotion, Safety culture, Healthy organization, Health and safety.

## Capítulo I (a modo de prefacio): Una primera imagen

*El fragmento inicia con un silbido. Es un encuadre vertical en baja resolución. Posiblemente el extracto de una transmisión en vivo. Es un gran plano general. La forma del encuadre hace que la calle atraviese toda la imagen en una gran diagonal en perspectiva. El centro de la imagen, como un corazón vacío, es ocupado por el cruce de la calle 19 con carrera cuarta en el centro de Bogotá. Zona despejada en torno a la cual vemos a algunos cuerpos. ¿Cuál es la palabra precisa para describir sus movimientos? Parecen a la espera, pero a la vez al acecho. Movimientos cortos de ir y venir. Miran de un lado a otro. A fuerza de estar lejos, a la cámara se le hace imposible registrar ningún rostro. Han perdido su identidad facial entre esa maraña de píxeles. El sonido de esos cuerpos vistos de lejos se manifiesta como un constante y tenue rumor de voces y esporádicos golpes de metal. Tres segundos después el rumor es interrumpido por una detonación. En consecuencia, un cuerpo cae sobre la zona despejada en el cruce de las dos avenidas. Cae boca abajo, entrando en la imagen de izquierda a derecha. La detonación, el disparo, proviene de fuera del cuadro. La cámara produce entonces un zoom sobre el cuerpo; parece que no logra acercarse tanto como quisiera, frustrada por su forzosa distancia. La reacción inmediata de quienes están más cerca al cuerpo caído es la de asistirlo. Los demás, aún sin poder moverse del todo, giran sus cabezas al centro de la acción, al corazón vacío de la imagen, ahora mordido por el cuerpo caído. Alguien, otro cuerpo, tiene el impulso de dirigirse al lugar fuera de la imagen del que provino el disparo. Como si el encuadre se lo impidiera, se detiene y lanza una piedra en esa dirección. El fragmento termina allí, tan solo diez segundos después de ese silbido inicial.*

\*\*\*

Una imagen a la que vuelvo como el resultado de la búsqueda de un punto de partida que me permita construir esta ponencia. Sin embargo, el acontecimiento que esa imagen registra llegó primero a mí de otra forma. A fuerza de haber asistido a más de diez espacios y laboratorios para el desarrollo de proyectos de películas documentales, he terminado construyendo un discurso que me ha permitido presentar y hacer entender este proyecto, *Movimientos a distancia*. Ese discurso comienza siempre relatando el momento que le da origen al proyecto, la aparición de una serie de sonidos que dejé consignada en mis apuntes de esa noche:

25/11/2019

*Escribo sobre imágenes de muertes prominentes de hace un siglo. Al tiempo suenan cacerolas siendo tañidas, helicópteros sobrevolando la ciudad, gritos a los lejos que acusan al gobierno de asesino. Ha muerto Dilan Cruz tras días de convalecencia a causa de una bala de un agente de las fuerzas públicas que impactó en su cabeza. Escucho el poema Cadáveres de Néstor Perlonger publicado en un perfil de Facebook. Mañana se ha convocado una marcha silente para honrar a Dilan. Se recorrerán las mismas calles que recorrieron los cadáveres que he estado*

*viendo durante las últimas semanas en los archivos de los hermanos Acevedo.*

Cacerolas siendo tañidas, helicópteros sobrevolando la ciudad, gritos, la voz de un poeta que le canta a los cadáveres. Carrozas fúnebres por el centro de la ciudad filmadas hace casi cien años, multitudes congregadas en torno a esas muertes. Antes que esa primera imagen, llegaron a mí estos sonidos conjugados con estos archivos.

Meses después decidí que este acontecimiento, la muerte de Dilan Cruz en el marco de los primeros albores del Paro Nacional en Colombia, esa imagen que acabo de describir y que vería después, estos sonidos, el puente entre esas muertes separadas por una distancia de cien años, compondrían la carta de presentación de este proyecto. Fue la dificultad de expresar en palabras la forma de esta película que estoy haciendo, el paso por esos eventos en los que se aprende a diligenciar un proyecto, lo que me llevó a construir ese discurso y a darme cuenta de que necesitaba un origen, un punto de partida para posicionarme ante estas imágenes. En estos eventos se insistía en que el germen de una película debía ser un origen trascendental, sustancioso, fuerte, potente. Pero ahora me pregunto, para qué se necesita tal noción de origen. Cómo se determina el origen de una imagen, o de una genealogía de imágenes, cómo darle apertura a una película, a un ensayo, a una ponencia, cómo desencadenar un movimiento a partir de una sola imagen. Una primera imagen no es necesariamente una imagen de origen, es el punto por el que empezamos a recortar el mundo, es una decisión narrativa, una forma de posicionarse. A lo que voy, o a lo que quiero llegar, es que esta operación no es solo un asunto de nosotros los creadores. Lo que esta ponencia azarosa pretende mostrar es cómo ese asunto implica a quienes han asumido el rol de resguardo del archivo, o por lo menos, de estos archivos de los que me ocuparé, materiales de una película que sigo haciendo sin saber muy bien cuál será su forma definitiva

## Capítulo II: Contra la noción de origen

He nombrado antes a los hermanos Acevedo. Es probable que ninguna otra obra de la historia del cine colombiano de la primera mitad del siglo XX haya sido tan rigurosamente preservada en su vastedad y diversidad como la de los Acevedo, pioneros del noticiero cinematográfico en Colombia. Su archivo lo componen imágenes de todo tipo, desde el formato noticioso, pasando por el reportaje documental, trabajos de encargo para gobiernos de turno y empresas privadas, hasta los registros familiares y aficionados. Un cuerpo de imágenes que podría enmarcarse entre dos estallidos. Por un lado, el de 1929 que se tomó las calles de Bogotá en protesta por la corrupción en la ciudad, movimiento social con el que se da inicio al fin de una hegemonía conservadora de 50 años. Por otro, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y el enardecimiento de comunidades en todo el país, preámbulo de la mal llamada “Violencia”, final abrupto de lo que se conocería como la “República Liberal”. Así, las imágenes de los Acevedo son el documento visual más vivo que tenemos de ese periodo marcado por un mediano optimismo, por los afanes de una industrialización que no se da del todo y por una parcial democratización social.

Mi primer encuentro con estas imágenes, como ha quedado consignado en la entrada de mi diario, se dio a su vez durante el estallido social de 2019. Durante los mismos días que se expresaba en las calles el duelo por la muerte de Dilan Cruz, asistía constantemente a la Cinemateca de Bogotá y a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano para consultar los archivos de los Acevedo. Concretamente, me acerco por primera vez a sus imágenes a través de una colección oficial producida por ambas instituciones, los principales organismos a los que se las ha designado, no solo la salvaguarda, sino la selección del patrimonio cinematográfico de nuestro país.

La colección, realizada en 2015 y destinada a circular exclusivamente en bibliotecas públicas, lleva por título *Movimientos sociales a través del cine colombiano* y la componen tres discos en los que se puede rastrear una necesidad de cronología legible, de principio, de fin. En el primero se pueden consultar seis reportajes de los Acevedo. En el segundo se presenta *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, canon del cine social en Colombia. En el último se ofrece *Canaguaro* (1981) de Dunav Kuzmanich, película que espera aún su justo renacer en programas, retrospectivas y salas del país. Además, distribuida por capítulos en los tres discos, se puede consultar una serie producida exclusivamente para la colección y en la que se hace un repaso por los hitos de las movilizaciones sociales en el país durante los últimos cien años.

Un académico más aplicado habría diseccionado todo el contenido de esta colección. A mí me interesa particularmente el archivo de los Acevedo y cómo en este se ha configurado un relato de origen, un imaginario de los movimientos sociales que perdura aún hoy. Sobre todo, me interesa lo que la colección omite para configurar ese relato, el recorte que las instituciones oficiales del archivo han hecho para construir ese imaginario tomando como punto de partida, como primera imagen, los registros de los Acevedo.

Por un lado, leyendo las palabras de introducción de la entonces directora de la Fundación Patrimonio Fílmico, Myriam Garzón de García, se hace evidente que la colección está movida por una búsqueda abnegada de la veracidad, de la objetividad en la imagen:

“Acudimos a los acervos fílmicos y en video de las colecciones de registros noticiosos que dan fe de los acontecimientos (...) registros documentales que muestran de manera fehaciente la participación de numerosos grupos de ciudadanos en torno a figuras y hechos sobresalientes de la historia de Colombia en la primera mitad del siglo veinte, [sic] tomados del Archivo Cinematográfico Colombiano de los Acevedo” (p. 9).

Dar fe de los acontecimientos, los registros como muestras fehacientes de lo sucedido. Qué implica imponer estos valores en imágenes producidas hace casi cien años. Probablemente implica asumir que la imagen noticiosa de los Acevedo —más allá de que estas fueran en gran parte producidas gracias a la inversión de empresas privadas, de gobiernos de turno o de aspirantes a cargos públicos— constituye cierto grado de objetividad, cierta vocación informativa en la que debemos tener fe. Así, las palabras de la directora de la Fundación se suscriben a una tradición del archivo o de la archivística que impone la disposición de los registros como documentos que dan fe de la historia, no como producciones narrativas en sí mismas; es la búsqueda ciega del historicismo.

En ese sentido, el discurso de esta colección no repara en las decisiones audiovisuales de las personas que realizaron estas imágenes, ni en las condiciones en las que fueron producidas. El discurso se nos ofrece como un aparato compacto en el que no cabe lugar a la duda, en el que no se reconocen decisiones editoriales, en el que se asume que no hay una operación narrativa, ni un recorte del mundo, ni un posicionamiento evidente ante las imágenes; los archivos como pura y cristalina evidencia.

Un texto que me ayudó a identificar esto durante el proceso fue *Anarchivismo, tecnologías políticas del archivo* de Andrés Maximiliano Tello. En él, Tello identifica que las instituciones de archivo son aparatos de control en los que se manifiestan las construcciones sociales de una comunidad. No son simples depositarias de los registros del mundo, sino generadoras de relatos que han diseñado intrincadas formas de narrarlo. En ese sentido, Tello sostiene que existe una naturalización discursiva e institucional en la que se asume la idea de un origen del archivo. En la colección que nos ocupa, esto se traduce en afirmaciones como estas:

“La intención de recopilar la información del origen, forma y desarrollo de estas colectividades sociales es valorar sus propósitos específicos de mejorar las condiciones de vida de la población colombiana, resaltando su nacimiento en las agrupaciones de obreros, estudiantes y de género” (p.8).

Es decir, se asume que en estos archivos se puede rastrear el origen, el nacimiento de los movimientos sociales que supuestamente documentan. De hecho, el disco en el que se presentan los seis reportajes de los Acevedo se complementa con el primer capítulo de esa serie de reportajes que repasa la historia de las movilizaciones en Colombia durante el siglo XX. El capítulo, en concordancia con ese historicismo cronológico—como no podría ser de otra forma—, lleva por título *El Principio de la Rebeldía*. Allí se reconoce el surgimiento de la clase obrera a principios del siglo XX en el país como el catalizador de los movimientos sociales, de las agrupaciones populares y de huelga con los que la colección comienza su relato. Sin embargo, las imágenes de los Acevedo, así como el resto de los archivos, parecen cumplir la única función de ilustrar lo que los historiadores invitados para dar fe de lo sucedido tienen que decir.

Mi reparo no está dirigido a la labor pedagógica que instrumentaliza estas imágenes. Creo que es una acción que parte de una intención loable por socializar un período histórico del país. Mi reparo se dirige al hecho de que las mismas instituciones que resguardan estos archivos, que mercantilizan el uso que cualquier ciudadano quiera hacer de ellas, que burocratizan su libre acceso al público, sean las mismas que las lean por nosotros. Mi reparo está en vender como un servicio público la imposición de ciertas lecturas oficiales hechas a estas imágenes. Un reparo a esa ceguera cómplice contra la que habría que revelarse y que Tello justifica con estos términos:

“Cuestionar la metáfora orgánica del archivo, es cuestionar las prácticas sociales de sus organismos artificiales, de sus artefactos sociales y tecnologías políticas, y por lo tanto, es impugnar al mismo tiempo la naturalización del orden que el establecimiento de sus jerarquías y clasificaciones imponen sobre la producción social. Hay que estar, por lo tanto, prevenidos ante el “fetiche” del documento, y no olvidar la advertencia de Benjamin: “Al documento, su inocencia le sirve de defensa” (p. 27).

Así las cosas, impugnemos la colección. De los seis reportajes de los Acevedo seleccionados por los coleccionistas, tomaré como referencia solo dos: *8 de junio de 1929* (1929) y *Funerales de Olaya Herrera* (1937). A mi juicio, estos archivos sintetizan dos aspectos particulares que parecen definir a la mirada de los Acevedo: su cercanía con el poder (los reportajes que he descartado documentan cuatro procesos electorales comisionados por los mismos candidatos a los que los Acevedo eran afines) y una cierta fascinación por los funerales de grandes personalidades. Sobre todo, este último aspecto será crucial para comprender cómo se ha configurado el imaginario de lo que una movilización social parece destinada a ser. Además, como lo he dicho en un momento, me enfocaré en una imagen omitida por la colección, una imagen que rompería ese relato oficial y que encarna eso que Beatriz Sarlo ha identificado como condición propia de la obra de Walter Benjamin —coleccionista de coleccionistas— y, en general, de cualquier colección: “el fantasma del vacío vive en la colección” (p. 15); toda colección estará siempre incompleta.

### Capítulo III: De la marcha del progreso a la marcha fúnebre

*Si viéramos estas imágenes dislocadas, arrancadas del montaje del que hacen parte, veríamos fragmentos de una Colombia rural que marcha hacia adelante. Veríamos la alegría de un pueblo que pareciera caminar hacia la prosperidad. Una marcha de gente común y corriente, de gente alegre, sonriente, exaltada. El movimiento incesante y sereno de una cámara que marcha de espaldas, al ritmo de la gente —¿O es acaso la gente la que marcha al ritmo de la cámara? —. Sabríamos, eventualmente, que la cámara viaja en un tren pues por momentos vemos los rieles que se van alejando y sobre los que la gente marcha con banderas de Colombia. Algunos marchan lanzando flores, otros marchan movidos —tal vez— por la curiosidad, otros marchan en familia, otros vitorean con pañuelos saludando a la entidad que se aleja de ellos —¿La cámara? ¿El tren? — Es posible que al finalizar de ver esos fragmentos lo que en principio parecía una marcha espontánea de prosperidad luzca ante nosotros ya como algo más abstracto. Nos sentiríamos abocados a buscar la razón de la existencia de estas imágenes, de este travelling incesante que atraviesa media Colombia. Tendríamos que ver el montaje completo del que fueron extraídas, conocer su contexto, y entonces ya no podríamos leer esa alegría y jovialidad en la gente; o tendríamos que leerla como una alegría mucho más compleja y opaca. Ya no veríamos la imagen simbólica de un pueblo que marcha hacia la prosperidad. Veríamos, en cambio, a un pueblo que se ha volcado a marchar detrás de un cadáver. La cámara que filma esto es la de los hermanos Acevedo, encargada en esta ocasión de filmar lo que debe ser el acto fúnebre más pomposo y espectacular de nuestra historia: los funerales de Enrique Olaya Herrera.*

\*\*\*

Esto lo escribí como resultado de mi primer proceso de investigación sobre las imágenes de los Acevedo, en particular, sobre esta película: *Funerales de Olaya Herrera*. En efecto, mi primera impresión al ver estas imágenes fue la de estar presenciando la verdadera representación del progreso. La alegría en los rostros, la energía al correr, las miradas

francas, el tren que avanza raudo. Todos estos elementos parecían contradecir la naturaleza del acontecimiento que las convocaba: el funeral del expresidente. Además, la idea misma de que este funeral fuera considerado por los coleccionistas como la evidencia de un movimiento social en Colombia pasa por alto una pregunta que para mí era obvia: ¿cómo es que este presidente logró tal afinidad con la gente y cómo es que su funeral, supuestamente, es la muestra de un movimiento social en nuestro cine?

En el tomo 2 de su *Historia social del cine en Colombia* Álvaro Concha sugiere que la popularidad de Olaya Herrera no fue la espontánea respuesta de un pueblo ante la buena gestión de su gobierno, sino que el documental que los mismos Acevedo produjeron sobre la victoria de Colombia en el conflicto bélico con Perú entre 1932 y 1933, y que lleva el rimbombante título de *Colombia Victoriosa*, alentó el patriotismo nacional y distrajo la atención de las dificultades económicas que comenzaban a angustiar al país:

“Las pantallas se llenaron con la figura del salvador nacional como se decía de Olaya en aquellas jornadas delirantes. Los hermanos Acevedo encontraron un filón que parecía inagotable en los sucesos de esos días y de los años venideros. Así, sin formalización alguna, se convirtieron en los camarógrafos de la República Liberal naciente” (p. 30).

Podríamos detenernos en otras consideraciones como esta, convenientemente —o descuidadamente— omitidas por la colección, pero en este punto me interesa analizar la forma cómo estas imágenes son mediadas por la institución. Y es que, en realidad, el primer filtro por el que cualquier usuario tendrá que pasar para poder consultar las imágenes son los desgloses y las sinopsis que el catálogo oficial ofrece de los registros:

- “Calles de Cali, desfile fúnebre. Participan civiles, militares y colegios. Curiosos observan. Pasa la cureña con el ataúd, seguida por la gente (00:08:19:12-00:08:58:06)
- Exterior estación de ferrocarril, gentío, llega la cureña (00:08:58:07-00:09:12:22)
- Gente corriendo para acercarse al ataúd. Lo sigue un carro cargado con coronas de flores. Panorámica multitud (daño en imagen desde 00:09:29:12) (00:09:12:23-00:09:41:14)
- Gobernador y personalidades en desfile (daño en imagen hasta 09:43:16) (00:09:41:15-00:09:49:05)” (Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano, [FPFCO], 2023)

En apariencia, este escueto reporte está desprovisto de toda subjetividad, es la materialización de esa fría veracidad que informa imparcialmente sobre lo que veremos en caso de que logremos sortear los filtros burocráticos para consultar directamente el material. Pero estos desgloses son la construcción narrativa de una oficialidad, cristalizan una forma de leer el mundo que, como nos lo recuerda Benjamin, no es inofensiva. Esa necesaria objetividad de la burocracia con la que se fabrica el desglose privilegia la aparición de los políticos que saludan el féretro del expresidente que se detiene en cada pueblo del país en su rumbo a Bogotá. Las multitudes que se congregan en torno al tren son meros “curiosos”, “gente que mira”, “multitudes que siguen al tren”, “gentío esperando”, etc. Por supuesto, como ya sabemos, la cámara de los Acevedo miraba de cerca de las grandes personalidades, pero en sus imágenes también se desborda la riqueza de la multitud: los pies de quienes corren, las sonrisas, la emoción de los niños, la organización de las comunidades para honrar a su caudillo, las miradas a la cámara. ¿Podría tener cabida en estos catálogos un desglose como este?:

- Plano general de la Plaza Caicedo en Cali. Una toma subexpuesta, oscura. En la esquina inferior izquierda del cuadro una porción de luz irrumpen. Un leve rayo de sol irradia sobre la figura de un hombre vestido de blanco. Desde esa esquina de la imagen, casi al margen, a punto de ser omitido por el encuadre, el hombre mira a la cámara, justo antes de que el cortejo fúnebre pase junto a él. (00:08:19:12-00:08:58:06)

Probablemente, un catálogo oficial no podría permitirse tal atención a lo elemental, al desvío, al fulgor de una luz. De hecho, si consideramos la forma cómo Tello entiende al archivo y los catálogos, veremos que la principal función de estas máquinas compactas es la de construir o reproducir los mitos originarios de una sociedad:

“Instituyendo los elementos simbólicos que permiten reproducir los diferentes mitos fundadores de una colectividad y manteniendo inaccesible su supuesta esencia o sustancia metafísica, pues en último término esta remite al vacío en la propia máquina” (p. 53).

En ese sentido, podrían asociarse las prácticas de archivo oficiales con la elaboración de monumentos en las ciudades durante el siglo XIX, estrategias culturales y discursivas que buscaban solidificar las identidades de los estados-nación al poner en escena los grandes héroes y acontecimientos de sus procesos de fundación, sus supuestos orígenes. Si bien en la elaboración de estos monumentos subsistía una cierta expresividad plástica con la que se buscaba secundar tal noción de origen, su metódica aparición en las plazas de las ciudades correspondía a la ejecución de una técnica del espacio público establecida como forma de gobierno para materializar un relato oficial. Por su parte, Tello se vale del pensamiento de Jacques Derrida para analizar cómo en sus procesos discursivos, las tecnologías del archivo –como las del monumento– no sólo relatan un acontecimiento histórico, sino que ellas mismas lo producen:

“De acuerdo con Derrida, las *tecnologías de archivo* producen el acontecimiento archivado porque transforman también el espacio público y privado de la sociedad que registran. Alteran el límite entre lo público y lo privado, el lugar secreto, pues no se trata de un conjunto de técnicas entre otras, sino de un grupo de tecnologías que otorgan una “posibilidad instrumental de producción, de impresión, de conservación y de destrucción del archivo [que] no puede no acompañarse de transformaciones jurídicas y, por tanto, políticas” (p. 195)

Con esto, se sugiere una cierta infiltración de las políticas del archivo no solo en la vida pública de una comunidad, sino en el ámbito de lo más íntimo. Al archivar un documento se erige una especie de monumento cuyo relato logra calar en el esqueleto de una sociedad y en el imaginario de sus individuos. Es claro que esa monumentalidad soterrada es lo que perseguían los Acevedo con la filmación de este acontecimiento, esa grandilocuente puesta en escena con la que se terminó de erigir el mito de Enrique Olaya Herrera:

- Exterior estación, salida de personalidades. Salen familiares y acompañantes. Sale el ataúd y es colocado sobre una cureña (00:17:00:14-00:17:42:12)
- Parte desfile desde la estación (00:17:42:13-00:18:32:02)
- Calles de Bogotá, calle 13. La muchedumbre ocupa toda la avenida por donde avanza el desfile (00:18:32:03-00:18:47:20)

- Plaza de Bolívar llena de gente, panorámica del costado norte (00:18:47:21-00:19:05:15)

“La muchedumbre ocupa toda la avenida”, “Plaza llena de gente”; imágenes panorámicas que los Acevedo priorizaron para mostrar la monumentalidad del funeral y sobre la que no se repara en la mencionada colección de los movimientos sociales en nuestro cine, reproduciendo así el mito esculpido en aquella imagen. Esta forma de leer los archivos nos moviliza entonces a comprender que las imágenes y los relatos que hacemos de ellas al indexarlas son prácticas discursivas que construyen el mundo bajo un determinado punto de vista. En este caso, el de los Acevedo, el del catálogo oficial o el mío propio como sujeto que se ha dedicado a mirar estos registros. Y es aquí donde me posiciono como creador, como otro archivista de estas imágenes.

\*\*\*

Volvamos al hombre vestido de blanco. Qué me lleva a detenerme en él. No es solo el color de su ropa puesto que varias personas también visten de blanco en esta escena. Lo que dirige mi atención hacia él es la débil luz cuya figura parece atrapar dentro del plano. Su detenimiento entre la multitud que avanza al ritmo del cortejo, su interés por la cámara. Pese a toda la parafernalia del acontecimiento, él –como muchos otros en diversas imágenes de los Acevedo– no puede desviar su atención de la cámara que observa la escena desde lo alto de un edificio, como si se supiera observado, como si se preguntara por su propia imagen. Es a esto a lo que me he dedicado en el ejercicio de mirar estas imágenes, a la persecución de los más mínimos destellos de vitalidad. Aunque no lo parezca, más que la revisión del relato histórico asociado a estas imágenes lo que me atrae es la posibilidad de diseccionarlas, de descomponer su materialidad, de analizar su condición de objeto como si se tratara del análisis de una sustancia en el microscopio. A fuerza de mirarlas de esta forma una y otra vez, las imágenes terminan mostrándome fragmentos de vida que de otra manera pasarían desapercibidos. En ese proceso, cada pequeño gesto me resulta de un gran valor.

Pero me ubico ahora ante una contradicción, ante un problema creativo que no he podido dirimir. Esos pequeños vestigios de vitalidad me interesan tanto como su ausencia en los textos de los catálogos oficiales. El hecho de que, antes que nada, para poder consultar estas imágenes debemos leerlas, la condición propia de esa estricta burocracia que hace aparecer a estas imágenes como un flujo de palabras, datos y números y que nos fuerza a verlas mediadas por una serie de voces anónimas y, en muchos casos, raquíticas; tal como podrá resultar la lectura de este texto para alguien ajeno a estas imágenes. Deliberadamente he decidido no hacer uso de ningún fotograma para ilustrar el contenido de esta disertación, porque lo que persigo es la obsesión de responder una vez más a esta pregunta: ¿Cómo hablar de una imagen que no podemos ver? Puede resultar contradictorio tratándose de un texto sobre el proceso de creación de una película, pero este proceso es también la materialización de esa inquietud que sin quererlo me une a los archivistas y a su oficio.

Como creador me ha interesado explorar –o fabricar– esa indeterminación entre imagen y palabra. En qué momento una palabra comienza a volverse una imagen, en qué momento una imagen puede volverse solo una palabra. Cómo moverse por los intersticios entre la escritura y el montaje. Es esto lo que me interesa cristalizar al acercarme a esas imágenes y a la noción misma de archivo: evocar la naturalizada condición de estos registros que, en primera instancia, se nos presentan como un

cuerpo invisible o como una presencia ausente. Al desglosarlas y resumirlas, los catálogos oficiales afirman la existencia de unas imágenes que no se pueden ver, apelando así a nuestro poder imaginativo; esta es la contradicción. Cómo suscitar una crítica que nos permita poner en dudas esas palabras, datos y fichas técnicas y a la vez darle el poder a un eventual espectador de esta película para que él mismo construya las imágenes, para que su imaginación se apodere de ellas. Qué mostrar y qué no en una película asociada a tal incertidumbre. Cómo construir un montaje con espacios en negro, cómo poner en escena esas voces anónimas y raquíicas, cómo disponer de esos materiales escritos, cómo erosionar su lenguaje, cómo erotizar su habla. Cómo moverse entre el pragmatismo del informe y la poesía del archivo. Cómo conjugar la escritura y el montaje en una obra cinematográfica. El cine de ensayo, de Chris Marker a Chloé Galibert-Laîné, de Agnès Varda a João Moreira Salles, ha construido diversos caminos posibles para atender a estas inquietudes, para abrir y colmar el espacio entre la imagen y la palabra en el audiovisual. Cómo beber de esos flujos ya trazados. Al momento de escribir este texto me debatí entre la aparición de los catálogos oficiales como textos en pantalla, la construcción de la voz de un archivista como alter ego de mi presencia en la película o la fabricación de un falso archivo con la voz de un Gonzalo Acevedo anciano, entrevistado –como en realidad ocurrió a principio de los años sesenta– por un precoz cinéfilo, escritor y cine clubista llamado Hernando Salcedo Silva<sup>1</sup>. Alguna de esas voces (escrita, hablada o ficcionada), o la unión de todas ellas, tendría que tomar la figura de hilo conductor en la película para luego perderse o deshilacharse entre los vestigios de vitalidad que las imágenes encarnan: un hombre de blanco que mira a la cámara, una mano que saluda entre la multitud, unos pies que corren sobre las vías del tren por las que acaba de pasar un féretro.

Se me ha pedido aclarar cómo será esta película, o en qué consiste su proceso de creación. Es por eso por lo que me he tomado el tiempo de traducir en palabras lo que el montaje apenas está bosquejando. Yo mismo no podré entender la forma definitiva de esta película hasta el momento justo de su primera proyección, o incluso después de ese momento. La única certeza sobre la que esta búsqueda azarosa se afirma es la de una imagen en particular a la que de alguna forma tendrá que llevarnos el montaje; la certeza de una imagen fantasma.

## Referencias

- [1] Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), Cinemateca Distrital, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2015). *Movimientos sociales a través del cine colombiano*
- [2] Benjamin, W. (2022) *Coleccionismo*. Buenos Aires: Godot Ediciones.
- [3] Concha, A. (2020) *Historia social del cine en Colombia, Tomo 2, (1930-1959)*. Bogotá: Blackmaria Publicaciones.
- [4] Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (31 de octubre de 2023). Catálogo Bibliográfico. [https://catalogo.patrimoniofilmico.org.co/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=&q=&branch\\_group\\_limit=](https://catalogo.patrimoniofilmico.org.co/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=&q=&branch_group_limit=)
- [5] Tello, A. (2018) *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo*. Adrogue: La Cebra.

---

<sup>1</sup> En su libro *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*, Salcedo Silva recoge una serie de entrevistas realizadas a diversos pioneros y primeros creadores de nuestro cine. En 1960 entrevista a Gonzalo Acevedo y en 1970 a su hermano Armando. Sus relatos y voces consignados en este libro son los materiales con los que se está desarrollando la voz en off de *Movimientos a distancia*.