



ARCHIVO, COMUNICACIÓN Y CULTURA

La construcción de la memoria a través de la imagen

Archivo (audio/visual) y memoria del colonialismo en Latinoamérica: *Buscando a “Isla de Pascua”. La película perdida (2014) y Apenas el sol (2020)**

ARCHIVE (AUDIO/VISUAL) AND MEMORY OF COLONIALISM IN LATIN AMERICA: *BUSCANDO A “ISLA DE PASCUA”. LA PELÍCULA PERDIDA (2014) Y APENAS EL SOL (2020)*

Karen Genschow

Goethe-Universität Frankfurt
genschow@em.uni-frankfurt.de

 0009-0000-6477-8530

Resumen

Los documentales *Buscando a “Isla de Pascua”. La película perdida* (Chile, 2014) y *Apenas el sol* (Paraguay, 2020) abordan historias coloniales situadas en el siglo XX en dos regiones en la periferia latinoamericana, legibles ambas en términos de colonialismo interno. Las respectivas historias se (re)construyen mediante el recurso a archivos audio/visuales –precarios y frágiles–, producidos en un caso

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación “Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos” (Trans.Arch), financiado por la Unión Europea, programa Horizon 2020, MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie, referencia 872299).

previamente, en el otro simultáneamente con la producción del documental. El artículo analiza el uso del archivo que técnicamente aparece como remediación y políticamente se revela como parte de un proyecto de descolonización.

Palabras clave

Archivo, colonialismo, documental latinoamericano, remediación, proyecto decolonial.

Abstract

The documentaries *Buscando a "Isla de Pascua". La película perdida* (Chile, 2014) and *Apenas el sol* (Paraguay, 2020) deal with colonial histories situated in the 20th century in two regions on the Latin American periphery, both legible in terms of internal colonialism. The respective histories are (re)constructed through the use of audio/visual archives – precarious and fragile – produced in one case previously, in the other simultaneously with the production of the documentary. The article analyses the use of the archive, which technically appears as remediation and politically reveals itself as part of a project of decolonisation.

Keywords

Archive, colonialismo, Latin American documentary, remediation, decolonial project.

Sumario / Summary

1. Introducción: Documentales del colonialismo contemporáneo / *Introduction: Documentaries of contemporary colonialism*
2. Archivo, remediación y colonialismo/colonialidad / *Archive, remediation and colonialism/coloniality*
3. *Buscando a "Isla de Pascua". La película perdida* (Chile, 2014) / *Buscando a "Isla de Pascua". La película perdida* (Chile, 2014)
4. *Apenas el sol* (Suiza/Paraguay, 2020) / *Apenas el sol* (Suiza/Paraguay, 2020)
5. Memorias y archivos de la colonialidad – reflexiones finales / *Memories and archives of coloniality – final reflections*
6. Bibliografía / *Bibliography*

1. Introducción: Documentales del colonialismo contemporáneo

Las historias que narran los documentales *Buscando a "Isla de Pascua"*. La película *perdida* (2014) y *Apenas el sol* (2020) se sitúan en diferentes regiones latinoamericanas periféricas: una en la Isla de Pascua, la otra en el Chaco paraguayo. Geográfica y culturalmente distantes y solo vagamente pertenecientes al territorio latinoamericano, estas historias comparten, no obstante, una serie de rasgos: ambas producciones abordan historias coloniales más o menos contemporáneas entre sí y a la vez de los espectadores; son realizadas por cineastas mujeres "criollas", "blancas" –o como quiera denominarse a las personas no racializadas o "no indígenas"–, por lo que las películas podrían pensarse también como "zonas de contacto"; ambas se relacionan, además, con y trabajan sobre un archivo previo/simultáneo que no sólo recuperan o ponen en escena sino que, mediante su relato, lo construyen.

Tras una breve revisión de algunos conceptos para el análisis, propongo, en lo sucesivo, una lectura de estas dos historias contemporáneas de colonialismo para analizar la manera en que se despliega y se funcionaliza en ambos casos el archivo para reescribir la historia y construir un (¿nuevo?) archivo que da cuenta de la colonialidad (o patrón colonial de poder, en términos de Aníbal Quijano) que en tanto principio estructurante de nuestra contemporaneidad en términos geopolíticos, -económicos y -epistémicos abarca el mundo en su conjunto pero adquiere la forma visible de *colonialismo* solo en ciertas regiones periféricas.

2. Archivo, remediación y colonialismo/colonialidad

Para abordar las propuestas de ambas películas desde su relación con el archivo, resulta útil el concepto de remediación, elaborado por los estudiosos de los medios Jay David Bolter y Richard Grusin. Ellos se refieren con este término –"remediation" en inglés– a la integración de un medio previo dentro de otro medio más reciente, conformando así una doble lógica acorde a la cual las remediaciones oscilan entre inmediatez ("immediacy") e hipermedialidad ("hypermediacy"), produciendo de este modo experiencias de realidad a la vez que experiencias de medialidad. Astrid Erll y Ann Rigney, por su parte, retoman este concepto y lo reelaboran dentro de los estudios de la memoria para sostener que la remediación sigue fundamentalmente la lógica de recordación:

The concept of remediation is highly pertinent to cultural memory studies. Just as there is no cultural memory prior to mediation there is no mediation without remediation: all representations of the past draw on available media

technologies, on existent media products, on patterns of representation and medial aesthetics (2009, p. 4).

En este sentido, Erll y Rigney (re)funcionalizan el concepto de remediación para describir la dinámica diacrónica e intermedial que subyace a la producción de memoria cultural: “The *dynamics* of cultural memory [...] is closely linked up with processes of remediation” (2009, p. 5). Esta dinámica se sitúa “at the intersection of both social and medial processes” (2009, p. 5) y conlleva, sobre todo en lo concerniente a la hipermedialidad –que produce la experiencia de medialidad–, “the potential self-reflexivity of all memorial media” (2009, p. 4), que, como veremos, será una línea de reflexión fundamental en los dos filmes.

En relación con la producción y el alcance de la memoria colectiva, en ambas películas juega un rol esencial la memoria comunicativa –como parte de las tramas– que hace referencia a las “prácticas sociales de la memoria” que se transmiten en “el marco de la biografía de las personas” (Saban 2020, p. 21). Como producciones culturales y, por lo tanto, representaciones simbólicas ambas forman parte a su vez de la memoria cultural y aseguran “la reproducción de la memoria más allá de un horizonte comunicativo directo” (Saban, 2020, p. 21).

Los conceptos de memoria cultural y comunicativa, sin embargo, resultan insuficientes para describir las configuraciones archivísticas en las que se apoyan y que a la vez construyen ambas películas. Porque si bien el archivo siempre implica cuestiones de poder, tal como plantea Derrida (1997, p. 12) en los términos de participación y el acceso al archivo¹, en estos casos hay que tomar en cuenta la situación colonial que supone, hasta cierto punto, una hegemonía siempre ya predeterminada por el orden instaurado desde el llamado “descubrimiento” de América y que Aníbal Quijano denomina colonialidad o patrón colonial de poder como estructura de dominación después y más allá del colonialismo, construida de modo fundante sobre la idea de “raza” (1992, p. 139). Estrechamente ligada a la colonialidad (como su reverso oscuro) se encuentra lo que Walter Mignolo (2014) llama la retórica de la modernidad que “anuncia siempre la salvación, el progreso, la civilización, el desarrollo” mientras que “la puesta en acción de las ideas que la retórica promueve conducen a la explotación, el racismo, la desigualdad, la expropiación, la injusticia” (p. 9). Colonialismo y colonialidad albergan, asimismo, una dimensión epistémica, es decir, la manera en que se puede producir y legitimar conocimiento y el modo en que este circula, se difunde e incide en la esfera social. En el caso de las películas en cuestión, esta producción y legitimación se construye con y a partir del archivo como instancia productora de conocimiento

1. “Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (Derrida, 1997, p. 12).

sobre el pasado (y el presente), por lo que habrá que repensar también el estatus del archivo.

Hace falta, entonces, ahondar en la configuración colonial específica en estos dos casos "latinoamericanos", una denominación, por lo demás, no del todo acertada e incluso problemática, ya que están ligados cada uno a otras culturas, como la polinésica y la indígena ayoreo, aunque sí pertenecientes al territorio de dos naciones latinoamericanas. Como indica Rubén Torres Martínez (2016) en su discusión sobre el origen del nombre "Latinoamérica" y sus usos políticos que "si- que sin convenir ni convencer, a grandes partes del continente [...] por ejemplo las comunidades indígenas que de latino no tenían nada" (p. 96).

Pero no sólo hay que tener en cuenta la configuración espacial-territorial y geográfica como lugar de una cultura particular, sino también la configuración temporal que es igualmente problemática si se concibe tal como lo describe Marla Arce Pimienta (2022):

El paradigma eurocéntrico y moderno, se centra en la linealidad del tiempo. Este puede representarse como una flecha recta que avanza en una única dirección, es decir es unidireccional. Este tiempo se cuenta como suma y acumulación. En el caso del capitalismo, esto se puede ver reflejado en los planeamientos de líneas de producción ilimitadas, las cuales ubican su horizonte en el "desarrollo" como potencia que no tiene (o parece no tener) fin, y se mueve, con el sentido único de seguir avanzand (p. 156).

Como parte de la colonialidad esta concepción del tiempo actúa "como negación de "la posibilidad de un pensamiento crítico religado al pasado que ha sido negado, así como niega la posibilidad de una política decolonial basada en la memoria viva de aquello que ha sido relegado al olvido por la modernidad" (Arce Pimienta, 2022, p. 156). De este modo, hay que revisar entonces también la manera en que estos filmes se relacionan con el tiempo y su capacidad de hacer valer otra temporalidad (diferente y paralela a la modernidad) y recuperar desde allí esta "memoria viva" que a la vez implica o constituye una episteme propia.

3. *Buscando a "Isla de Pascua". La película perdida (Chile, 2014)*

El caso de la llamada Isla de Pascua, cuyo nombre polinésico es Rapa Nui y cuyo nombre propio es Te pito o te henua, que traducido al español significa "el ombligo del mundo", constituye una historia violenta de larga data que comienza con el "descubrimiento", es decir la llegada del primer blanco a la Isla: el holandés Jakob Roggeveen, el domingo de resurrección de 1722. Le siguieron múltiples viajeros,

exploradores, esclavistas y misioneros, entre ellos James Cook, acompañado de Georg Forster, un intelectual de Frankfurt, el joven Pierre Loti y muchos otros. Hacia finales del siglo XIX quedaban solo 111 habitantes en la Isla, diezmados por enfermedades, secuestros y masacres, lo que trajo consigo, además, una pérdida del saber ancestral y una profunda ruptura de la memoria colectiva, significada de modo más tangible en el sistema de escritura ideográfico llamado rongorongo que hasta la actualidad no se ha podido descifrar.

En 1888 la Isla fue anexada por Chile y se cerró un tratado mediante el cual los rapanui se incorporaron voluntariamente al país situado a 5000 kilómetros de la Isla, aunque el carácter de este tratado fue engañoso. Para mantener el control a tanta distancia, el gobierno chileno cerró a su vez un trato con la compañía ovejera Williamson and Balfour que estuvo vigente hasta 1953 y que significó el encierro de los rapanui en el pueblo de Hangaroa y la prohibición de moverse libremente por su propio territorio. En 1965 se construyó el aeropuerto de Mataverí con el que llegarían primero la fuerza aérea y la armada y con el tiempo también los turistas, cambiando drásticamente la composición de la población que ha ido en constante aumento, con actualmente 8000 habitantes. La Isla de Pascua constituye, así, un caso en cierto sentido paradigmático y emblemático, y, a la vez, peculiar del colonialismo, por tratarse de un lugar extremadamente apartado y pequeño y por la carga mítica inherente a la historia monumental (de los moais) y “misteriosa”, debido a la ruptura violenta en la transmisión de los relatos y saberes.

El documental *Buscando a “Isla de Pascua”. La película perdida* se centra en el hallazgo de unos rollos de celuloide con partes y descartes de una película, titulada precisamente *Isla de Pascua*, rodada en 1961, por Jorge di Lauro y Nieves Yankovic, una pareja de cineastas argentino-chilena. Ese primer documental aborda la vida cotidiana en Rapa Nui y muestra una variedad de escenas de pesca, producción de artesanía (véase Fig. 1), cabalgatas por el paisaje de la Isla marcado por los moais, una fiesta, la preparación de un curanto etc. –una trama que transluce y se arma de modo fragmentario–. Despliega, de este modo, al menos a primera vista, una mirada fundamentalmente etnológica (“blanca”) sobre la vida y las costumbres en la Isla.

Al mismo tiempo, parece responder a lo que constata James Clifford en relación con otra película, *In the Land of the Headhunters*, en la que Edward Curtis filma la vida de los Kwatkiul en 1914. Según Clifford, este documental, si bien en él las personas “act out a stereotype of themselves for white consumption” (1997, p. 199), constituye al mismo tiempo un caso de colaboración más que de dominación o explotación, en el que los propios Kwatkiul colaboran en la puesta en escena de sus ritos, costumbres y trajes, sabiendo que la representación “while sensational, was respectful” (p. 199). Al agregar la proclividad de este pueblo a la

actuación y la puesta en escena, el caso descrito por Clifford se evidencia como cercano al de la Isla de Pascua. Un ejemplo de esto se puede apreciar en un fragmento más largo ("15 '03-"16 '50) que muestra una secuencia claramente puesta en escena para la cámara (véase Fig. 2):

Como sostiene Clifford (1997), "The staging of cultural spectacles can thus be a complex contact process with different scripts negotiated by impresarios, intermediaries and actors" (p. 199). Es de este modo que la primera película, *Isla de Pascua*, se puede concebir como "zona de contacto" en el sentido en que lo plantea Mary Louise Pratt (y en el que Clifford basa sus reflexiones) -aunque con algunos matices- como "the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each



Figura 1

Producción de artesanía en Isla de Pascua

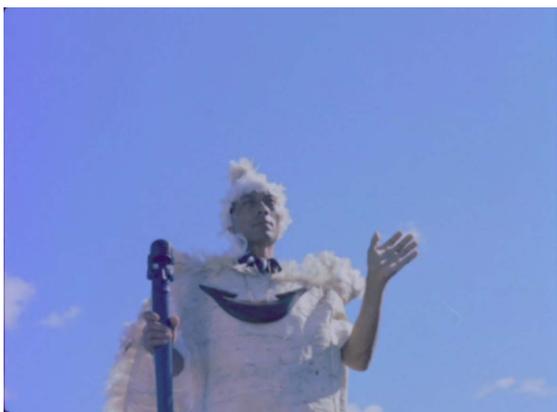


Figura 2

Puesta en escena de un ritual rapanui para la cámara

other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict" (1992, p. 4). Una de las diferencias reside justamente en la duración del contacto, que en el caso del equipo de filmación, comprende solo los 10 a 15 días que permaneció en la Isla, con lo cual no se puede hablar de "ongoing relations". Por otro lado, tomando en cuenta las observaciones de Clifford acerca del documental *In the Land of the Headhunters* así como los comentarios enunciados a lo largo de las entrevistas en *Buscando a Isla de Pascua*, no es posible constatar las condiciones de desigualdad y coerción mencionadas por Pratt. Parece provechoso, entonces, integrar otros aspectos implicados en el término de "contacto" que enfatiza "the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters" (Pratt, 1992, p. 7):

A contact perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and "travelees", not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.

El momento de filmación de *Isla de Pascua* en 1961 coincide, como se desprende de la cronología anteriormente trazada, con un momento de apertura tras el encierro por la compañía ovejera y es previa a la llegada de muchos continentales y el turismo masivo que cambiaron profundamente la sociedad y el paisaje de la Isla. Construye, en este sentido, la memoria de la Isla anterior a ese cambio. Así lo formula uno de los personajes entrevistados: "esa película corresponde a años muy cercanos a un momento en que la Isla recuperó un cierto grado de dignidad" ("16'20).

Para acercarnos analíticamente a este documental resultan útiles las reflexiones de la estudiosa de cine Jaimie Baron acerca de la remediación de documentos de archivo audiovisual. Así, en tanto producción documental que recurre al archivo audiovisual, podemos denominar *Buscando a Isla de Pascua* con Baron como "appropriation film". En un primer acercamiento, la remediación opera aquí a manera de un "reciclaje" directo, mediante el que se vuelven a emitir en el mismo medio –aunque en otro formato– los documentos ya transmitidos en cine. Cabe mencionar, además, que una parte no menor de la película reconstruida corresponde a descartes, es decir, fragmentos de celuloide que no integraron el corte final de la película, y que, por tanto, fueron descartados. En este sentido, parecen relevantes también las reflexiones articuladas por Nicolas Bourriaud acerca de los desechos en el modo de producción capitalista y su tratamiento en el contexto del arte. Bourriaud acuña el término de "exforme" para describir "le lieu où se déroulent les négociations

frontalières entre l'exclu et l'admis, le produit et le déchet" (2017, p. 14). En relación con *Buscando a Isla de Pascua* podría pensarse, entonces, lo colonial como lo excluido y descartado de la historia (chilena) y por tanto, también, de su memoria cultural.

Resultan útiles, en este contexto, las reflexiones de Baron (2013) acerca de estos "restos" así como los modos de referirse a ellos, es decir, el uso convencional de cierta terminología para diferenciar los diversos abordajes del documento de archivo:

the terms "found footage" and "found footage film" have been associated with experimental films that, rather than presenting "reality" or "history" and using the footage they appropriate as historical "evidence" problematize the construction of "facts" through a reflexive interrogation of media images (p. 8).

Si bien Baron rechaza esta noción de "found footage" para hacer referencia a material audiovisual previo que se integra en una producción más reciente, puede afirmarse que esta película primera, *Isla de Pascua*, constituye un caso de "found footage" en un sentido bien literal, ya que del hallazgo fortuito y luego de la búsqueda más sistemática trata el segundo documental, estrenado 50 años después, en 2014. Aborda, además, la recuperación, restauración y finalmente restitución mediante el visionado colectivo de este material.

El postulado primordial de la aproximación de Baron –que explica también su rechazo a la noción de "found footage"– consiste en una reformulación del documento de archivo como

experience of reception rather than an indication of official sanction or storage location. I refer to this experience as "the archive effect". In this repositioning of the archival from the authority of place to the authority of experience, I argue that archival documents exist as "archival" only insofar as the viewer of a given film perceives certain documents within that film as coming from another, previous –and primary– context of use or intended use (2013, p. 7).

Este desplazamiento de una definición ontológica del concepto de archivo (audiovisual) al modo de recepción da lugar entonces a su noción de "efecto de archivo". Para que se produzca este, tiene que existir una brecha ("gap") que se articula entre tres temporalidades: "the 'then' of the archival footage, the 'now' of the production, and the 'now' of watching the appropriation film" (2013, p. 22). Interesantemente en *Buscando a Isla de Pascua* se agrega a ambos "now", ambos presentes, el de la producción y el de la recepción, un tercer presente al integrar una nueva narración que se desencadena a partir del visionado como hilo narrativo de la película más reciente. En este sentido, se puede diferenciar la recepción

diegética como parte fundamental de la trama en el segundo nivel y la extradiegética de los espectadores “externos”.

De la disparidad temporal que produce un efecto no sólo epistemológico, sino también emocional deriva principalmente lo que Baron llama “archive affect”, afecto de archivo:

the production of temporal disparity often produces not only the archive effect but also what I call the “archive affect”. When we are confronted by these images of time’s inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the “real” past, but also with the feeling of loss (2013, p. 21).

Como la segunda película narra en un nivel meta el hallazgo, la restauración y también el visionado, es decir, la recepción de *Isla de Pascua* en tanto archivo audiovisual de la memoria colectiva de una época pasada y perdida, pone en escena y hace parte de su trama precisamente este “feeling of loss”, la sensación de pérdida. Así, lo formula explícitamente Isabel, una de las protagonistas de ambas películas: en el primer documental como niña de 9 años (véase Fig. 3), en la segunda como mujer adulta que se mira a sí misma como personaje de un mundo perdido: “La naturaleza y la vida de esa época. [...] Y ver las cosas que hoy día están cambiadas. [...] Yo viví dos épocas: la época antigua y la época moderna de hoy día. Entonces, yo veo estas imágenes y me da una nostalgia terrible” (“3’40-”4’35).

Su reacción emocional (véase Fig. 4) al verse a sí misma cabalgando libremente por el vasto paisaje de la Isla, parece indicar que –inducido por el registro audiovisual de la vida cotidiana de entonces– despliega una mirada anclada en lo que Svetlana Boym llama nostalgia restaurativa y que “puts emphasis on nostos and proposes to rebuild the lost home and patch up memory gaps” y “manifests itself in total reconstructions of monuments of the past” (2001: 41).

A esto podría apuntar también el proceso material de la restauración que incluye la recuperación del sonido y los colores originales, tal como comenta la restauradora del filme original y directora del segundo documental, Carmen Brito, en varias oportunidades, donde enfatiza, además, el carácter de restitución de su trabajo: “Hay que recuperar la luz original, hay todo un trabajo de posproducción después. [...] El documental trata de cómo vamos a recuperar esto para entregárselo de nuevo a la gente a la que le pertenece” (“2’02-”2’24). Es en este sentido de la restitución de imágenes robadas que el nuevo documental articula su impulso decolonial.



Figura 3

Isabel como protagonista de Isla de Pascua



Figura 4

Isabel mirándose en la película, al lado de Carmen Brito, la restauradora

De todos modos, la película niega la reproducción transparente del filme previo y remediado aquí; así, a lo largo de la trama sitúa a menudo los fragmentos del documental original dentro de una escena de visionado, es decir, mediados por el presente y por la mirada del espectador diegético. En escenas sin mediación, es su factura técnica y su granulado lo que remite a su carácter de remediación, negando toda transparencia/inmediatez. La puesta en escena, entonces, no se enfoca meramente a una mirada nostálgica a través del "found footage", sino que esta mirada inicia un proceso de reflexión más cercano, por tanto, a lo que Boym llama nostalgia reflexiva que si bien "lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time" también "dwells in algia, in longing and loss, the imperfect process of remembrance" (2001, p. 41), es decir que implica la imposibilidad de una recuperación transparente de ese pasado mediante la

memoria. En términos mediales, esta configuración puede describirse como hipermedialidad en la que se articula la autorreflexión del medio cine con la reflexión de los procesos de recordación, tal como proponen Erll y Rigney. A esto contribuye también el despliegue de un trabajo muy consciente con la propia materialidad del archivo filmico, al mostrar a la restauradora, Carmen Brito, en su labor de reparación y restauración como parte de la trama, y lo pone en diálogo con el presente (véase Fig. 5).

Es así como estas remediaciones específicas dan pie, mediante el efecto y afecto de archivo, evocados por los sujetos (individuales o colectivos) que dentro de la segunda película se vuelven objetos de su propia mirada, no a un archivo nostálgico, sino a un proceso de reflexión y de integración a la memoria comunicativa.

En su totalidad y aparte del material recuperado y restaurado, el documental despliega, además, otros documentos de archivo en diferentes medialidades: fotos, testimonios, registros sonoros etc. (véase Fig. 6).



Figura 5

El proceso de restauración del filme



Figura 6

Foto de los cineastas Jorge di Lauro y Nieves Yankovic

En este sentido, la película deviene en sí mismo un archivo puesto en funcionamiento para contar dos historias que se solapan en el medio del cine, proponiendo una trama doble. Por un lado, toma el documental original como un caso destacado de las películas perdidas del cine chileno, una trama que por momentos aparece como detectivesca, y, por otro, lo toma como un documento de la historia colonial chilena y lo pone en diálogo con los sujetos colonizados, devolviéndoles imágenes y con ello el imaginario de lo que fueron en el pasado y de lo que son, por tanto, en el presente.

Llaman la atención, en este sentido, algunos comentarios del público tras el visionado. Primero, en los rostros de los espectadores durante el visionado, se puede leer la emoción de encontrarse con estas imágenes de un pasado perdido y que hablan de una Isla en un estado todavía previo al turismo masivo y la consecutiva occidentalización (que en este caso es el acercamiento cultural, valórico y económico a Chile, describable en términos de colonialismo). Un espectador tematiza esta ausencia de imágenes y su desposesión, mientras posiblemente las imágenes que muchos turistas han fijado estén repartidos por el mundo entero. Un segundo aspecto que dice relación con una parte elemental de la cultura y espiritualidad rapanui es la referencia a los personajes del documental original como "ancestros" que, en su gran mayoría ahora no sólo están muertos sino que, como comenta el personaje Isabel con tristeza, "se llevaron a la tumba" ("54 '30) su saber y sus relatos. Mediante esta expresión explícita la ruptura entre la "época antigua" y la "época moderna" a la que ella misma se ha referido anteriormente, como un corte que divide también su propia vida en un antes y un después.

Es significativo, en este sentido, que la película original –reconstruida– esté conformada por descartes, es decir, desechos –lo que se relaciona a su vez con la muerte (de la mayoría de los personajes, pero también de una etapa en la historia de la Isla) como motivo repetido a lo largo de los diversos visionados–. Esto se vincula con lo que Achille Mbembe plantea sobre la relación del archivo con la muerte, ya que concibe el archivo como "un cementerio en el sentido de que fragmentos de vidas y piezas del tiempo están sepultados ahí, sus sombras y huellas inscritas en un papel y preservadas como tantas reliquias" (2020, s. p.) –aunque, desde luego, habría que cambiar en este caso (audiovisual) el papel por el celuloide–. En lo que se refiere a la representación de estas exclusiones (en tanto descartes), hay que tomar en cuenta la doble constitución del archivo mismo que, según Baron, está marcado de modo fundamental por la tensión entre el exceso y la escasez, debida esta a diferentes causas: "whether records never made, lost or discarded, or gradually degraded or disintegrated over time. Indeed, since it is impossible for every –or any– single event to be recorded from every possible angle, there will always be missing pieces in the histories we are able to tell" (2013, p. 110).



Figura 7

Las luchas rapanui actuales

En tanto reflexión sobre su propia materialidad (y supervivencia), el filme se juega, además, por una puesta en escena de la reconstrucción del archivo que se muestra en su factura técnica, es decir desde su propia medialidad y materialidad, para poner a prueba su potencial de hacer resurgir una memoria comunicativa perdida y relevante también en términos políticos en relación con reivindicaciones actuales que se muestran hacia el final de la película y que se refieren a la autodeterminación en un sentido político (véase Fig. 7).

4. *Apenas el sol* (Suiza/Paraguay, 2020)

El documental *Apenas el sol*, dirigido por Arami Ullón como coproducción paraguayo-suiza, aborda la historia del pueblo ayoreo, habitantes del Chaco paraguayo, muchos de los cuales aún hoy viven de forma no contactada en la selva. Desde mediados del siglo XX –y hasta el día de hoy– han sido sacados de su entorno con violencia, persecución y matanzas por misioneros menonitas, blancos por tanto, que son a la vez latifundistas de la misma zona, con lo cual encarnan mediante unión personal los dos fundamentos del colonialismo desde la llamada Conquista: la Biblia y la espada. La película se enfoca en la memoria traumática de los sobrevivientes, legible como trauma colectivo con Angela Kühner, quien lo define como “un acontecimiento negativo importante para la identidad y la memoria de cierta comunidad. Es más que la suma de traumas individuales y consiste en sentimientos de pérdida y humillación, en convicciones quebradas para un grupo” (cit. en Dolle, 2020, p. 106).

El colectivo ayoreo ahora vive en comunidades al margen de la sociedad en un territorio seco e inhóspito, como muestra la secuencia inaugural (véase Fig. 8) y bajo la violencia cotidiana, por un lado, de la Iglesia, autoasignada de proveer su supuesto bienestar espiritual y, por otro lado, de los militares, encargados de



Figura 8

El paisaje seco e inhóspito del actual lugar de residencia

proporcionarles el sustento económico, es decir, el bienestar material que, como muestra el filme, es en extremo precario. En este sentido, parece legítimo hablar de la experiencia de este colectivo como una traumatización secuencial, es decir, como un proceso más que un acontecimiento único (Saban, 2020, p. 28).

La trama del documental sigue al protagonista, el ayoreo Mateo Sobode Chiqueno, quien realiza un trabajo de cronista y archivero de la cultura ayoreo mediante el diálogo con sus vecinos y el registro de estos testimonios en cassettes. Esta labor revela su conciencia de la dimensión trágica de la historia de su pueblo, pero también su voluntad de resistir mediante la memoria, el registro y la creación de un archivo sonoro, basado en la oralidad. Su registro constituye un archivo de los vencidos en esta colonización contemporánea, apoyado y remediado por actores solidarios como Ullón que replica y construye, en otro medio y desde otro punto de vista, la misma memoria y la hace accesible a un público más amplio.

El documental es reciente y después de haber circulado por diversos festivales, donde tuvo una buena acogida y fue galardonado con varios premios², tiene ahora una distribución limitada; de hecho, tanto la plataforma Mubi como la plataforma Filmin, si bien se mostraron interesadas en integrarlo en su programación, no estaban dispuestas a pagar por ello. En coherencia con eso –debido sin duda también a su estreno reciente–, se puede constatar la escasez de estudios críticos (igual que para *Buscando a "Isla de Pascua"*); sólo he podido encontrar una entrevista realizada por Andréa Scansani, en la que Ullón habla del proceso de filmación que duró siete años y pasó por una serie de dificultades o desafíos que tienen que ver con la confrontación entre individuos que pertenecen a dos cosmovisiones diferentes con sus respectivas convicciones, socializaciones y condiciones materiales que, por el lado del equipo de filmación, estaba marcado –en algunos casos– por patrones de lectura e imaginarios coloniales. A esto apunta

2. Entre ellos el Schweizer Filmpreis como mejor documental en 2022.

también la pregunta formulada por Scansani en su entrevista al hacer referencia a “la trayectoria de otro documentalista (Mateo) – quien, obviamente, participa de una forma de vida muy diferente a la tuya y la de tu equipo” (2022, p. 152). La cuestión fundamental inherente en esta observación, de cómo se puede hablar y mostrar al otro, tomó durante la filmación la forma de un proceso de aprendizaje y el acercamiento a un diálogo verdadero, consciente y horizontal. En este sentido, parece relevante el comentario de la directora acerca de su afán de evitar una mirada etnográfica/etnológica:

Una cosa que evitamos en el documental casi en su totalidad: la observación de situaciones cotidianas. Esa mirada más etnográfica de qué comen, cómo comen, cómo cocinan, donde lavan su ropa, con qué lavan su ropa. Todo ese tipo de cuestiones que hace que sigamos tratando de encontrar el exotismo en la cuestión cotidiana de la gente (Scansani, 2022, p.158).

Aquí reside una de las diferencias con respecto a *Isla de Pascua*, la película original rodada en 1961, que sí muestra todo eso que Ullón rechaza. En este sentido, podrían pensarse ambas películas en una línea de tiempo no sólo en relación con la historia del cine sino también la historia del colonialismo.

En vez de esta mirada más convencional y cronológicamente situada, encontramos, siguiendo a Scansani, en *Apenas el sol* „una especie de espejo entre dos documentalistas que parecen, de diferentes maneras, tener en la escritura del yo (y de su entorno) un punto de partida importante para la realización de sus expresiones” (2022, p.152). Esta realización requiere, para citar nuevamente a Scansani, “un importante trabajo de escucha”, que

no sólo se da en la atención a las palabras, sino también al entorno, a la sequía, al viento, a la arquitectura, al agua, a las vallas etc. Una escucha silenciosa que dibuja, en sonidos e imágenes, el ambiente en que se desarrollan las historias de Mateo y donde también aparece tu propia visión (y experiencia) de este espacio (p. 154).

Es, en este sentido, un ejercicio de memoria comunicativa, basada en el diálogo horizontal. Entre los múltiples episodios y diálogos que registra a su vez Mateo, resulta especialmente desgarrador el monólogo dramatizado de Tune (“12 ‘18-) en el que relata su primer encuentro con blancos a caballo y su impulso de huida junto a su mujer (véase Fig. 9). En esta situación confusa, ambos huyen en direcciones diferentes y nunca más se han vuelto a encontrar. Este testimonio dramatizado podría leerse como un “acting-out” del trauma de la pérdida, al menos así sería legible en términos de la ciencia occidental, y que se da, a la vez, en el modo de la memoria comunicativa. Y es aquí, al mismo tiempo, que se evidencia el “valor agregado” del registro fílmico: sólo mediante este es posible

captar la dimensión dramática, corporal y performática del testimonio y es en este sentido que se puede constatar la complementariedad de ambos registros no solo en términos mediales sino en términos de la construcción de un archivo y su uso estético y político como medio de resistencia al colonialismo.

Hay que destacar asimismo el diálogo de Mateo con José Iquebi (véase Fig. 10), cuya historia es previamente conocida y publicada en, por lo menos, un libro (que se muestra en la película), y quien jugó un rol ambiguo en la historia de la expulsión de los ayoreos: en 1956 es sacado de la selva a la fuerza, siendo aún un niño, y expuesto como atracción a los ojos de los blancos (Amarilla/Iquebi, 2011). Años más tarde lleva a otros blancos hacia la familia de Mateo que a raíz de esto es cazada y sacada a su vez de la selva, con el consecutivo contagio de sarampión y muerte de la madre de Mateo.

Figura 9

Tune dramatizando el encuentro con los hombres blancos



Figura 10

José Iquebi en diálogo con Mateo Sobode



El diálogo entre los dos hombres es, no obstante, posible como proceso de mutuo reconocimiento, como comenta Ullón:

En el momento en que habla con José (Iquebi), por ejemplo, reconoce que ambos son víctimas de un proceso violento y traumático y que cada uno de ellos está sobreviviendo como puede. Ese entendimiento, el reconocer al otro como víctima y a sí mismo como una víctima también, hace que puedan existir esas conversaciones tan complejas y tan dolorosas sin juicios de valor sobre el otro. Y eso hizo que, a través de los años, tantas personas se abran a Mateo (Scansani, 2022, p. 156).

Entre los diálogos registrados por Mateo –al mismo tiempo por la cinta cinematográfica– resulta reveladora una frase emitida por uno de sus interlocutores como lección fundamental de colonialidad. En su conversación con Mateo este hombre dice: “Queríamos tener cosas de blancos. Creíamos que sus cosas eran gratis. Pero cuando ya estábamos entre ellos, nos dijeron que teníamos que pagar por todo” (“37’03”). Es esta lógica de apropiación inherente al mundo colonial a la que apunta también el título de la película que tiene, según Scansani dos acepciones:

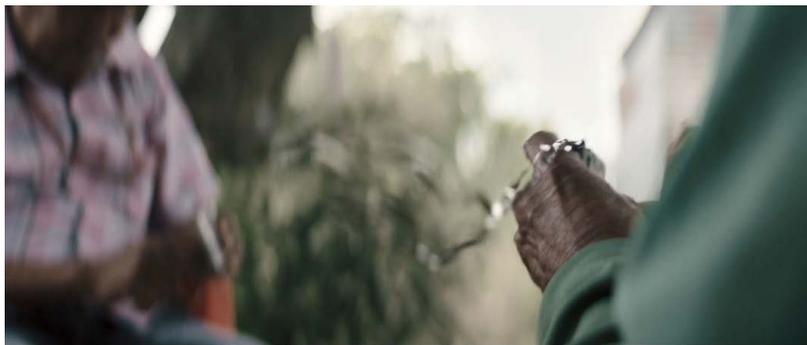
La primera, presentada justo al principio, viene dada por la tradición Ayoreo de subirse a un árbol muy alto para hablar con el sol. La otra, comentada al final por el propio Mateo, está dada por la reflexión sobre cómo el hombre no indígena decidió crear una relación de propiedad con todo: con la tierra, el agua, los árboles, etc. quedando sin dueño, por ahora, apenas el so. (2022, p. 159).

En cuanto al registro archivístico cabe apuntar que se realiza en un portador ajeno a la cultura ayoreo –precisamente en una “cosa de blancos” por la que Mateo, como relata, tuvo que trabajar y pagar– mediante el cual la oralidad es pasada a cinta de cassette. Al mismo tiempo hay lugar para una lectura metafórica en la que la fragilidad del material de archivo se corresponde con la fragilidad del medio cassette, tal como muestra la trama cuando vemos a Mateo reintroduciendo la cinta en el envase plástico del cassette (véase Fig. 11).

Una de las inquietudes que surge en el transcurso del visionado dice relación, por lo tanto, con la fragilidad del registro en cassettes y la consecutiva pregunta por la preservación y permanencia de este archivo –que la directora me respondió por mail afirmando que hay un proceso de digitalización en curso, con ayuda de una ONG, aunque por cuestiones económicas no se ha podido realizar la traducción entera al español–. Esto apunta a la cuestión de la lengua y la división entre lenguas coloniales y colonizadas. El filme está realizado en su totalidad en lengua ayoreo, salvo un breve fragmento de una conversación por teléfono entre

Figura 11

Mateo reintroduciendo la cinta en el envase plástico del cassette



Mateo y el integrante de una ONG. Llama la atención, en este contexto, la integración de ciertas palabras reconocibles, españolas, en los diálogos que revelan la cosmovisión colonizadora encarnada en aquellos que Mateo llama “los blancos”: trabajo, misioneros, propiedad privada y algunos números, sobre todo los que hacen referencia al tiempo. Estos enunciados hacen eco de una escena en particular en *Buscando a "Isla de Pascua"*, donde un personaje hace publicidad –en lengua rapanui– en la emisora de radio de la Isla para el siguiente visionado del documental, un monólogo dentro del cual también resultan reconocibles varias palabras, como película, casualidad, museo, científico y, también, varios números referentes al tiempo. Con esto, ambas películas ponen en escena las cosmovisiones y formas de pensar inherentes en las lenguas originarias que para poder describir su propia situación de colonizados tienen que recurrir a lenguas y modos de pensar de los colonizadores.

Relacionado con esto cabe apuntar otro aspecto notable en relación con el registro en y por la película ligado a la temporalidad: a diferencia de la película chilena, los medios en *Apenas el sol* coexisten, los cassettes no son integrados como “previos” sino que aparecen como simultáneos y contemporáneos con los procesos de registro de la misma película, llevada a cabo con un equipo de personas –en vez del individuo Mateo– y con un bagaje técnico que no vemos pero intuimos. Al no establecer una línea de tiempo como progreso, que va de lo menos a lo más moderno, y de mostrar a ambos, Mateo y la directora, como archivistas a la misma altura, complementarios y situados, además, en el mismo punto temporal/cronológico, el filme se evidencia, a mi modo de ver, como descolonizador y descolonial.

Sintoniza, en este sentido, con la historia que recoge desde la empatía y el reconocimiento que se articula no solo en torno a la memoria del pasado y una

identidad proveniente de él, sino como parte de una reivindicación política dirigida hacia futuro. Es, según la directora de la película

esa empatía la que hace que esas conversaciones puedan darse. La que hace que los Ayoreo estén de alguna forma, ahora mismo, teniendo más fuerza como pueblo, como grupo, empezando realmente a reclamar su territorio. A reclamar una reposición con mucho más fuerza porque creo que ese proceso de entenderse todos parte de un mismo genocidio, etnocidio, es lo que ahora mismo está ayudando a construir el futuro (Scansani, 2022, p. 156).

5. Memorias y archivos de la colonialidad – reflexiones finales

Ambas películas pueden considerarse como reflexivas de memoria en cuanto que problematizan y ponen en escena los procesos y los medios de recordación en el sentido que propone Erll: “representan imaginarios culturales de la memoria con medios fílmicos; ponen en escena y problematizan actos de recordación individuales y colectivos” (2017, p. 161). Si bien esta descripción se refiere explícitamente a películas de ficción, sostendría que es aplicable también a documentales –aunque habría que tomar en cuenta, sin duda, el alcance diverso–. En este sentido resulta interesante el poder de “agenda-setters” que Erll asigna a las mediaciones y remediaciones de la memoria articuladas en películas. Que estos documentales no hayan tenido esa repercusión, –como ya se comentó en relación con *Apenas el sol*, pero también *Buscando a “Isla de Pascua”* ha tenido una escasa difusión– se debe, a mi modo de ver, a lo que podríamos llamar la diferencia colonial. Vale decir que por tratarse de historias situadas más allá de la frontera que separa las dos caras de la colonialidad que nos atraviesa a todos y a todas, los que nos ubicamos de este lado, en el mejor de los casos, no sabemos cómo relacionarnos y, en el peor, simplemente preferimos no saber.

Como ya se ha constatado previamente, Mbembe concibe el archivo en estrecha relación con la muerte como condición para que los documentos de una persona pasen a formar parte del archivo: “el archivo impone una diferencia cualitativa entre la co-posesión de tiempo muerto (el pasado) y el tiempo vivo, esto es, el presente inmediato” (2020, s. p.).

Alaida Assmann a su vez concibe el archivo, siguiendo a Derrida, como entidad estrechamente ligada a la memoria del poder o del dominio y sostiene al mismo tiempo que “Las condiciones de posibilidad del archivo son sistemas de registro que funcionan como soportes mediales externos, en primer lugar la técnica

de la escritura que externaliza la memoria de seres humanos y la fija de modo independiente de los portadores vivos" (343).

Teniendo en cuenta ambas reflexiones acerca del archivo como institución de poder estatal que guarda el documento "muerto" para ejercer su poder, podemos pensar desde la diferencia colonial a ambas películas en sí mismas como archivos audiovisuales que serían concebibles, en este sentido, no sólo como archivos vivos sino también como contra-archivos decoloniales.

6. Bibliografía

- Amarilla, Deisy / Iquebi Posoraja, José (2009). *Captura del ayoreo José Iquebi*. Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- Arce Pimienta, Marla (2020). Caminar un nuevo horizonte de sentido histórico: defensa de la vida tierra, (des)colonialidad del tiempo y del saber en las resistencias ancestrales de Nuestra América. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, (91), 150-159. <http://doi.org/10.5281/zenodo.4003316>
- Assmann, Aleida (2009). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C. H. Beck.
- Baron, Jaimie (2013). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (1999). *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press.
- Bourriaud, Nicolas (2017). *L'exforme. Art, Idéologie et rejet*. Presses Universitaires de France.
- Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Brito, Carmen (2014). *Buscando a "Isla de Pascua". La película perdida*.
- Clifford, James (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press.
- Dolle, Verena (2020). Trauma, Conquistay colonia. En Roland Spiller et al. (eds.): *Trauma y memoria cultural*, De Gruyter, 105-123. <https://doi.org/10.1515/978311042076060-007>
- Erll, Astrid (2017). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Metzler.
- Erll, Astrid; Rigney, Ann (2009) (eds.). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. De Gruyter.
- Haun, Beverley (2008). *Inventing "Easter Island"*. University of Toronto Press.
- Mbembe, Achille (2020). *El poder del archivo y sus límites*. *Orbis Tertius*, 25(31).
- Mignolo, Walter (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Quijano, Anibal (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Dispositivo* 24(51), 137-148.

- Saban, Karen (2020). Memorias colectivas y culturales. El trauma y sus representaciones. En Roland Spiller et al. (eds.). *Trauma y memoria cultural*, De Gruyter, 19-37.
- Scansani, Andréa (2022). 'Hacer cine es poder escuchar esos detalles': entrevista con la cineasta paraguaya Arami Ullón sobre *Apenas el sol* (2020). *Doc On-line*, (31), pp. 150-159. www.doc.ubi.pt
- Torres Martínez, Rubén (2016). Sobre el concepto de América Latina. ¿Invencción francesa?. *Cahier d'études romanes*, (32), 89-98.
- Ullón, Arami (2020). *Apenas el sol*. Cineworx Filmproduktion.