

MUNDO DE IMÁGENES E IMÁGENES DEL MUNDO. NOTAS PARA LA COMPRENSIÓN DEL ESPACIO EN EL CINE DOCUMENTAL

*World of images and images of the world.
Notes for understanding space in documentary
film*

David Andrés Zapata Arias

ORCID: 0000-0001-8424-5627

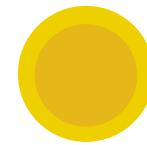
Sociólogo de la Universidad de Caldas. Docente de cátedra de cine documental del Programa de Cinematografía de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Gestor cultural e investigador.

Resumen

El autor examina el concepto del espacio sugerido por Erwin Panofsky y Hans Belting, a propósito de su estudio sobre la perspectiva artificial del Renacimiento. Esta relación inicial es continuada por una preocupación del estudio del espacio en el cine en lo que se conoce como el giro espacial: una creciente preocupación por indagar en la relación entre el espacio, la mirada y los discursos sociales, políticos, científicos, estéticos y económicos que han contribuido a crear una cierta imagen sobre geografías como la de Colombia y América Latina. Al mismo tiempo, el autor revisa el interés de investigadores, artistas y cineastas por incluir artefactos visuales como grabados, ilustraciones, mapas, fotografías y archivos audiovisuales previos a la invención del cine, no sólo como recursos narrativos y estéticos, sino como posibilidades discursivas que son deconstruidas desde el lenguaje y el montaje audiovisual, puedan dar luces para explicar las formas de relacionarnos con la imagen en nuestra propia contemporaneidad.

Palabras clave:

Espacio, Cine, Perspectiva, Estética, Geografía.



Abstract

The author examines the concept of space suggested by Erwin Panofsky in his thesis on the artificial perspective of the Renaissance. This initial relationship is followed by a concern with the study of space in cinema in what is known as the spatial turn: a growing interest in investigating the relationship between space, the gaze, and the social, political, scientific, aesthetic, and economic discourses that have contributed to creating a certain image of geographies such as Colombia and Latin America. At the same time, the author reviews the interest of researchers, artists, and filmmakers in returning to visual artifacts such as engravings, illustrations, maps, photographs, and audiovisual archives prior to the invention of cinema, not only as narrative and aesthetic resources, but also as discursive possibilities that are deconstructed from language and audiovisual montage, which can shed light on how we relate to images in our own contemporary world.

Keywords:

Space, Cinema, Perspective, Aesthetics, Geography



Recepción: 10 de octubre de 2025

Aceptación: 25 de noviembre de 2025

Cite este artículo como: Zapata, D. A. (2025). "Mundo de imágenes e imágenes del mundo. Notas para la comprensión del espacio en el cine documental", en *Posibilidades*, 6(1), 60-78.

La perspectiva y el mundo como imagen

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América,
vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide,
vi un laberinto roto (era Londres),
vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo,
vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó,
vi en un traspasio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos,
vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena (...)

Jorge Luis Borges. *El Aleph*.

Ciertamente, una imagen es mucho más que aquello que miramos cuando estamos enfrente de ella y nos presenta, en conjunto, los elementos de su composición. En el presente ensayo incorporo algunos conceptos desde los estudios visuales, los estudios filmicos, las ciencias sociales y humanas para comprender el espacio en el cine.



Podría comenzar este ensayo con la premisa inicial del concepto del cuadro con la que Jacques Aumont y otros autores empiezan su Estética del Cine. La imagen supone, en un primer momento, un enmarcamiento, una delimitación del mundo. Enmarcada por los límites propios del soporte físico del medio, la imagen que luego percibimos – dicen los autores – encierra un doble sentido, en tanto superficie y profundidad. La imagen se nos presenta como una frontera enmarcada que deja de lado, en sus bordes, una división con el mundo externo, que nosotros percibimos como una superficie plana y bidimensional. Al mismo tiempo, enmarca en su interior una sensación de profundidad con una serie de elementos dispuestos en perspectiva, creando una ilusión de realismo. André Bazin en su ensayo *Ontología de la imagen fotográfica* (1966) afirma que la invención de la perspectiva, ese “acontecimiento decisivo”, “ha sido el pecado original de la pintura occidental” (25). En este punto me parece importante volver a ese momento inicial de la perspectiva renacentista para tratar de entender qué significa esa afirmación que, para el crítico de cine francés, dotaba de realismo estético y psicológico a la imagen fotográfica, y luego es realizado y perfeccionado también por el realismo cinematográfico.

En el Renacimiento, en el contexto pictórico, la noción del marco concebido por León Batista Alberti en su tratado *De Pictura*, era entendido como una aperta finistra, una ventana abierta al mundo. La asociación del cuadro pictórico con una ventana desde la cual se puede ver algo que está más allá supone un cambio, no sólo en la técnica para crear imágenes, sino en una nueva forma de relacionarse con el mundo a través de ellas. Esto fue posible gracias a la invención técnica de la perspectiva matemática, que ubica en la posición

del observador un punto de vista desde el cual se puede ver el despliegue de las formas y elementos en una superficie plana, generando la ilusión de realismo y profundidad al espectador, como si éste estuviera viendo en realidad estos elementos enfrente de sí mismo. Esta nueva forma de relación de ver-a-través-de, sugiere una poderosa relación en la cual el observador tiene una posición de privilegio, un punto de vista para ver y conocer a través de un medio que, como la imagen, proyecta un espacio que se adentra en la profundidad del cuadro.

Erwin Panofsky adopta la definición de Alfredo Durero, quien había dado a conocer en Alemania su descubrimiento de la perspectiva matemática (Beltling, 2012), la cual definió como “ítem perspectiva, que significa “mirar a través” (18). Este mirar-a-través-de encierra una incógnita que intentaremos ir deshilvanando en este ensayo y que es analizada por Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*, haciendo énfasis en la noción del espacio, más que en la de mirada, como lo hace Beltling siguiendo la tradición de los estudios originales sobre la perspectiva.

Hablaremos en el sentido pleno de una intuición ‘perspectiva’ del espacio allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados ‘en escorzo’, sino donde todo el cuadro – citando la expresión de otro teórico del Renacimiento – se halle transformado, en cierto modo, en una ‘ventana’, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero ‘plano figurativo’, sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. (Panofsky, 2003, 11)

Esta idea del cuadro-ventana a través del cual se proyecta un espacio genera en el observador la sensación de estar viendo, en una imagen dibujada o pintada, ese espacio como si fuera el espacio real. Perfeccionada siglos más tarde por la fotografía y el cine, la imagen realista nos parece transparente

y olvidamos por momentos aquella mediación material que nos permite ver-a-través-de. Beltling insiste en que el problema de la perspectiva no se trata sólo de un problema estético desarrollado por el arte como técnica e innovación pictórica, sino que es también un problema de la imagen, porque lo que importa allí es su significación cultural, en tanto que lleva a preguntarse qué hacen las culturas con las imágenes y cómo captan el mundo en imágenes. Estas preguntas nos puede conducir al centro del modo de pensar de una cultura, afirma Beltling.

Para aquellos que estudiamos los problemas de la imagen parece natural concentrarnos en el análisis estético de las formas y preguntarnos por los motivos, la composición, las técnicas, la iluminación, y la disposición de los objetos. Y desde allí, desarrollar el posible significado de las obras que éstas toman en quienes las interpretamos. Otro camino para acercarse al estudio de las imágenes consiste en analizar las condiciones sociales, políticas y económicas en las cuales fueron producidas las imágenes, y cómo su circulación y consumo generan diferentes significados y relaciones. Otros estudios se concentran en el análisis propio del soporte medial y en profundizar en las condiciones materiales y tecnológicas de su desarrollo, desde los primeros días de la cámara oscura hasta las nuevas tecnologías mediales que inundan nuestra contemporaneidad. Sin embargo, dado que la imagen se torna transparente, olvidamos la relación que ésta supone entre un observador que la mira, la imagen misma como soporte y como medio, y los detalles mismos que componen sus características formales. No es gratuito que desde la perspectiva de los estudios visuales, culturales y filmicos nuevas indagaciones se estén orientando hacia la pregunta por una historia cultural de la mirada, como una nueva forma de encontrar la genealogía del pensamiento y el conocimiento mismo que, en el caso de la modernidad, comenzó con la invención misma de la perspectiva y se fue desarrollando en paralelo al proceso de modernización y construcción de un observador moderno.



La invención que llamamos perspectiva supuso una revolución en la historia de la mirada. Al hacer a la mirada árbitro del arte, el mundo se convirtió en imagen, como una vez indicó Heidegger.

La imagen en perspectiva representaba por vez primera la mirada que un espectador echa al mundo, y transformó el mundo en una mirada al mundo. (Belting, 2012, 18).

Este interés de volver al estudio de la perspectiva en los estudios visuales (Panofsky, 2003; Bryson, 1991; Mitchel, 2009; Belting, 2012; Crary, 2008), como lo insinúa Belting en la cita anterior, propone concentrarse en un estudio de la mirada y no tanto en las técnicas artísticas que marcaron los estilos de la historia del arte. Esta vuelta al estudio de la perspectiva, ya no como un mero cambio de la técnica que transformó el arte y la arquitectura, sino como un cambio que modificó por entero la cultura en Occidente (hoy global), ha permitido analizar la construcción histórica, visual y cultural de la mirada, así como la formación del observador moderno, lo que ha suscitado múltiples debates en los campos de estudio de la llamada 'cultura visual'. Estos estudios sobre la perspectiva sugieren que ésta se ha venido transformando desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, puesto que lo primero que sugiere la perspectiva es la mirada de un cuerpo, la posición que este toma, y la forma como se relaciona con la imagen. En este ensayo quiero detenerme en la perspectiva como "forma simbólica" que propone Panofsky siguiendo su gesto inicial de ver la relación del espectador como un cuerpo que observa y ve ante sus ojos la proyección de un espacio, visto a través de un cuadro-ventana.

Sabrá disculparme el lector que avance tan poco en el desarrollo argumentativo del ensayo y me concentre en estas minucias conceptuales, pero quiero detenerme profundamente en el gesto inicial que implica interpretar el espacio en la imagen pictórica inventada en el Renacimiento y retomado con posterioridad por el grabado, las

ilustraciones, los mapas la fotografía, el cine, las imágenes de geo-registro y otras imágenes digitales. Pero justamente es Panofsky quien se concentra, no sólo en demostrar como el pensamiento científico-matemático y humanista se concreta en la invención de la perspectiva, en cómo el arte y la arquitectura se encuentran para representar el espacio, o en cómo se logra la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, que en sus palabras no es otra cosa que "la objetivación del subjetivismo", sino que nos invita a volver a considerar el problema de la perspectiva en el análisis visual, como una relación con el espacio y por tanto con el mundo, una forma de construcción de un observador moderno. Panofsky y Belting, entre otros, recogen varios de los tratados de óptica y perspectiva del Renacimiento; los autores llaman la atención sobre la importancia, diríamos fenomenológica, de la experiencia del espectador. El cambio de la perspectiva natural a la perspectiva artificial o matemática no es solamente la invención de una técnica artística y arquitectónica, sino que supone un verdadero "salto cuántico" en la percepción del observador y su conocimiento del espacio, que aún nos cuesta entender en estos días que pasan de la visualidad. Volver a ese momento original podría ayudarnos a dar luces para comprender cómo vivimos hoy las imágenes, cómo el mundo mismo es hoy una imagen que experimentamos, y cómo interactuamos en el espacio.





La perspectiva es por naturaleza un arma de dos filos; por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse mímicamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente; procura una distancia entre los hombres y las cosas ('lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objeto visto; lo tercero la distancia intermedia dice Durero corroborando a Piero Della Francesca') [...] Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo. (Panofsky, 2003, 49)

La tesis de Panofsky propone entonces comprender la perspectiva como una forma simbólica que incluye estos cuatro movimientos simultáneos, mediados por la relación del observador en su propio cuerpo – el ojo que ve – con una relación con el objeto visto; y en el medio, aquella distancia reducida. Es decir, cuando vemos una imagen no sólo nos enfrentamos a la ilusión óptica (matemática) de ordenamiento de unos objetos en la superficie plana que nos transmite un sentido de profundidad, sino que consiste en una manera subjetiva de objetivar y acercar a ese objeto visto, en una mirada al mundo. Panofsky señala muy bien que la perspectiva es también una voluntad humana por anular las distancias y una forma de sistematizar el mundo, de aproximarlo.

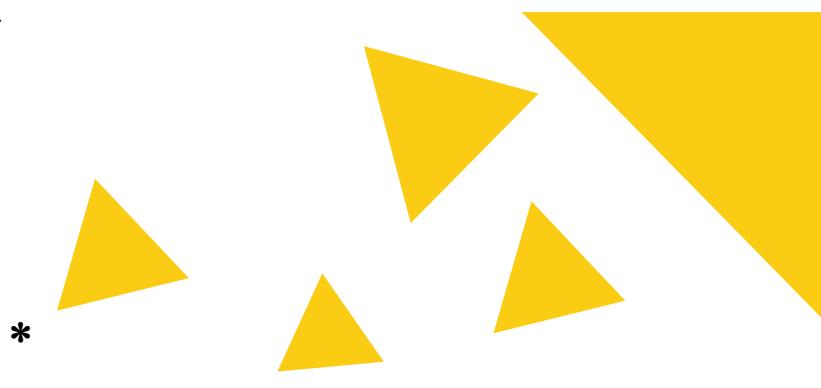


El lector podrá inferir en este punto que hasta este punto lo que sugiere este ensayo es que si revisamos esta relación inicial de la perspectiva en la imagen, no nos detenemos sólo en una innovación técnica del arte, sino en una transformación de otro tipo de observador que ve en la imagen la posibilidad de ampliarse, de acercarse en el espacio hacia un mundo más allá de los límites propios de la imagen.

El desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento coincide con el impulso que otro conjunto de tecnologías tuvieron durante el mismo período histórico y que marcaron lo que se conoce como el inicio de la “modernidad”: el desarrollo de los instrumentos de navegación, del comercio mercantil, la cartografía, la exploración de mares y océanos, la innovación de nuevas embarcaciones, instrumentos astronómicos, entre otros. Una de las principales consecuencias de este conjunto de desarrollos es lo que se conoce como el ‘descubrimiento’ de América en 1492. Desde entonces se ha iniciado un largo proceso de construcción de la idea de ‘América’ y particularmente de ‘América Latina’ basado en una geografía y geopolítica del conocimiento que, como la entiende Walter Mignolo, es inseparable de la idea de la llamada ‘modernidad’. Para el filósofo argentino, la modernidad ha sido entendida sólo desde la perspectiva europea con una densidad simple. Su propuesta, en cambio, propone entenderla como una densidad más espesa, prestando atención a la relación entre modernidad y colonialidad como dos fuerzas que suceden en simultáneo: al tiempo que se construye el estilo de vida europeo y el crecimiento de las economías, los estados y el avance de los imperios europeos, se da la violencia de las relaciones coloniales alrededor del mundo. Mignolo coincide con la propuesta del historiador mexicano Edmundo O’Gorman, quien concluye que, como concepto, América no es descubierta sino “inventada”, como un marco filosófico de la modernidad. Mignolo (2007, 31) propone que existen un conjunto de conceptos geográficos, económicos y políticos entre los siglos XVI y XIX, que fueron dando forma a la idea de ‘América’, principalmente bajo el pensamiento jerárquico de raza, que fueron también defendidas por las élites criollas descendientes de europeos, que fueron consolidando las independencias de las colonias españolas y portuguesas en América Latina y el Caribe. En consecuencia, la aparición de América tiene un plano fundamental en la construcción de la modernidad tanto en el plano político, cultural y conocimiento, pero principalmente en una geografía y una geopolítica del conocimiento moderno. No es posible entender el pensamiento moderno, sin comprender su relación con el proceso de construcción de la idea de ‘América’.

Como se verá en la siguiente parte de este ensayo, la aparición de América resulta de gran importancia para la imaginación del pensamiento moderno europeo, cuyo desarrollo es posible verlo a través de la creación de imágenes de todo tipo. Es posible rastrear el desarrollo de un nuevo tipo de observador moderno a través del desarrollo de estas imágenes, en paralelo a la formación del pensamiento que sustentó las bases de la modernidad desde la perspectiva económica, geográfica, política y cultural. El nuevo observador moderno es aquel que puede proyectar su visión a otro mundo más lejano del que habita su propio

cuerpo. Subrayo la expresión otro mundo porque resulta significativa para el pensamiento moderno: la posibilidad de expandir las propias barreras del cuerpo humano y conocer otros lugares que fueron denominados “mundos”. Así, tomará relevancia la idea del ‘Nuevo Mundo’, con el cual la imaginación y el pensamiento europeo se consolidará entre los siglos XVI y XIX.



Mundo de imágenes

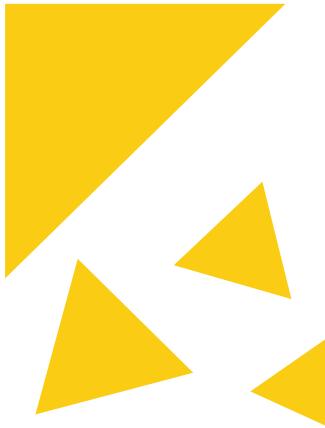
Desde los días en que los primeros navegantes bordearon el continente americano para completar lo que sería el primer atlas del Mundo, América ha estado siempre en la imaginación de los europeos: excursiones científicas, misiones diplomáticas o militares, peregrinaciones comerciales o religiosas, viajes filosóficos y políticos, novelas, óperas, relatos, diarios de viaje, grabados, mapas, representaciones visuales, obras musicales, pinturas, fotografías y películas. No ha habido terreno del conocimiento humano que no haya tenido que ver con la llamada idea del ‘Nuevo Mundo’ desde el llamado ‘descubrimiento’ de América. Como ha sido demostrado por Walter Mignolo y Edmundo O’Gorman, particularmente América Latina ha sido escenario de disputas científicas, políticas, ideológicas, estéticas y económicas durante varias centurias, que han motivado expediciones de todo tipo, principalmente

en su período colonial. Durante este periodo como se sabe, se gestó una economía triangular que atravesó el Atlántico entre Europa, África y América en la cual plantas, animales, piedras preciosas y todo tipo de mercancías, incluidas las personas africanas que sufrieron el comercio esclavista de la trata, sembraron las bases del nuevo capitalismo moderno entre los siglos XVI y XIX.

La aparición de América trajo consigo tres grandes cambios en el plano económico mundial: (1) la expansión geográfica del mundo; (2) el desarrollo de diversos métodos de control del trabajo según los productos y las zonas de la economía mundial; (3) el establecimiento de poderosas maquinarias estatales en el extremo imperial del espectro colonial. En su artículo “Americanity as a concept: or the Americas in the modern worlds system”, Quijano y Wallestein sostienen:

El sistema mundo moderno nació a lo largo del siglo XVI. América como constructo geosocial también nació a lo largo del siglo XVI. La creación de su entidad geosocial fue el acto fundacional del sistema-mundo moderno. América no se incorporó a una economía-mundo capitalista previa. Es imposible imaginar una economía-mundo capitalista sin América. (citado en Mignolo, 2007, 70)

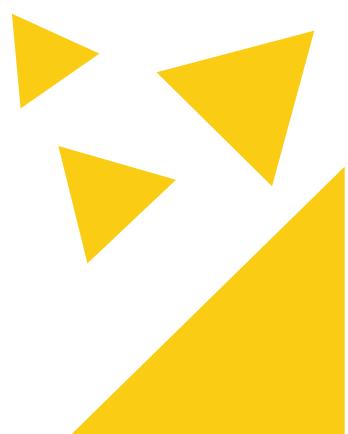




Al mismo tiempo, ya desde el periodo ilustrado del siglo XVIII se fueron consolidando las bases del pensamiento científico moderno en campos como la geografía, la geología, la botánica y la etnología. Científicos como Líneo y Buffon tenían la misión de continuar con el pensamiento ilustrado y sentar las bases de una filosofía sobre el mundo natural. Debora Poole (2000) advierte que durante estos siglos se crearon, produjeron, circularon y consumieron también un “mundo de imágenes” sobre América Latina, cuya distribución como verdaderas mercancías entre América del Norte, Europa y América del Sur constituyó una forma de “economía de la visión” (24). Poole propone que “el ver y el representar son actos ‘materiales’ en la medida en que constituyen medios para intervenir en el mundo”, y de esta manera aterriza el problema de la visión a lo concreto y agrega:

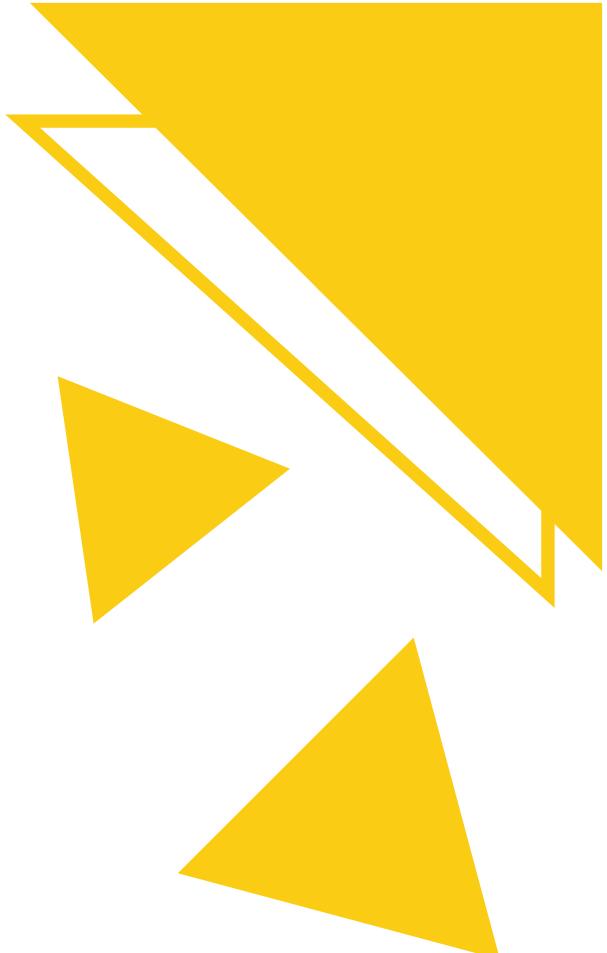
Más bien, las formas específicas como vemos – y representamos – el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es. Igualmente, es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación* ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales (Poole, 2000, 24).

Entre la primera mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, América Latina se convierte en un referente fundamental en la construcción del pensamiento europeo. Es bien sabido que científicos como Mutis y Linneo, Caldas y Humboldt, Triana y Planchon (Giraldo, 2023, 22) compartían intercambios epistolares sobre los nuevos hallazgos botánicos desde Mariquita: ilustraciones de plantas, muestras que consolidaron los herbarios y jardines botánicos del continente europeo. Uno de los principales debates del pensamiento científico durante el siglo XVIII y que tuvo a Suramérica como escenario, fue la carrera espacial por lograr la medición de la longitud de la línea ecuatorial. Desde entonces, se emprende una expedición hacia el continente americano con la venia y el permiso de la Corona española, encabezada por Charles Marie de La Condamine, acompañado de otros científicos franceses y dos vigías españoles. Las descripciones sobre la geografía, la geología, las gentes, la fauna y la flora del viaje inicial de La Condamine (1735), y la segunda edición de su *Relation abrégée* (1778), daban una idea de un mundo salvaje presentando a las gentes no europeas como ‘bárbaro’. Poole propone una relación entre espacio y visión, señalando cómo, durante los XVIII y XIX, se van sentando las bases de un discurso científico que buscaba clasificar la naturaleza basada en los nuevos hallazgos botánicos, zoológicos y minerales, el desarrollo de nuevas cartografías y un discurso descriptivo que se sustentaba en la descripción del clima, la fauna y la flora bajo unos criterios jerárquicos de superioridad-inferioridad, que sentaban las bases teóricas para descripciones naturales y humanas, frente a



las especies y personas de otros continentes. Este lenguaje descriptivo, espacializador y tipificador basado por ejemplo en conceptos como la raza que lideraron Linneo, La Condamine, Buffon y D'Orbigny y Humboldt sustentaron el pensamiento moderno y la formación de los proyectos nacionales durante el siglo XIX.

Durante varios años, como parte de mi investigación doctoral, he estado interesado por estas imágenes producidas antes de la llegada del cine a Colombia. Motivado por la primera descripción de Colombia que hace Gabriel Veyre el 14 de junio de 1897 escrita en una carta a su madre desde la entonces ciudad colombiana de Colón, hoy Panamá, el viajero francés que se había embarcado hacia las Américas en julio de 1896 desde el puerto de El Havre en compañía de Claude Fernand Bon Bernard, y había presentado el último invento del siglo XIX que permitió al mundo la captura y visualización de imágenes en movimiento en México y las Antillas, describía así lo que iba a ser su viaje por Colombia:



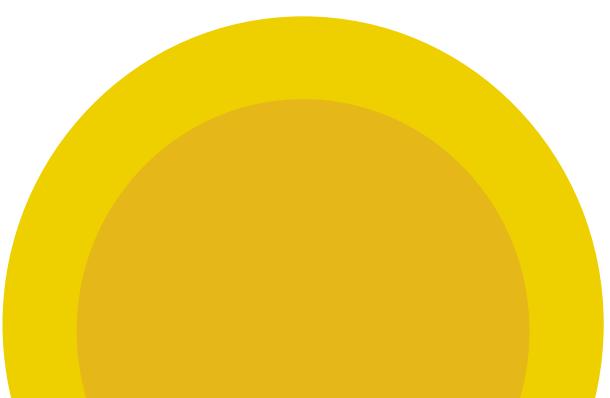
Es un viaje precioso sobre el río Magdalena que sube en barco durante ocho días. Dicen que durante todo el trayecto es un paisaje en albura, dando una verdadera idea de la América salvaje; bosques vírgenes, monos, pericos, cocodrilos, todo a montones. Después del barco se va a Bogotá a caballo. Dos días de viaje por las montañas. (citado por De los Reyes 1996, 45)

Si bien no se conocen las imágenes que pudo haber tomado el emisario de los Lumière en su viaje por Colombia, este gesto inicial del cine colombiano propone un punto de inicio, un antecedente y un marco de referencia para el presente estudio. En primer lugar, se hace referencia a un “viaje precioso”, un desplazamiento físico, en la cual la figura del viajero aprecia desde una cierta sensibilidad estética su trayecto en barco por un río que asciende desde las aguas del Caribe y conduce hacia el sur por el valle interandino, hasta las laderas de los Andes. En segundo lugar, la idea de



una “América Salvaje”, con “bosques vírgenes, monos, pericos, cocodrilos, todo a montones”, presenta la exuberancia, la idea de un “paisaje en albura”, perfecto para capturarlo con la cámara tomavistas. Aquí está presente una cierta forma de mirar y construir el espacio del continente americano, uno de los conceptos fundamentales de esta investigación. Finalmente, está el acto mismo de la creación de imágenes con un dispositivo técnico, por parte de este primer viajero que atravesó el Atlántico para capturar “vistas bellas y curiosas para los europeos” (citado por De los Reyes 1996, 45), como escribió el propio Veyre en otra de sus cartas desde Guadalajara. Esto significa entonces la importancia de revisar el cine como un dispositivo de la mirada que, dada su propia materialidad, implica un circuito de producción, circulación y consumo que lo define, lo determina.

Al menos durante las últimas dos décadas la antropología, la sociología, los estudios culturales y visuales han vuelto sobre las imágenes que antecedieron el cine para preguntarse cuáles son los discursos políticos, geográficos y estéticos que reflejan una cierta idea sobre América Latina presentes en esos estilos visuales de las imágenes. En este sentido, las imágenes geográficas como mapas, las ilustraciones botánicas, las ilustraciones y grabados sobre los paisajes y las gentes habitantes de América han sido retomadas por investigadores, artistas, críticos y cineastas colombianos contemporáneos para revisar el pasado visual, revisar los discursos que emmarcaron la mirada sobre América Latina y construyeron todo un mundo de imágenes sobre el ‘Nuevo Mundo’, un mundo en la imagen. Desde el punto de vista de algunos de estos autores y creadores, es posible esclarecer las propias vigencias de esas imágenes y la presencia de algunos de esos discursos políticos, culturales y económicos que aún reproducen los lenguajes tipificadores basados en la raza, la descripción de zonas geográficas y sus condiciones sociales basados en descripciones naturalistas basadas en el clima, como las realizadas por Buffon y discursos modernizadores que fueron defendidos en los proyectos de nación del siglo XIX. Más adelante presentaré a través de dos documentales colombianos, cómo se vuelven las imágenes botánicas, las ilustraciones, mapas, entre otras hacen parte de los recursos visuales y permiten revelar la vigencia de los discursos en nuestra propia contemporaneidad.



Espacio fílmico y el espacio en el cine, apuntes desde el giro espacial



Siguiendo con la idea del espacio que sugiere la proyección de una imagen con la cual comencé este ensayo, desde la perspectiva de Jacques Aumont y otros autores, quienes asocian la idea del cuadro con una ventana abierta al mundo, es posible comprender que el espacio fílmico que genera el cine, a diferencia de otras imágenes, se constituye porque existe una idea de una representación realista, en tanto responde a una concepción de un espacio imaginario limitada por el cuadro, “[...] se puede considerar en cierto modo que campo y fuera-de-campo pertenecen ambos, con todo derecho, a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo, que denominamos espacio fílmico o escena fílmica” (Aumont 2000, 25). Esto quiere decir que el espacio fílmico está construido por la relación entre el campo, que es la parte visible de la imagen que vemos, y el fuera de campo, que es aquello que no vemos. Lo anterior quiere decir que, cuando asistimos como espectadores a la proyección de una película, vemos la relación entre los distintos elementos que componen el cuadro cinematográfico, como las acciones de los personajes, las miradas, los gestos, la escenografía, el sonido, entre otros. Al mismo tiempo, se construye una relación entre cosas que vemos y otras que no vemos como espectadores. Mientras vemos la imagen visible que transcurre, se presentan otras imágenes que no vemos y que están en el fuera-de-campo, con lo cual configuramos una idea imaginaria de un espacio fílmico que existe en el universo propio de la película. Ya decía Jean-Louis Comolli en uno de sus ensayos que el fuera-de-campo era siempre promesa o amenaza.

En los estudios fílmicos, el análisis del espacio ha sido tratado habitualmente en sus características del texto ficcional “desde perspectivas de discurso y narración” (Luna 2014, 205). El espacio ha sido entendido, desde este punto de vista, como uno de los principales componentes de la construcción narrativa del cine, sobre el cual se sustenta y se desarrolla el potencial discursivo y narrativo del lenguaje audiovisual. Se parte de la premisa según la cual el espacio, en conjunto con el tiempo, son las bases fundamentales sobre las que se construye el universo fílmico a través de las imágenes audiovisuales en movimiento.

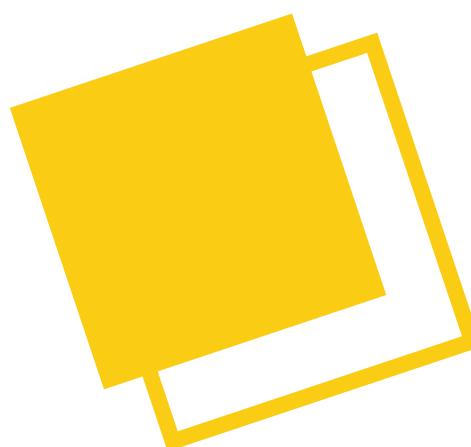
Al menos durante las últimas tres décadas, las ciencias sociales, artes y las humanidades han tenido un importante movimiento intelectual preocupado por estudiar las formas de relacionarnos, crear y producir el espacio en lo que se ha denominado como el giro espacial, heredando la influencia de pensados como Martin Heidegger, Mijail Bakhtin, Georges Pérec, Georges Simmel, Henri Lefebvre, Marc Augé, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Gaston Bachelard, Fredric Jameson, Doreen Massey, Leonor Arfuch, Roger Chartier, entre otros. María Luna señala este “giro espacial” en los estudios cinematográficos (2014) como una tendencia en los análisis fílmicos en los cuales se creó un

“espacio propio para el desarrollo de geografías cinematográficas y las cartografías de la imagen” (206). En la crítica y la investigación sobre cine en Colombia se puede identificar a partir de los años 2000 referencias, menciones y análisis del cine y el audiovisual colombiano desde una perspectiva espacial. Autores como Ruffinelli (2009) resaltan la importancia de reconocer otras narrativas por fuera del centro cultural, estético y político del país, desde la sensibilidad y la poesía del cineasta antioqueño Víctor Gaviria. En esta misma línea, Juana Suárez (2009) incorpora un análisis del espacio en la cinematografía colombiana en la obra Agarrando pueblo de Ospina y Mayolo en 1977.

Esta preocupación por el tratamiento del espacio en la cinematografía colombiana hereda la tradición historiográfica del cine colombiano que opone la relación tradición y la modernidad (Paranaguá, 2003) con la diada centro - periferia. Las referencias espaciales en los estudios sobre el cine abren un aspecto de la investigación que me interesa problematizar. Las afirmaciones de “mundos”, “márgenes”, “centros”, “periferias”, entre otras, son términos que vale la pena revisar. En este mismo orden de ideas, a menudo se ha venido usando el término ‘cartografía’ de una manera generalista, casi cayendo en el abuso, como una idea para tejer relaciones entre aspectos diferentes. Aquí me interesa problematizar el término ‘cartografía’ en su propio sentido y preguntarme por estas geografías del conocimiento cinematográfico y su relación con los dispositivos de la mirada. Una geografía cinematográfica - como lo insinúa Chartier para el caso de los estudios literarios - nos propone dos caminos: por un lado, ver el audiovisual en el espacio, que nos conduciría a elaborar mapas que indiquen dónde las obras cinematográficas han tenido lugar; y por el otro lado, el espacio en la cinematografía, esto es, los lugares internos en las intrigas narrativas y el desplazamiento propio de los personajes. Estos dos niveles de análisis implican la mirada desde el espacio en las películas seleccionadas. A mi modo de ver, algunos cineastas del documental colombiano contemporáneo abordan el espacio en el cine más allá de su perspectiva narrativa y proponen una reflexión geográfica y espacial en su construcción

cinematográfica, como una posibilidad para pensar, desde el cine, las maneras como ha sido construida la geografía y el pensamiento espacial. Como veremos más adelante en las películas analizadas, estos cineastas no sitúan una historia en un espacio fílmico imaginario, sino que problematizan el espacio visual imaginado para revelar los dispositivos discursivos con los que fueron construidos, presentando una lectura donde otros relatos poscoloniales puedan tener lugar.

La construcción visual de una imagen lleva implícita, desde la idea de la perspectiva artificial, la representación de un espacio y construcción de una idea o una invención de una región como América Latina y Colombia. Zuluaga (2013) parte de la idea de “creación de mundos” consideradas por Becerra (2013) y Weinrichter (1995), como una posibilidad de reconocer la influencia de un “área geográfica”, en el sentido que propone Jameson de “geoestética”, y “cuya producción de ficción pasa a ser leída como una “alegoría nacional”. Esto funciona como un mapa cognitivo para moverse sin mayorextrañeza entre la diversidad de este enorme e inabarcable producción cultural, al tiempo que revela un “inconsciente geopolítico”, una cuidada y funcional distribución de imaginarios” (Zuluaga 2013, 101). Jameson propone tres instrumentos teóricos para considerar su geoestética, los conceptos de espacio, representatividad y alegoría. Este autor busca en los textos cinematográficos tipos de pensamientos alegóricos los cuales funcionan como una maquinaria figurativa que aparecen y desaparecen constantemente. Es decir, se aproxima a las películas y trata de identificar la ideología, el discurso político en el que está inmerso.



Nuevas miradas al espacio, en el documental colombiano contemporáneo

La obra audiovisual *Journey to a Land Otherwise Known* (Laura Huertas Millán, 2011) realiza una adaptación libre de los diarios de viaje y documentos de las expediciones científicas de Charles La Condamine, Hans Staden, Bernal Diaz del Castillo, Jean de Léry y Pére Antonio Vieria. Ambientada en el Invernadero Tropical de Lille, Huertas Millán recrea el viaje en barco de un científico que narra en primera persona su encuentro con el “Nuevo Mundo” realizando sus descripciones naturalistas, científicas y etnográficas. La propia arquitectura del tropicario es adoptada por la cineasta y artista visual como la forma de un barco que se aproxima a las costas americanas en un mar de oleaje tranquilo que escuchamos a través del sonido. Las paredes se asemejan a la quilla de un barco que se adentra en el “nuevo” continente, y desde el cual desembarca el viajero explorador. Este gesto inicial del viajero de otra parte que llega en barco a través del agua, recuerda las historias de otros viajeros y exploradores como él, que se remontan a una saga de exploradores desde los mismos tiempo del llamado ‘descubrimiento’ de América. Su relato de viajero moderno revela el



desconcierto de verse extraño en otro mundo, “alejado de todo comercio humano”, lejos de lo que en el sentido común se conoce como “civilización.” La voz de este viajero ubicado en otra parte no conocida, comienza a describir y nombrar lo que recorre su cuerpo y su mirada. Estructurado como un diario de viaje en cuatro capítulos, el viajero describe las plantas, los animales, las gentes y el comportamiento de los “salvajes” de color café, desnudos y con sus partes íntimas descubiertas. Mientras escuchamos las descripciones del viajero sorprendido, la cineasta nos presenta, con unos delicados travelling, la sensación de la mirada de ese novísimo explorador, que es la suma de todos los viajeros anteriores y de los viajeros futuros a este ‘Nuevo Mundo’. Su mirada contempla las plantas internas de este bosque, este “paisaje en albura” que habría querido ver el también viajero Gabriel Veyre. La cámara parece insinuar el tacto, la sensación de humedad, la presencia de los insectos, el calor tropical de una selva que se resiste a ser remontada. Huertas Millán recrea muy bien aquella sensación que pudieron haber vivido los primeros exploradores, quienes mientras contemplaban las plantas y los animales del ‘Nuevo Mundo’ con asombro, ponían

en sus descripciones una relación de analogía, que era al mismo tiempo una relación de jerarquía. Decir cuáles eran superiores e inferiores en la jerarquía del conocimiento geopolítico. El sonido de la ambientación hace creer que, en efecto, con el viajero estamos en una profunda selva rodeados de aves, monos y especies de todo tipo. El viajero se encuentra así inmerso en un laberinto de ríos y lagos que escuchamos surcar suavemente, mientras suena el paso del agua. A medida que se aproxima la noche, la descripción de la exuberante naturaleza, que en principio parece un discurso científico y naturalista del mundo vegetal, va revelando su discurso tipificador en el que reduce a las nuevas gentes, su capacidad para hablar y pensar ideas abstractas como “tiempo, espacio, duración, justicia y virtud”.

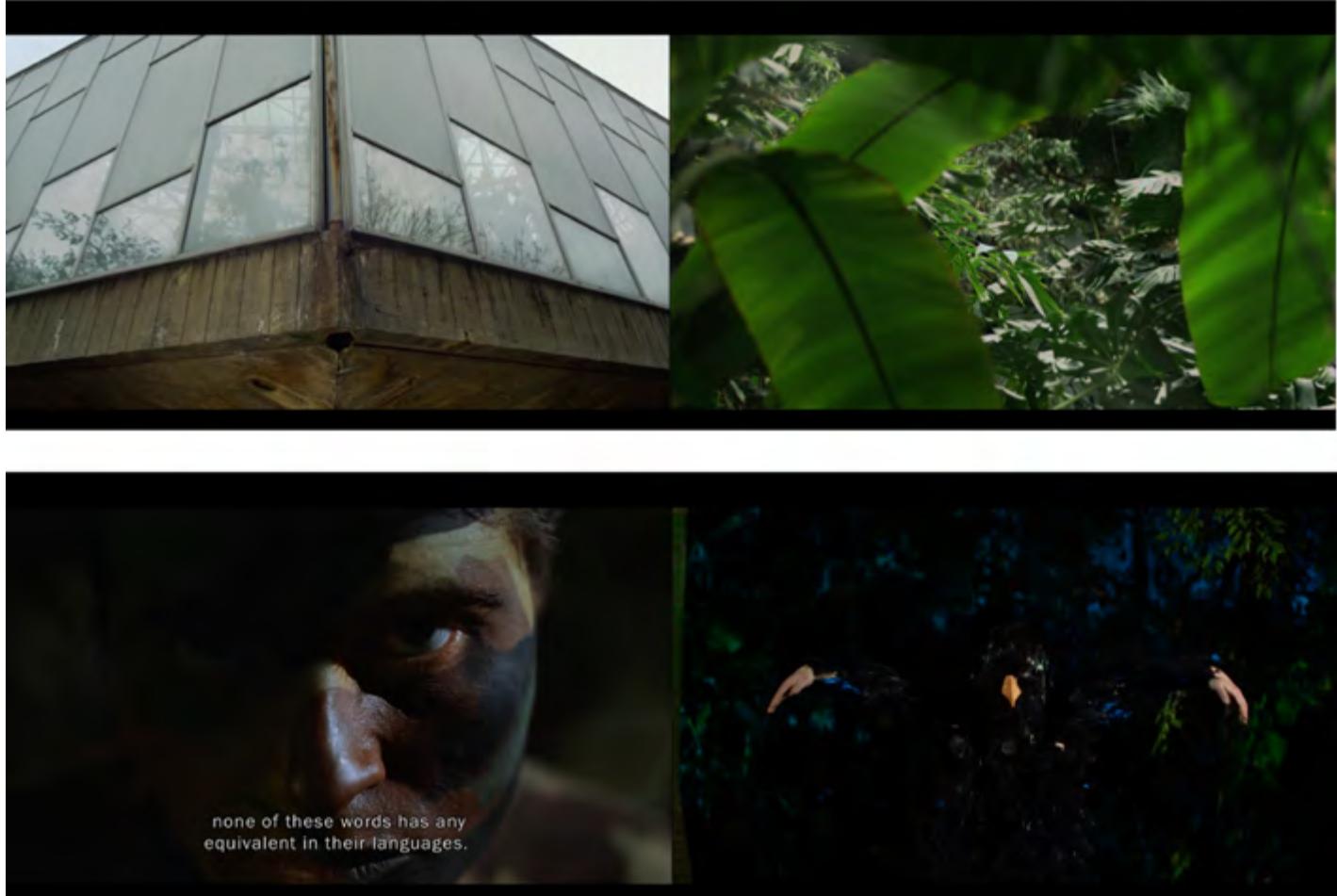
Huertas Millán hace evidente que el Jardín Botánico es un dispositivo de conocimiento en el cual los discursos de la botánica y el darwinismo para el desarrollo del pensamiento naturalista fueron fundamentales también en la construcción de un darwinismo social que presentaba las “especies humanas” como razas superiores e inferiores en la jerarquía social de un nuevo tipo de conocimiento geopolítico. Vemos, entonces, a una de las personas habitantes de este ‘Nuevo Mundo’, vestida de camuflado militar y con sus rostro y cuerpos pintados de los colores de la vegetación. Es inevitable asociar esta imagen con la idea que se ha tenido de los combatientes de las guerrillas insurgentes en Colombia, a quienes la opinión pública y representantes del propio Estado colombiano se han referido en varias oportunidades como “salvajes”, que en el caso del conflicto armado interno que ha vivido este país latinoamericano durante más de cincuenta años, ha sido el preámbulo para justificar su negación como personas, la vulneración de los derechos humanos y su posterior eliminación y desaparición forzada.

Para la cineasta colombiana algunos de estos discursos de exotización y barbarie presentes en los diarios de viaje de los exploradores de los siglos XVIII y XIX, están aún presentes en el presente siglo XXI. Sus propias investigaciones sobre la historia de la visualidad en América Latina, los textos de viajeros, cronistas y etnógrafos del siglo XIX y XX, revelan la herencia de un pasado, un peso y un herida colonial, tanto en las propias realidades latinoamericanas, como en la memoria histórica de las instituciones culturales

y científicas europeas, como museos etnográficos o el Jardín Tropical de París, en los cuales se realizaron, entre otras, exposiciones de los llamados “zoológicos humanos”, donde la cineasta encontró presencia de indígenas Mapuches en 1889.

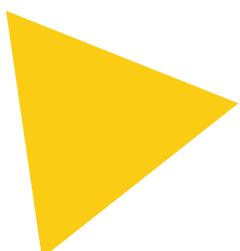
Laura Huertas incorpora técnicas de las artes visuales como el performance y la puesta en escena para recrear, en otro espacio, un documental de ficción basado en los diarios de viaje y relatos de los científicos viajeros. Desde el 2009, la cineasta ha venido desarrollando el concepto de “ficciones etnográficas” que desarrolló a partir de sus indagaciones en el Sensory Ethnography Lab de la Universidad de Harvard. Allí ha puesto sus inquietudes sobre la idea de exotización, racismo y el papel del pensamiento moderno en el desarrollo de las tecnologías visuales que, como el cine, han contribuido a reproducirlo.





La obra de Laura Huertas Millán nos presenta, a través del viajero científico, una nueva mirada espacial que inventa esta idea imaginaria de un 'Nuevo Mundo', habitado por plantas, animales y humanos nuevos para el viajero europeo. Sin embargo, en esa invención, la representación exagerada que funge como conocimiento científico, al tiempo que nombra y describe el 'Nuevo Mundo', construye una jerarquía social y de conocimiento, donde las "nuevas especies" no son sólo diferentes, sino inferiores al esquema de representación hasta entonces conocido.

En esta misma línea de conocimiento se encuentra el corto experimental dirigido por Sebastián Wiedemann, Ma-Quina (2024) el cual revisa los "fantasmas coloniales" de las comunidades Bora y Huitoto de la Amazonía colombiana. El cortometraje mezcla, desde un lenguaje experimental, fotografías astronómicas a la Vía Láctea en un time-lapse que se repite, mientras escuchamos los tambores y cantos de la música original de las comunidades indígenas amazónicas. A su vez, vamos escuchando la voz de un personaje que nombra en repetidas ocasiones la Quina, una planta nativa de América del Sur explotada a gran escala a costa de la deforestación de la selva amazónica. Nombrada en sus múltiples referencias científicas,



económicas e industriales: bisulfato, clorhidrato de quinina, quinina, Legatrim, Myoquin, Quinam, Quinbisán, Quinbisul, Quindón, Quinimax... Quinina; este gesto de repetición es el gesto de la producción en masa, la producción industrial en serie que sólo una época como la revolución acaecida durante el siglo XIX, pudo gestarse como la otra cara de la modernidad a la cual se refiere Mignolo, donde la violencia de la explotación y el comercio extractivista fue fundamental para la consolidación de la acumulación originaria de capital social y económico del capitalismo moderno. Entre tanto, escuchamos el crujir de la selva incendiada tras el paso de la deforestación, la explotación y la migración de las propias comunidades. Wiedemann presenta el material de archivo de fotos de campos de cultivo, procesamiento y comercialización de la planta, ilustraciones botánicas y renders del mapa genético de la planta, la imagen científica, el discurso racional sobre la naturaleza, mientras entre cantos y tambores, las comunidades entonan el ritmo de su resistencia. La planta es entonces aquí la protagonista de una máquina de producción y destrucción capitalista, pero también la memoria de un pasado vegetal que se conserva en la memoria del herbario de la Universidad Nacional de Colombia.



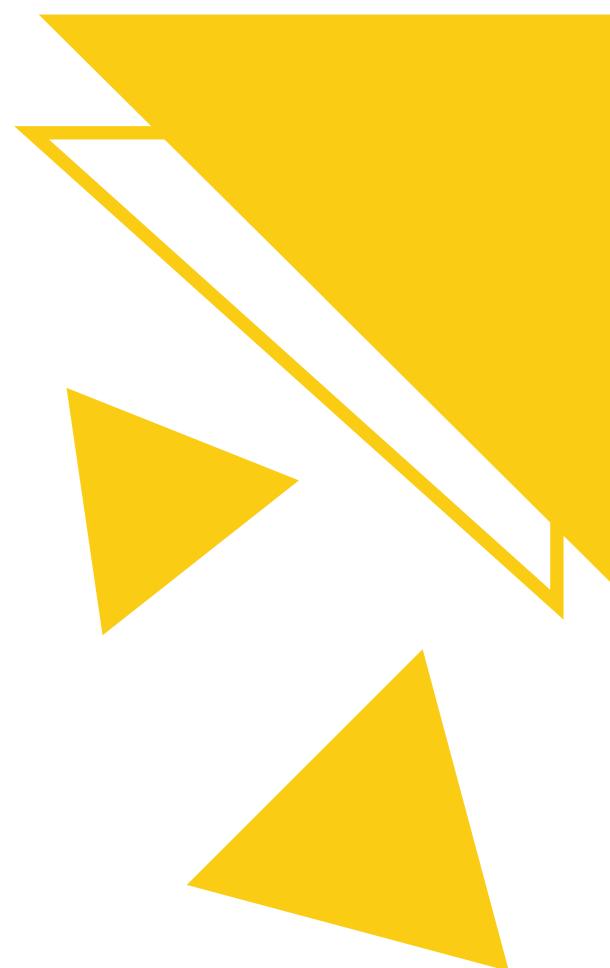
Conclusión

Detenernos en este texto en aquella sensación de mirar-a-través de una imagen, como quien mira el mundo a través de una ventana, puede ayudarnos comprender el sentido de las imágenes que creamos, producimos y circulamos. Volver a ese momento inicial nos permite comprender el gesto inicial según el cual hemos convertido el mundo en una imagen y experimentamos el mundo a través de las imágenes. La amplia proliferación de imágenes sobre América Latina puede ayudarnos a comprender la forma como se ha formado nuestra propia mirada. Esta propensión de investigadores de las ciencias sociales y humanas, las artes y el cine de volver a revisar en las ilustraciones, los mapas, la fotografía y los archivos audiovisuales para abrir las imágenes, encontrar los discursos en los cuales fueron producidos, comprender su significado aun reproduciéndose en los discursos contemporáneos, abre una línea de pensamiento que cada vez cobra más fuerza, que apunta a volver a esta producción cultural y visual que antecedió la invención del cine en el siglo XIX.

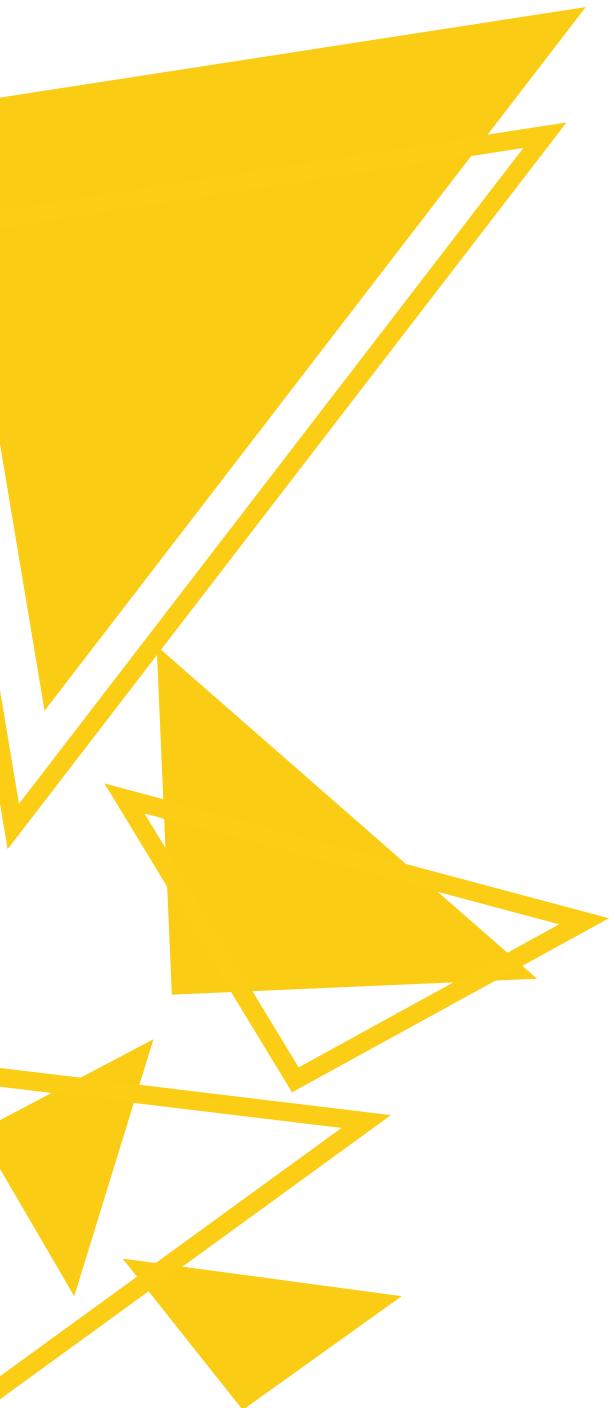
Las dos películas seleccionadas proponen una mirada espacial en tanto abordan el contenido representacional y alegórico de las imágenes, haciendo evidentes en el tratamiento audiovisual que permite el montaje del cine, los discursos políticos, científicos, estéticos, culturales y económicos de las imágenes en las cuales fueron producidos. Al mismo tiempo, aquella transparencia se evidencia en la propia manipulación de las imágenes que se superponen. Los cineastas realizan una tratamiento que devela sus capas, como si fuera una mirada estatigráfica, casi arqueológica que muestra la relación entre los discursos de saber, y presenta una geopolítica del conocimiento. En este caso, el punto de vista desde el cual están creadas las imágenes, presenta las fracturas del relato moderno y presenta sus contradicciones. No se ignora el nuevo tipo de observador, sino que se presenta la completa densidad de su mirada. El relato moderno es también la narrativa visual de una contradicción que se superpone a la realidad histórica.

Estos dos cineastas relacionan las artes visuales, la antropología, los estudios culturales y visuales a partir de una revisión de las imágenes producidas en el pasado, así como los discursos científicos y relatos que enmarcaron su producción, y presentan su vigencia y relevancia en nuestra propia contemporaneidad.

Desde los primeros viajeros que atravesaron el Atlántico a bordo de un bote, hasta los relatos de los pueblos originarios que habitaron este siempre existente continente, nos permiten preguntarnos qué significa mirar en el espacio, ver las gentes y las geografías de otros lugares e imaginar una nueva geografía cinematográfica.



Referencias:

- 
- Aumont, J., et. al. (2008). Estética del cine. Espacio fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje, Paidós.
- Bazin, A. (1966). "Ontología de la imagen fotográfica", en ¿Qué es el cine? Editorial Rialp.
- Barreiro Posada, P. A. (2019). Indómita: Colombia según el cine extranjero, Editorial Universidad del Rosario.
- Borges, J. L. (2023). "El Aleph", en Cuentos completos, Editorial Lumen.
- Belting, H. (2012). Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente, Ediciones Akal.
- Crary, J. (2008). Las técnicas del observador. Visión y Modernidad en el siglo XIX, Centro de Documental y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Chartier, R. (2022). Cartografías imaginarias (siglos XVI – XVIII), Ediciones Ampersand.
- Giraldo, E. (2022) Sumario de plantas oficiosas, Luna Libros.
- De los Reyes, A. (1996). Gabriel Veyre representante de Lumière. Cartas a su madre. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jameson, F. (2018). La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial, Editorial Cuenco de Plata.
- Luna, M. F. (2013) "Los viajes trasnacionales del cine colombiano", en Archivos de la Filmoteca, 71, 69-82.
- Luna, M. F. (2014). "El lugar de la heterotopía en la mirada documental", en Catalá, J. M. (ed.), El cine de pensamiento, formas de la imaginación tecno-estética, Universitat Autónoma de Barcelona
- Universidad Pompeu Fabra.
- Mignolo, W. (2007). La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial, Gedisa Editorial.
- Mitchel, W. J. T. (2002) Landscape and power. University of Chicago Press.



- Mitchel, W. J. T. (2009). Teoría de la imagen, Akal.
- Poole, D. (2000). Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes, Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Ruffinelli, J. (2009). Víctor Gaviria: los márgenes, al centro, Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Suárez, J. (2010). Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura, Editorial Universidad del Valle.
- Zuluaga, P. A. (2011). Cine colombiano, cánones y discursos dominantes. Instituto Distrital de las Artes Idartes – Cinemateca Distrital.

Películas:

- Journey to a Land Otherwise Known (Laura Huertas Millán, 2011, Colombia, 23 min)
- Ma-Quina (Sebastián Wiedemann, 2024, Colombia, 8