

# La imagen sublevada en el audiovisual colombiano. *El caballero de la fe, Bicentenario y Pirotecnia*

The Uprised Image in the Colombian Audiovisual.  
*El caballero de la fe, Bicentenario and Pirotecnia*

Alba L. Delgado  
IEALC-UBA-GESHAL  
albaedelgado@gmail.com

Simón Henao  
IdIHCS-CONICET-UNLP  
simon.henao@gmail.com

**Enviado:** 8 noviembre 2021 | **Aceptado:** 8 agosto 2023

## Resumen

En el marco de una investigación mayor acerca de la duración en el arte, el cine y la literatura en Colombia, en este trabajo realizamos un estudio de caso de un corpus conformado por la videoinstalación *El caballero de la fe*, de José Alejandro Restrepo (2011), y los ensayos filmicos *Pirotecnia* (2019), de Federico Atehortúa, y *Bicentenario*, de Pablo Álvarez (2020). La hipótesis que desarrollamos afirma que estas piezas audiovisuales colombianas contemporáneas, mediante un uso de los recursos técnicos disponibles puestos sobre la materialidad de lo visual, transforman, reescriben, subvierten y sublevan el sentido de las imágenes. Son obras que, por un lado, dislocan el tiempo registrado de las imágenes al intervenir en sus tiempos, en las gradaciones de su intensidad y en los movimientos de sus elementos y, a su vez, los recolocan en el tiempo proyectado como parte del proceso de sublevación de la imagen.

Palabras claves: Cine colombiano, siglo XXI, tiempo, sublevación.

## Abstract

In the framework of a greater investigation about the duration in art, cinema and literature in Colombia, in this work we study a corpus made up of the video installation *El caballero de la fe*, by José Alejandro Restrepo (2011), and the filmic essays *Pirotecnia* (2019), by Federico Atehortúa, and *Bicentenario*, by Pablo Álvarez (2020). The hypothesis that we develop affirms that these contemporary Colombian audiovisual works, through a use of the available technical resources placed on the materiality of the visual, transform, rewrite, subvert and rebel the sense of the images. These are works that, on the one hand, dislocate the registered time of the images by intervening in their times, in the gradations of their intensity and in the movements of their elements, and in turn relocate them in the projected time as part of the uprising process of the picture.

Keywords: Colombian cinema, XXI century, time, uprising.

«Pero, el tiempo –hemos visto– no existe en sí; es solo una perspectiva creada por la sucesión de los acontecimientos, es decir por el vínculo de sus posiciones en relación con el cuarto eje vectorial del sistema de referencia. El tiempo es el efecto de una movilidad particular de los elementos de lo real, que se desplazan entre el pasado y el porvenir. Sin esa movilidad, no habría tiempo, y los objetos no podrían presumir de ninguna realidad temporal».

JEAN EPSTEIN, *LA INTELIGENCIA DE UNA MÁQUINA* 97-98

## Imagen, duración y movimiento

El plano es bastante conocido. Al fondo se ven soldados que entran y salen caóticamente del palacio. Algunos, además de sus fusiles, cargan cuerpos heridos. El humo del incendio todavía sobrevuela negro y denso. Entre la cámara y el Palacio de Justicia, en el medio de la Plaza de Bolívar, junto al rígido cuerpo del Libertador fuera de campo, un grupo de palomas mantiene su rutina diaria, aletea, picotea el suelo, va y viene formando figuras en el aire. El humo, los cuerpos heridos, los soldados, los grupos de rescate, atrás, en palacio, no dejan de trasegar. Los tanques (dos de los cuales todavía siguen ahí) ya habían lanzado sus cañones, los militares habían entrado a sangre y fuego al palacio y las llamas habían alumbrado por completo la noche anterior el centro de Bogotá.<sup>1</sup> Era el 7 de noviembre de 1985. Un hombre de traje con una botella y una bolsa colgando de sus manos, de espaldas a la cámara, camina en dirección a las palomas, que aletean del lado derecho del Libertador incólume fuera de campo en su figura desde que el escultor Pietro Tenerani la fundiera en Múnich en 1844. Les lanza alimento y ellas se acercan. Revolotean. El hombre de traje, al poco tiempo, limpiándose las mangas de la chaqueta y exhibiendo su corbatín, camina de frente a la cámara, como quien vuelve por donde vino.

Decir «al poco tiempo» como expresión sincopada de lo temporal para referirse a una característica de la imagen en movimiento supone tanto una valoración del tiempo transcurrido como la pluralidad de los tiempos múltiples y contradictorios que hacen

1 Carrigan, al reconstruir el «evento conocido ahora en Bogotá como “El holocausto del Palacio de Justicia”» (32), del 6 y 7 de noviembre de 1985, describe: «Una mañana de noviembre de ese año [1985], 35 guerrilleros fuertemente armados del movimiento revolucionario M-19 invadieron el Palacio de Justicia en el corazón de la histórica Plaza de Bolívar. El Ejército colombiano respondió de inmediato con un asalto militar con tanques, vehículos blindados, explosivos, bombas y más de mil soldados. Mientras el combate se libraba dentro y fuera del Palacio de Justicia, a tres cuadras, el Gobierno de entonces, reunido en el Palacio Presidencial, se hizo a un lado. Cuando los guerrilleros atacaron había más de cuatrocientas personas atrapadas en la imponente edificación, sede de la Corte Suprema de Justicia y del Consejo de Estado. Estaba allí la casi totalidad de la jerarquía jurídica del país y su personal. El combate entre el Ejército y la guerrilla duró 27 horas sin interrupción y terminó a las 2:30 de la tarde del día siguiente. Más de doscientas personas –entre ellas once magistrados de la Corte Suprema– murieron, incluyendo un teniente del Ejército y ocho policías, algunas víctimas del fuego cruzado de la propia fuerza pública. Asimismo, un desconocido número de personas “desapareció”, y el interior del Palacio de Justicia quedó reducido a ruinas debido al fuego y a los explosivos. Cuando terminó todo, como ha pasado siempre aquí, se construyó la “versión oficial” de lo sucedido y se divulgó con rapidez a los medios nacionales e internacionales» (18).

la vida social. Pero también la expresión «al poco tiempo» (y allí mismo en la descripción del movimiento que hace el hombre de traje en el medio de la plaza) supone la constitutiva movilidad particular de los elementos: los gestos por los que cada uno de los puntos que componen la imagen se distingue y a la vez se relaciona con los otros, incluso el gesto inmóvil y fantasmal de la estatua de Bolívar a la que, por estar fuera de campo, no vemos, pero sabemos que está ahí, de espaldas, pero allí.

Dicho de otro modo, «al poco tiempo» es una de las gradaciones de la intensidad con que se despliegan los elementos que componen los tiempos entrecruzados de la imagen. En la imagen acontecen múltiples relaciones, una de las cuales es con la duración. Un aspecto constitutivo de la ineludible relación entre imagen y duración es la que aparece con el movimiento, con la movilidad de los elementos, como dice Epstein al marcar enfáticamente: «Sin esa movilidad, no habría tiempo» (*La inteligencia* 98).

Esto nos lleva a preguntarnos, en torno a la imagen del hombre de traje y sus movimientos en el medio de la plaza junto a la mirada estática de Bolívar, no solo por las relaciones que se establecen entre, por un lado, imagen y duración y, por el otro, imagen y movimiento, sino además por la triple relación entre duración, movimiento e imagen.<sup>2</sup> Cuando Deleuze, retomando a Bergson, señala que el movimiento es un corte móvil de la duración y agrega que es fundamentalmente una relación entre partes (*Cine I* 63) nos está señalando a su vez que no existe una dualidad entre la imagen y el movimiento, que lo que hay son imágenes-movimiento, «únicamente imágenes-movimiento»: «es en sí misma que la imagen es movimiento, es en sí mismo que el movimiento es imagen [...] llamamos imagen a lo que aparece en tanto aparece [...]. Bergson nos dice, entonces, que lo que aparece está en movimiento» (147). Al detenernos en las relaciones entre imagen y duración podemos observar que la duración se encuentra constituida por múltiples tiempos en los que los elementos, en su movilidad, componen la imagen y expresan diferentes gradaciones de la intensidad, como «al poco tiempo». La movilidad de los elementos tiene su particularidad en el entrecruzamiento de los múltiples tiempos donde la mirada sobre la imagen será actualizada.

El foco puesto en la triada imagen-duración-movimiento se inscribe por un lado en la certeza impulsada por Harun Farocki, tanto en sus textos (v. g. *Desconfiar*) como en sus películas, de que las imágenes «sometidas a un lento proceso de experimentación [...] pueden hacer aparecer una imagen enteramente nueva» (Fernández 8-9); y por el otro, en la sospecha, también farockiana, en su desconfianza de las imágenes,

---

2 A propósito de la imagen como régimen de relaciones, Jacques Rancière denomina «régimen de imageneidad» al «régimen de relaciones entre elementos y entre funciones» (26). Más adelante completa esta idea señalando que «la imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones-imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra “imagen”» (27). Al abordar la película *Al azar Baltazar* de Robert Bresson, Rancière discute con los postulados de Serge Daney acerca de lo visual y la alteridad de la imagen, y acota que «la imagen del film no se opondría, entonces, a la teledifusión de la misma manera en que lo hace la alteridad a la identidad. La teledifusión también tiene su otro: la ejecución efectiva del escenario» (28).

de la capacidad que tienen para «“hacer ver”, para (de)mostrar, instruir e *ilustrar*» (Fernández 8). La desconfianza y la certeza farockianas están en concordancia con lo que Serge Daney, en un artículo sobre Straub y Huillet titulado «Una tumba para el ojo», menciona al hablar de la heterogeneidad fílmica, algo que bien podríamos ampliar a la problemática de la imagen. No solo porque para Farocki, al igual que para Daney, la imagen «debe ser un poco más de lo necesario y carecer de algo. Se debe tomar conciencia de que algo está faltando» (Farocki, *Pensar* s. p.), sino porque, como dice Daney, los filmes son el lecho «donde aquello que está separado, no reconciliado, no reconciliable, viene a “jugar” la unidad, a suspenderla, a simularla» (38). De ahí que, parafraseando a Daney, podamos decir que el anclaje de esta unidad, «el hecho para una imagen de no haber sido posible sino allí y no en otra parte» (39), es uno de los efectos de la triple relación entre imagen-duración-movimiento.

Es allí y no en otra parte, en el tiempo registrado de la imagen de ese hombre de traje en el medio de la plaza junto a la estatua de Bolívar, con los tanques, las palomas, los soldados, los socorristas, el humo, los heridos y el palacio, donde la certeza y la desconfianza farockianas encuentran su potencia experimental. Es en el tiempo registrado como superficie temporal, como materialidad registrada, donde se abre el proceso de experimentación. Mediante una serie de procedimientos de intervención el tiempo registrado de la tarde del 7 de noviembre de 1985 se transforma aquí y ahora en superficie temporal proyectada, en tiempo proyectado.

En esa triada imagen-duración-movimiento es donde la intervención sobre el tiempo como materialidad, como superficie temporal, expone ante la mirada, da a ver y hace presente aquello que, como en los hexámetros de Parménides citados por Borges en su prólogo a la *Historia de la eternidad*, «no ha sido nunca ni será porque es» (351). Esa intervención sobre el tiempo es, por lo demás, siempre una intervención del orden de la *techné*, es decir, se trata de un uso de los recursos técnicos puestos sobre la materialidad de lo visual (y de su tautología, en términos de Daney) que transforma, reescribe y subleva el sentido de las imágenes.

Esa actualización de la mirada, ese dar a ver, esa exhibición de lo ya sido y ese hacer presente son el efecto de la relación entre imagen-duración-movimiento que hace de la imagen un acontecer o, como diría Daney, hace que el presente de la proyección cinematográfica, lo que equivale al presente que enmarca la pantalla cuando es vista, funcione como «la instancia del “He aquí”. Se nos *da* a ver» (40). Este «He aquí» como componente del tiempo proyectado y como marca de lo contemporáneo, al decir de Boris Groys, está sujeto a un complejo juego «de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones» (63). La imagen sublevada, por lo tanto, como efecto de sus relaciones con la duración y el movimiento, opera en un tiempo resistido como reverso de la representación en lo contemporáneo, esto es, en los entrecruzamientos del tiempo registrado e intervenido y el tiempo proyectado.

## **El caballero de la fe y el tiempo resistido**

La desconfianza y la certeza con la que Harun Farocki no solo pensó, sino también experimentó e intervino imágenes múltiples en sus películas y videoinstalaciones, nos vuelve una vez más a la imagen televisiva del hombre de traje. Nos impulsa, además, a volcar la mirada a los procedimientos desplegados en algunas piezas audiovisuales colombianas que sin ser las únicas, a nuestro parecer, dislocan el tiempo registrado de las imágenes al intervenir en sus tiempos, en las gradaciones de su intensidad y en los movimientos de sus elementos, a la vez que recolocan las imágenes en el tiempo proyectado al intervenir los tiempos en las gradaciones de la intensidad que se despliegan en la movilidad de sus elementos, deviniendo en imagen sublevada, imagen-proceso que opera en un tiempo resistido. Este corpus está conformado por la videoinstalación *El caballero de la fe*, de José Alejandro Restrepo (2011), y los ensayos fílmicos *Pirotecnia* (2019), de Federico Atehortúa, y *Bicentenario*, de Pablo Álvarez (2020).

Otras piezas audiovisuales latinoamericanas que podrían ser consideradas en esta serie son *A cidade é uma só?* (2011), del brasileño Adirley Queirós; *Tierra sola* (2017), de la chilena Tiziana Panizza; *Chaco* (2020), del boliviano Diego Moncada; *Esquí* (2022), del argentino Manque La Banca, así como los ensayos fílmicos colombianos *Viaje en tierra otrora contada* (2011) o *Jiíbie* (2019), de Laura Huertas Millán; *La impresión de una guerra* (2015), de Camilo Restrepo; *Parábola del retorno* (2017) y *Revelaciones* (2020), de Juan Soto; *El renacer del Carare* (2020), de Andrés Jurado u obras que utilizan el soporte del video y el audiovisual como *Duelos* (2019), de Clemencia Echeverri, y *Otra victoria así y estamos perdidos* (2020), de Ana María Montenegro, todas ellas obras que, por su relación entre el terreno artístico y la práctica documental, pueden ser clasificadas dentro del denominado «documentartismo» (Kuéllar, *Documentartismo*) y donde el archivo no solo opera como eje articulador de la obra o como tópico que la misma obra interpela y problematiza, sino como recurso principal de la forma con que esas obras son construidas, esto es, ya no como mero repositorio de documentos, sino «como una dinámica y una herramienta de producción generativa» (Osthoff 11). En definitiva, se trata de obras que participan de lo que Anna Maria Guasch (2011) llama «paradigma del archivo» y que reinterpretan hechos del pasado, incorporando al presente materiales olvidados o poco conocidos «en un intento por singularizar, y al mismo tiempo resignificar, las lecturas del pasado, proponiendo potenciales usos en el futuro» (Costa 109).<sup>3</sup>

---

3 A propósito del término ensayo fílmico o film-ensayo, véase el trabajo de Josép Català donde se lee que «el denominado film-ensayo, o cine ensayo, surge, efectivamente, en el marco del cine documental, pero solo aparece cuando este abandona sus límites clásicos y se abre a las hibridaciones típicas del poscine. Por otro lado, hay que tener en cuenta que la mayoría de film-ensayos contemporáneos no se realizan con el formato fílmico de base fotográfica, sino que apelan al medio digital, y que existe también una gran cantidad de obras de este tipo que han sido efectuadas en video, con lo que ni siquiera la denominación general de film-ensayo parece ser la más adecuada. Quizás lo más efectivo sería hablar de ensayo en imágenes o de ensayos audiovisuales» (s. p.). Sobre una distinción entre un cine colombiano reciente que, como el mencionado, interpela el archivo y uno que, por el contrario, lo usa como fetiche, véase el artículo de Pedro Adrián Zuluaga («Documental colombiano reciente»).

Se trata, en muchos casos, aunque no exclusivamente, de obras que han sido vinculadas a la tradición de un cine contradiscursivo entre los cuales se encuentra aquel que Diana Kuéllar denomina, vía Rancière, documental del disenso, un tipo de documental que converge con el cine de ruptura latinoamericano y donde

la verdad es relativa y multidimensional, lo que pone en duda o sospecha los diferentes relatos sobre el mundo a la hora de debatir la historia desde el régimen tripartito [estético, político y de representación]. En este camino, son documentales que se alejan de «lo real», de un «dato que comprender» y se adentran cada vez más en «un efecto que producir» (Kuéllar, *Documental* 27).

Agrega Kuéllar que «los documentales del disenso usan elementos dislocadores que generan una trama de significados entrecruzados» (*Documental* 28). *Chircales* (1966-1971) y *Planas: las contradicciones del capitalismo. Testimonio de un etnocidio* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *¡Oiga, vea!* (1971) de Luis Ospina y Carlos Mayolo o *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez y otras que conforman lo que Carlos Álvarez, haciendo eco a Solanas y Getino (Álvarez 95), denominó «el tercer cine colombiano» son películas heterogéneas que con distintos procedimientos, con diferentes formas de intervención y de producción de imágenes, y con distintas derivas han aportado a la configuración de una imaginación del reverso donde también pueden incluirse los nombres de realizadores como Oscar Campo, Marta Hincapié, Andrés Jurado, Claudia Salamanca, Juan Soto y Felipe Guerrero, entre otros.<sup>4</sup>

Además de compartir la desconfianza y la certeza farockianas, la videoinstalación de José Alejandro Restrepo y las películas que conforman este corpus comparten el hecho de que en su proceso de intervención de la imagen, en su experimentación con el archivo, con el tiempo registrado, y en su configuración de una imagen sublevada reside un tiempo resistido como aspecto de la imagen-proceso. Se trata de un tiempo resistido, ese entrecruzamiento entre el tiempo registrado y el tiempo proyectado que, similar al tiempo sufrido que define Didi Huberman, hace parte de la imagen, de su coeficiente histórico que al afectarse por un gesto de cualquiera de sus elementos, al afectarse por el movimiento, cambia.<sup>5</sup> En ese cambio, como recuerda Deleuze, se pro-

4 Desde luego, la imaginación del reverso no es exclusiva del campo audiovisual. Hay en Colombia, como en toda América Latina, una amplia tradición en la búsqueda de imaginar el reverso, una voluntad de escribir por detrás de los discursos y relatos de la guerra como ficción nacional. Al mirar en la literatura del siglo xx puede observarse que *La vorágine* (1924) y *Cien años de soledad* (1967) –esas obras planetarias alrededor de las que giran las demás, como diría Seymour Menton (2007) en su clásico estudio–, son, paradójicamente, obras que en su momento, antes de que fueran fagocitadas e incorporadas al relato de la nación, fueron obras que imaginaron el reverso, que desarreglaron el archivo, novelas cuya más radical experiencia formal fue la de la construcción de una narrativa del reverso. Otras novelas muy significativas en la constitución de esta narrativa han sido *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *Changó, el gran putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella o *La ceiba de la memoria* (2007) de Roberto Burgos Cantor. En la literatura más contemporánea un caso emblemático se encuentra en *Elástico de sombra* (2020) de Juan Cárdenas.

5 Al hablar del tiempo sufrido Didi-Huberman alude a la imagen de Holger Meins, quien murió el 9 de noviembre de 1974, en la prisión de Wittlich «al día número 58 de su tercera huelga de hambre, que había comenzado para protestar contra las condiciones de su reclusión [...] una imagen calada en sí misma [...] su condición de “figura de la pasión”

duce una afectación del Todo, una afectación que involucra no solo las partes, sino el vínculo que, entre las partes, configura la imagen: «El cambio es una afección del Todo. El movimiento: relación entre partes», nos recuerda Deleuze (*Cine I* 49). Así, podemos afirmar que el tiempo resistido es un aspecto de la imagen sublevada en la que residen las fuerzas históricas que dislocan y recolocan, desterritorializan y reterritorializan sobre el presente los tiempos múltiples y contradictorios.

*El caballero de la fe* de José Alejandro Restrepo es una videoinstalación de 2011 en la que el artista recorta, ralentiza y modifica cromáticamente la imagen televisiva del Holocausto del Palacio de Justicia a partir, como indica la ficha misma de la pieza, de «Material de archivo de la toma por el M-19 y retoma por el ejército del Palacio de Justicia, Bogotá, Colombia. 6 y 7 de noviembre de 1985. 95 muertos, 11 desaparecidos». Cabe advertir que las imágenes del archivo televisivo y radial de los hechos del Palacio de Justicia han sido utilizadas en algunas películas ficcionales, documentales o piezas de videoarte que trabajan, de manera muy diversa y, diríamos, casi que antagónica, sobre este periodo de la historia colombiana. Entre ellas están el documental *La toma*, de Miguel López y Angus Gibson (2011), la adaptación cinematográfica de la obra teatral de Miguel Torres *Siempre viva*, dirigida por Klych López (2015), la película de Laura Mora *Antes del fuego* (2015) y el ensayo audiovisual de Claudia Salamanca *La catástrofe del presente* (2015).

En el 2017 *El caballero de la fe* fue una de las doce obras que conformaron la muestra *Religión catódica* que tuvo lugar en la Fundación OSDE de Buenos Aires. La proyección de seis minutos y medio que allí se expuso inicia con una «Conversación entre un capitán y un coronel sobre “falsos positivos”» el 10 de junio de 2008.<sup>6</sup> Lo que escuchamos aparece transcrito y proyectado en la pantalla con letras blancas sobre un fondo negro:

Coronel: Cuénteme, ¿cuántos muertos van?

Capitán: Casi me pelan, más bien.

Coronel: ¿Casi lo matan?

Capitán: Casi me quiebran.

Coronel: Entonces, ¿no lo mató?

Capitán: ¿Ah?

Coronel: ¿No mató a nadie?

Capitán: No pierda la fe, mi coronel.

Coronel: No, hermano...

---

que, sin embargo, aparecía inscrita en la imagen como *tiempo resistido*, como el *tiempo sufrido* por este pobre cuerpo» [cursivas en el original] («Prólogo» 16).

6 «Falsos positivos» es la caracterización mediática que tuvo la práctica criminal estatal de lo que la Sala de Reconocimiento de Verdad, de Responsabilidad y de Determinación de los Hechos y Conductas de la Jurisdicción Especial para la Paz denominó como «muertes ilegítimamente presentadas como bajas de combate por agentes del Estado». La investigación que adelanta esta Sala considera que «durante el período comprendido entre los años 2002 y 2008 aproximadamente 6.402 personas fueron muertas ilegítimamente para ser presentadas como bajas de combate en todo el territorio nacional» (Sala de Reconocimiento 6).

Capitán: No, no, no pierda la fe.

Capitán: No pierda la fe.

Unos segundos después de este diálogo aparece la imagen del hombre de traje en la Plaza de Bolívar, con una botella y una bolsa colgando de sus manos, de espaldas a la cámara. En su trayecto hacia el grupo de palomas, y durante el poco más de los seis minutos de *El caballero de la fe*, aparecen sobre la pantalla fragmentos dispersos de *Temor y temblor* de Søren Kierkegaard, esa obra de 1843 donde el filósofo danés retoma el relato bíblico de Abraham y el sacrificio de su hijo Isaac. Este mito bíblico es un tópico que ha sido trabajado por José Alejandro Restrepo en varias de sus obras, por ejemplo, en *Variaciones sobre el sacrificio* (2012), una serie en la que el videoartista parte de la suspensión de lo ético y de variaciones ligadas a la violencia política «para señalar ese estado de excepción donde dar muerte sería para Abraham un acto sagrado y no un acto criminal profano» (Restrepo y Murphy Turner s. p.). Al respecto dice Restrepo:

Tengo 18 variaciones que abordan este sacrificio desde diferentes ópticas, re-insertando el mito en contextos locales y contemporáneos, en nuestra historia ya sin conexiones míticas, crueldad sin connotaciones sacrificiales, crimen sin mediación ni divinidad, violencia ni curativa ni preventiva, rituales impuros que nada purifican, que no expulsan la violencia, sino que perpetúan la venganza (Restrepo y Murphy Turner s. p.).

En *Religión catódica*, el texto que acompañó la muestra *Variaciones sobre el purgatorio* en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá en el 2011, el artista escribió:

Temor y temblor, admiración y espanto, es lo que Kierkegaard siente al reflexionar sobre el incomprensible pedido que Dios hace a Abraham: sacrificar su hijo. El filósofo insiste en que gracias a la fe, y solo por eso, Abraham soportó la dura prueba. Este hombre de la fe es *el caballero de la fe*, un hombre sencillo que no duda en obedecer los designios de Dios, aun si le parecen excesivos. Todo por la fe. La fe hizo que ese acto sacrificial fuera diferenciado de un simple asesinato (Restrepo s. p.).

Kierkegaard utiliza la figura del caballero de la fe para sugerir una suspensión de lo ético y un paso a la dimensión de lo religioso. Con esta figura, incorporada en el título por Restrepo, Kierkegaard propone un héroe «que en procura de la verdad se presenta a la multitud como un loco. Incomprendido, cae en un silencio angustioso que solo puede ser sosegado por el amor a Dios» (Romero Barragán 315). A propósito de la conversación entre el coronel y el capitán, ha dicho Restrepo:

El coronel es también un caballero de la fe. Sin embargo parece perderla por momentos. El capitán lo alienta... no hay que desfallecer, la misión de mantenerse en la fe supone duras pruebas. El coronel duda pero finalmente persiste en la fe, fe en la impunidad del crimen por venir, fe en la motivación que lo mueve que



es superior al deber, superior al acto de servicio, superior a la ley, superior a la moral. Su reino y su ley no son de este mundo (Restrepo s. p.).

Romero Barragán agrega que «Restrepo ha notado en estas prácticas paradójicas un discurso que demuestra hasta qué punto las predicciones sobre la sociedad moderna hechas por Kierkegaard se han cumplido en el fondo de esos simulacros y esas máscaras teatrales de cristianos convertidos y de santos sicarios» (599).

Ahora bien, más allá de la deriva filosófica-teológica que la obra de Restrepo experimenta desde hace décadas, Cuauhtémoc Medina anota que en Restrepo la investigación es «un intento por establecer un terreno de operación, es decir, una táctica político-visual, que, lejos de celebrar la continuidad cultural del catolicismo latinoamericano, busca subvertirlo» (Medina s. p.). El recorte y la ralentización como procedimientos con los cuales Restrepo interviene el registro original televisivo extraído del material de archivo supone por lo tanto una intervención en la duración, un uso de los recursos técnicos disponibles puestos sobre la materialidad de lo visual. Allí, tiempos múltiples y contradictorios intervenidos impactan en las gradaciones de su intensidad. Se trata de un impacto que modifica el gesto de los elementos que, como el hombre de traje en la imagen temblorosa registrada en el plano secuencia, se intensifican y contraen cuando se nos revela, se nos hace presente y se nos da a ver la profundidad de campo.

De acuerdo con Deleuze la profundidad de campo «asegura la contracción de un campo y de un contracampo o de lo que podría haber sido presentado a través de otros procedimientos bajo la forma de dos momentos sucesivos [...]. Lo que atribuyo a la profundidad de campo es operar contracciones temporales que no podrían operarse con otros medios» (*Cine I* 528). Agrega Deleuze en *La imagen-tiempo* que en la profundidad de campo «debe verse no solo la conquista de un continuo sino el carácter temporal de ese continuo: es una continuidad de duración que hace que la profundidad desenfrenada sea tiempo, no más espacio» (*La imagen-tiempo* 147). Las contracciones temporales son las que hacen aparecer lentamente, en otra escala de tiempo, en otra gradación de su intensidad, en ralenti, el tanque, el humo, los cuerpos heridos, los soldados, los grupos de rescate, atrás, en palacio, con el Bolívar esculpido fuera de campo. Es el tiempo registrado donde está ocurriendo la retoma, la transmisión en vivo, el espectáculo. El ralenti, como una intervención técnica, como una forma de operar sobre la imagen, muestra, como anotaba Epstein en 1947,

que el tiempo no tiene valor absoluto, que es una escala de dimensiones variables. Demostración extremadamente convincente ya que, de una parte, se dirige a la vista y de otra parte, produce variaciones de duración en la propia duración. Ella inscribe un movimiento en otro, un tiempo en otro. Compara velocidades diferentes pero de igual cualidad, sin salir de esa cualidad, relacionándolas con su eje específico de coordenadas referenciales (*El cine del diablo* 65).

En *El caballero de la fe* el entrecruzamiento entre el tiempo registrado e intervenido y el tiempo proyectado, la confluencia de los tiempos, genera simultáneamente una desconfianza y una dislocación de la imagen y una certeza y una recolocación de la imagen. En este proceso es generada una imagen nueva cuyo efecto no solo lo producen los procedimientos de intervención cromática como la transformación del color al blanco y negro, el recorte temporal y la ralentización de la pieza original, sino además la intervención sonora de la «Conversación entre un capitán y un coronel sobre “falsos positivos”» con que inicia *El caballero de la fe*. El tiempo registrado de esta manera no pierde su pasado, se acumula, es tiempo resistido, es tiempo proyectado que también acontece y que se hace presente mediante el efecto de la imagen sublevada.

Pero en esta imagen sublevada de *El caballero de la fe* algo muy significativo ha quedado fuera de campo. Si bien la intervención técnica sobre la imagen del archivo televisivo revela aquello que no estaba en las imágenes originales, y nos da a ver eso que en la velocidad original y a color no estaba al alcance de la vista, hay algo que se sostiene entre lo que aparece y lo que no aparece. Ese algo, precisamente, es lo que queda fuera de campo, eso que Jacques Aumont, al hablar del encuadre, define como su medida temporal, ya que «es en el tiempo donde se despliegan los efectos del fuera de campo. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: el lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente» (25). Volvamos a la imagen del hombre de traje, al palacio incendiado, a los cuerpos heridos, a los soldados que entran y salen del Palacio de Justicia. Lo que no se ve, aun cuando sabemos que está ahí, es la estatua de Bolívar posada en la plaza céntrica de Bogotá.

## Bicentenario y la imagen sublevada

Donde sí se ve este Bolívar rígido, estático, monumental, y aun así fantasmagórico, y con ello móvil y dinámico, es en el mediometraje *Bicentenario*, de Pablo Álvarez, que, según su director

es la tercera de tres películas siguiendo la ruta de Simón Bolívar por Colombia en su travesía libertadora de 1819. Las primeras dos partes, que están en desarrollo, nos llevarán desde los llanos orientales del país donde Bolívar armó su ejército libertador, hasta uno de los pueblos que vemos al principio de *Bicentenario*. Las tres películas buscarán a través de relatos orales y de intervenciones en cada lugar los legados del paso de Simón Bolívar, haciendo una reflexión política, ambiental y cultural. El proyecto es algo así como una psicogeografía de la ruta tras doscientos años de historia (Álvarez y Delgado s. p.).

*Bicentenario* es un ensayo fílmico del 2020 que pone en relación imágenes extraídas del archivo visual y sonoro, radial y televisivo de los hechos del 6 y 7 de noviembre de 1985 en el Palacio de Justicia con imágenes captadas durante las conmemoraciones del

bicentenario en el 2019 en espacios, algunos emblemáticos, del trayecto seguido por el ejército libertador en 1819. A través de estas imágenes «la cámara emprende un viaje hacia los interiores de Colombia que sigue la ruta del libertador, filmando paisajes, habitantes y los trazos de Bolívar en todos los poblados» (Pinto s. p.).

Los trazos de Bolívar y de la gesta independentista en *Bicentenario* son elementos heterogéneos que comparten un mismo eje de referencia e incluyen, además de la escultura de Pietro Tenerani, el imponente monumento a los Lanceros del Pantano de Vargas esculpido en 1969 por Rodrigo Arenas Betancur en homenaje al «evento bélico más importante de la Guerra de Independencia» (Rodríguez Cuenca y Borrero 68), que, con sus 33 metros de alto y sus 100 de largo lo hacen ser el monumento más grande de Colombia; los bustos del Libertador emplazados en diferentes pueblos colombianos, entre ellos los del altiplano cundiboyacense que recorre la película; los actos escolares en donde la nación es representada (y disfrazada) como el producto de un accionar heroico, patriótico y bélico; los relatos orales y las versiones ilustradas de procedencia popular como el Bolívar pintado en la tapia de una tienda sobre el cual se promociona la venta de merengón.

El efecto particular que producen estos elementos en el medimetraje de Pablo Álvarez opera a través de una serie de procedimientos vinculados a su registro sonoro y visual, a la intervención del color, particularmente del rojo. Hay en *Bicentenario* un procedimiento desplegado, hasta cierto punto artesanal, que se intensifica por las relaciones entre la materialidad granítica de la imagen captada mediante una cámara Bólex de 16 mm y el diseño sonoro que acompaña estas imágenes. Esta es una intervención técnica que, como forma de operar sobre la imagen, refuerza el carácter espiritista que atraviesa el filme. Dice Pablo Álvarez al respecto que

el trabajo sonoro de *Bicentenario* se basa en la psicofonía, que es la impresión de oír o discernir voces en registros electrónicos. De una manera muy directa, el tratamiento sonoro guió [sic] el tratamiento visual. La idea de psicofonía trascendió el simple hecho de escuchar voces en el sonido y se convirtió en una motivación creativa para entender más profundamente los espacios, los tiempos y las imágenes, asumiéndolos de una manera muy concreta, política y maleable [...] Cuando hice entrevistas o más bien cuando grabé conversaciones en el campo, las hice siempre en marcha sobre el camino de Bolívar, ya que era importante imprimir la necesidad de asumir los territorios y la oralidad de una manera activa. El montaje entonces fue constantemente explorando cómo el sonido afecta la percepción de la imagen, o más bien como [sic] la percepción del sonido se acerca a la percepción de la imagen. De este modo es como la psicofonía se vuelve la lógica creativa y el filtro político de la película (Álvarez y Delgado s. p.).

La relación entre los elementos heterogéneos que comparten el eje de referencia de la gesta de Independencia y los trazos de Bolívar inscriben, a su vez, una primera gradación de la intensidad de la temporalidad que expresa una concepción monumental del

pasado configurado en un presente conmemorativo, protocolar y patriótico; un presente instituido sobre un relato de la nación como hecho heroico y bélico; un presente, en definitiva, instituido sobre la monumentalidad del pasado.

Una segunda gradación de la intensidad de la temporalidad inscrita en el filme está vinculada a la intervención del material de archivo televisivo y radial de noviembre de 1985, que con la espectacularización propia de la televisión y la radio impacta, disloca y desterritorializa la imagen ya no conmemorando, sino recortando y con ello acentuando el carácter traumático de una memoria en donde la violencia bélica ha dejado huella, una memoria marcada por la cicatriz con la que el pasado, en su prolongada duración, se inscribe en el presente. Se trata de una materialidad del pasado que en su proyección hacia el presente acumula la forma traumática de la guerra. El entrecruzamiento de estas dos gradaciones de la intensidad de la temporalidad, esto es, entre la monumentalidad del pasado y el acento traumático de la memoria, hace de *Bicentenario* una pieza audiovisual que recoloca y reterritorializa la imagen en un tiempo resistido y deviene, así, en imagen sublevada.

La desconfianza farockiana de las imágenes en *Bicentenario* se expresa a través de un desmontaje y una dislocación del discurso dominante –oficial, militar, patriótico y heroico– de nación. Mediante procedimientos de intervención del color se materializa la certeza de una imagen nueva, particularmente mediante la incorporación del rojo. Esta imagen nueva surge en el contacto de las gradaciones de la intensidad, donde el rojo opera como una marca, una inscripción de lo espectral en el tiempo resistido: «El rojo es sin duda el color de la guerra. El color de la vida que se escapa de un corazón roto es el de una gota de sangre roja. Sagrado corazón de Jesús [...] El rostro de la Esfinge estaba pintado de rojo» (Jarman 65, 71).

El entrecruzamiento entre el tiempo registrado y la atmósfera que se produce en el tiempo proyectado en la película de Álvarez opera fantasmagóricamente. Recordemos que «la fantasmagoría –dice Adorno– surge cuando, bajo las restricciones de sus propias limitaciones, los más novedosos productos de la modernidad se acercan a lo arcaico, cada paso hacia adelante es, al mismo tiempo, un paso hacia el pasado remoto» (Oubiña, *Una juguetería* 11), lo cual explica que *Bicentenario*, en los vínculos que establece entre el registro sonoro y visual, recurra al espiritismo, que funcione como médium, como punto de contacto entre el tiempo registrado y el tiempo proyectado, entre ese allí en el que Bolívar, de quien se convoca su espíritu en el mediometraje, realiza la travesía de la gesta de Independencia en 1819, pero también ese allí en que Bolívar, rígido y estático, observa, incólume, el holocausto del Palacio de Justicia en 1985, ahora, ya no ralentizado como en la videoinstalación de José Alejandro Restrepo, sino intervenido fantasmagóricamente, veladamente, con la materialidad del color rojo como inscripción del procedimiento.

El contacto espiritista con el Libertador como proceso de sublevación, como gesto sin fin, produce un efecto de mediación crítica hacia el pasado. Este efecto se hace presente y se nos da a ver en por lo menos tres aspectos. En primer lugar, puede observarse en la

figura misma de Simón Bolívar, en esa condición inmaterial, fantasmagórica, espectral de su figura que la película busca encontrar siguiendo sus pasos, haciendo el recorrido de la campaña de independencia de una figura que se instaura como articuladora de la nación y poniéndola en contacto con los hechos de noviembre de 1985 en la Plaza de Bolívar. El dinamismo de la travesía que marca la ruta de *Bicentenario* está inscrito, como señala Pedro Adrián Zuluaga, dentro de una serie de películas latinoamericanas que convoca textos originarios «para cuestionar los fundamentos que nos constituyeron como naciones, las invenciones detrás de las nacientes comunidades imaginadas» («Ritos de paisaje» 113) y son películas que, como *La nueva Argerópolis* (2010) de la argentina Lucrecia Martel o *Tierra sola* de la chilena Tiziana Panizza (2017), asumen que el «paisaje, el territorio y el cuerpo son lugares desde los cuales se problematiza la textualidad del pasado, en donde se exhiben las consecuencias de un relato histórico (basado en textos principalmente pero no únicamente) que operó como otra forma de violencia» (Zuluaga, «Ritos de paisaje» 113); películas donde «un determinado paisaje/territorio entra en disputa con un relato histórico dominante» (114).

Es en esa problematización de la textualidad del pasado donde *Bicentenario* se posiciona como un medio de representación ya no de la indagación colectiva por la identidad nacional, como aparece en gran parte de la cinematografía colombiana del siglo xx (Puerta Rodríguez 13, 65; Zuluaga, *Cine colombiano*), sino más bien de las posibilidades estéticas y del gesto político con los cuales sean desmontadas y sublevadas esas construcciones con que las identidades han sido constituidas. La revisión del archivo, el uso de sus materiales, la intervención sobre su propia materialidad, la reorganización de fragmentos que se mantienen anacrónicos, su desmontaje y su remontaje son todos elementos y herramientas del campo de las sublevaciones que, en su potencialidad infinita (Didi-Huberman, *Sublevaciones* 24), apelan a una mediación crítica hacia el pasado.

El efecto de hilvanar con rojo aquello que ha sido separado, eso que ha sido vaciado por la historia, esto es, el efecto de la mediación crítica hacia el pasado, se hace también presente en la operación de desmontaje del discurso dominante con que ha sido construido lo nacional. La película de Álvarez vela la articulación de este discurso que la figura de Bolívar entreteje y de la cual es emblema, esa misma figura que permanece fuera de campo en la intervención que Restrepo hace de las imágenes del hombre de traje. La operación de velar en *Bicentenario* interviene y recoloca la monumentalización del pasado que, como gradación de la intensidad de la temporalidad, constata el interés enfático por los monumentos, por las estatuas, por lo estático. Nos las hace ver, nos las muestra. Nos las resalta con rojo. El procedimiento técnico de velar como un recurso disponible puesto sobre la materialidad de lo visual, al poner en contacto las gradaciones de la intensidad de lo temporal, inicia un proceso que subleva la imagen, la recoloca, la reterritorializa. La forma, el color, el sonido y la experiencia de lo sensible se transforman en un dispositivo de desmontaje que vela, en el sentido fúnebre, pero también en el sentido de la mirada, esas estatuas, esos monumentos, ese discurso dominante sobre la nación.

A lo largo de la película de Pablo Álvarez la crítica a la monumentalización del pasado le permite desmontar y dislocar la rigidez del discurso dominante del que *Bicentenario* busca salirse, señalando esa «pulsión de muerte» que Derrida llama «mal de archivo» cuyo uso no hace más que repetir lo ya sucedido. El tiempo resistido, el entrecruzamiento entre el tiempo registrado y el tiempo proyectado, por el contrario, opera fantasmagóricamente y como forma traumática de un pasado proyectado hacia el presente, al igual que ese Bolívar espectral de Pietro Tenerani velado en rojo que en medio de la plaza ve arder el Palacio en noviembre de 1985, «imágenes de la pantalla [que] conservan algo del mundo, algo material y, no obstante, es algo transferido, transformado en otro mundo: el fantasma material» (Pérez 47). La película deviene así en un conjuro espiritista, en una imagen sublevada.

### Imaginar el reverso con *Pirotecnia*

Al buscar identificar los procedimientos desplegados en algunas piezas audiovisuales colombianas contemporáneas nos hemos encontrado con imágenes reescritas, imágenes hechas de inscripciones, imágenes intervenidas, imágenes desconfiadas, imágenes que en su proceso de experimentación, de sublevación, dislocan el tiempo registrado a la vez que recolocan el tiempo proyectado porque ha sido inscrita sobre ellas su intervención. El hombre de traje ralentizado y la figura de Bolívar coloreada de rojo son imágenes intervenidas, imágenes sublevadas, imágenes-proceso que operan en un tiempo resistido.

Las formas de dar a ver el proceso de sublevación de la imagen en el lenguaje audiovisual colombiano reciente tanto en *El caballero de la fe* como en *Bicentenario*, y podríamos decir lo mismo de las películas de Juan Soto, Laura Huertas Millán, Camilo Restrepo o Felipe Guerrero, entre otros, es que comparten una preocupación por un uso de la imagen que da cuenta de la materialidad con que se expresa la constitutiva movilidad de los elementos que componen los tiempos entrecruzados de la imagen, los gestos por los que cada uno de los puntos que componen la imagen se distingue y a la vez se relaciona con los otros y rompe un determinado presente actualizando la mirada. Sublevarse, nos recuerda Didi-Huberman (*Sublevaciones*), es un gesto y, como tal, es potencialmente infinito.

El uso de los recursos técnicos puestos sobre la materialidad de lo visual que transforman, reescriben y sublevan el sentido de las imágenes en piezas audiovisuales como *El caballero de la fe* o *Bicentenario* revela una preocupación por la imagen a partir de los efectos que ella produce y por los cuales es transformada, intervenida, dislocada, reterritorializada. Allí las imágenes de los hechos del Palacio de Justicia conforman una referencia común, aunque no necesariamente única.

Al ser intervenida, la imagen no es ya sí misma, la imagen se hace otra: se hace lo otro, ya que en ella, en la intervención, con ella y por ella, se transforma la experiencia del tiempo. La intervención, así, es a la vez la transformación del pasado tanto como la

apertura en el reverso de ese pasado. Al ser intervenidas, las imágenes y las gradaciones de la intensidad de su temporalidad quedan expuestas, es exhibida la parte de atrás de la historia, el revuelo que no deja intacto el pasado haciéndolo volver para transformarlo. El reverso es huracanado, sublevado, «como cuando decimos “se levanta tormenta, se encrespan las aguas” [...] Las sublevaciones serán comparadas a menudo con huracanes o con olas rompientes. Porque es entonces cuando se desencadenan los elementos (de la historia)» (Didi-Huberman, *Sublevaciones* 29).

*Pirotecnia* (2019), de Federico Atehortúa, aun cuando en ella no aparece la referencia a los hechos del Palacio de Justicia, se integra a este grupo de piezas audiovisuales que, como *El caballero de la fe* y *Bicentenario* despliegan procedimientos que dislocan los múltiples tiempos registrados de las imágenes al intervenir en sus tiempos a la vez que recolocan las imágenes en un tiempo proyectado. En *El caballero de la fe* los movimientos del hombre de traje ralentizados en el medio de la plaza de Bolívar son la energía que desencadena el proceso de sublevación de la imagen y en *Bicentenario* el tiempo resistido, teñido de rojo, opera fantasmagóricamente.

En *Pirotecnia* el procedimiento que disloca es el montaje, una operación que hace visible los entrecruzamientos de tiempos contradictorios «que afectan a cada objeto» (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* s. p.), una operación que interviene las imágenes al revelarnos que ellas son una suplantación verosímil (González 99), unas puestas en escena que hacen las veces de que recrean, ficcionalizan, imitan, teatralizan o copian eventos. Así, la película de Atehortúa da a ver la intervención de los tiempos registrados y con ella la condición de artefacto de la imagen. Pone su total desconfianza sobre el archivo de la guerra a través de sus imágenes. Dice Federico Atehortúa sobre el montaje que en *Pirotecnia* hay una relevancia mayor al que se le asigna comúnmente. No se trata en su película de

unir escenas y planos separados para componer una serie de acciones en función del desarrollo dramático de un guion. En este caso, el montaje de imágenes se encuentra en el interior mismo de la propuesta dramática y narrativa de la película. Quizá en este sentido la película tiene un procedimiento inverso al de otras. Las imágenes son opacas, pero las operaciones de montaje son visibles, son transparentes y están allí para ser notadas por el espectador (F. Atehortúa 42).

*Pirotecnia*, en efecto, es un ensayo audiovisual que mediante el montaje «encuentra puentes improbables entre las implicaciones del proceso de representar la guerra en Colombia, las mentiras u opacidades de la imagen y un súbito mutismo de su madre que termina por socavar las relaciones de su familia» (Barón s. p.). La puesta en relación de los usos de las imágenes vinculados a múltiples elementos y distintas temporalidades y gradaciones de su intensidad incluyen el mutismo de la madre del narrador; el intento de asesinato al entonces presidente de Colombia Rafael Reyes, su relato en la prensa y la recreación fotográfica del evento hecha por el fotógrafo Lino Lara en 1908; la película perdida de los hermanos di Domenico sobre el asesinato del

líder liberal Rafael Uribe Uribe en 1915; el documental francés *Río chiquito* de 1965 en el que Jean-Pierre Segel y Bruno Muel filman en las montañas a la guerrilla de las FARC y su lucha insurgente contra el gobierno colombiano; el archivo de las primeras imágenes televisivas del fútbol colombiano; el archivo familiar que muestra al narrador, de niño, disfrazado de guerrillero teatralizando la Operación Marquetalia de 1964 que hace parte del mito fundacional de las FARC, entre algunos otros elementos y puestas en escena o recreaciones que pueden considerarse como parte de las imágenes de la historia de una guerra que corren en simultáneo.

Estos elementos puestos en relación conforman un archivo cuyo trabajo, como acota Jerónimo Atehortúa, productor y coescritor de *Pirotecnica*, «no está en tratar de entender cuál fue el uso histórico que se le dio a una imagen en su momento de creación, o en tratar de repetir su historia, sino que está en volver al origen para buscar un nuevo camino, una nueva verdad que las determinaciones de su tiempo impidieron desarrollar» (J. Atehortúa s. p.). Uno de los tiempos registrados que hace parte de ese archivo y sobre el que interviene *Pirotecnica* es el del falso documento en torno a las representaciones y puestas en escena de las ejecuciones extrajudiciales, a las que la voz en off que acompaña la película se refiere como falsos positivos.<sup>7</sup> Como nos recuerda Patrick Vauday «la imagen es superficie y faz, que en el orden de lo visible da figura, configura y reúne elementos inconexos; antes de ser una reproducción o una proyección, es un plano de conexión que *hace* la relación entre los elementos que la componen» (28 [cursiva en el original]). Esta reunión de elementos inconexos en el plano de la conexión, que no están demarcados por jerarquía alguna, es lo que permite, por intervención del montaje en el entrecruzamiento de los tiempos (registrado, intervenido y proyectado), actualizar la mirada, hacer ver una imagen nueva, imaginar el reverso. De ahí que, como señala Federico Atehortúa, *Pirotecnica* puede ser visto como

un artefacto óptico que por un lado filtra la luz y que por el otro permite una mirada oblicua [actualiza la mirada, imagina el reverso] sobre los episodios de violencia. Un filtro compuesto por imágenes opacas, imágenes pobres, pixeladas, de baja resolución, texturadas, imágenes ruidosas que no son claras [tiempos registrados e intervenidos]. Pero al mismo tiempo, a través de su montaje, pareciera que estas imágenes componen un juego de espejos en los que la luz rebota de una superficie a otra hasta producir una trama [tiempo resistido] que permite dar cuenta del objeto [tiempo proyectado] (s. p.).

Mediante múltiples operaciones sobre los tiempos registrados en las que la mirada se actualiza en el tiempo proyectado, *Pirotecnica* se pregunta por los efectos que produce la imagen, nos recuerda que mediante las imágenes no vemos el mundo, vemos su

7 Las ejecuciones extrajudiciales han sido tematizadas en el audiovisual colombiano, tanto en películas de ficción como en documentales o piezas experimentales. Cabe mencionar la película *Silencio en el paraíso* (2011) de Colbert García, el documental *Violencia* (2015) de Jorge Forero, el cortometraje documental *Besos fríos* (2016) de Nicolás Rincón Guille o el video *No los dejaremos dormir* (2016) de Fátima Correa.



intervención. *Pirotecnia* desmonta el estatuto y presupuesto de una transparencia de las imágenes, desconfía farockianamente de ellas y de la historia de la guerra que es también la historia de sus imágenes, desconfía de la capacidad que ellas tienen para «“hacer ver”, para (de)mostrar, instruir e *ilustrar*» (Fernández 8). Así, las relaciones entre el archivo familiar y la memoria nacional no funcionan tanto como elementos de representación de una realidad, sino como elementos que conforman un artefacto visual que disloca los modos con que ha sido relatada la guerra en Colombia.

Hilvanando conexiones entre los múltiples tiempos que da a ver, *Pirotecnia* irrumpe en una guerra que, como todas, es también la historia de sus imágenes. Advierte que la producción de imágenes como historia de la guerra, que la historia oficial con que esa guerra no solo ha sido contada sino con la que diaria, televisiva, espectacular y domésticamente es construida, puede ser revertida a través del montaje, a través de la acción de imaginar el reverso, o de escribir por detrás para exponer así su contralado, como diría Bruno Mazzoldi (s. p.). Ahí está la certeza. Operaciones técnicas que hacen posible la alteración como forma de lo existente que, como dice García-Hípola al hablar de los proyectos arquitectónicos de Peter Eisenman, «al utilizar elementos que son fragmentos artificiales transhistóricos como herramientas de proyecto, el acto crítico consiste en una descomposición de fragmentos una vez que han superado su historia gracias a su remontaje» (18).

*Pirotecnia* en el entrecruzamiento de los tiempos mediante el desmontaje y remontaje de imágenes pone en funcionamiento una gramática de relaciones que opera como acto crítico, como gesto. El entrecruzamiento de los tiempos revela un tiempo resistido donde ninguno de sus elementos ha perdido su pasado, la recreación de las imágenes de Lara y Reyes en 1908, la película perdida de los di Domenico, las imágenes del guerrillero campesino Manuel Marulanda en el documental francés, la teatralización del mito fundacional de la guerrilla en Marquetalia, el mutismo de la madre del narrador y el archivo televisivo del fútbol colombiano, entre otros tiempos registrados inscritos en diferentes pasados que, como el del hombre de traje en la plaza de Bolívar, antes que diluirse se potencian en el tiempo proyectado por la serie de procedimientos de intervención con los que el montaje activa el proceso de sublevación de la imagen como una de las formas de imaginar el reverso.

## A manera de conclusión

Tanto *Pirotecnia* como *Bicentenario* y *El caballero de la fe* integran un espacio particular del campo audiovisual colombiano donde se encuentran piezas de distinta naturaleza que participan de las formas de imaginar el reverso, donde la imagen al ser intervenida se hace otra. En la intervención se transforma la experiencia del tiempo. El montaje en *Pirotecnia*, el ralentí de *El caballero de la fe* y el rojo fantasmagórico de *Bicentenario* son ejemplos de procedimientos que, como uso experimental de los recursos técnicos

puestos sobre la materialidad de lo visual: 1) intervienen en la movilidad de los elementos desplegados, 2) operan en un tiempo resistido que revela su propia materialidad intervenida y 3) activan, como gesto crítico, el proceso de sublevación de la imagen.

La intervención es a la vez la transformación del pasado como la apertura en el reverso de ese pasado. Las imágenes y las gradaciones de la intensidad de su temporalidad al ser intervenidas en las piezas audiovisuales de José Alejandro Restrepo, Pablo Álvarez y Federico Atehortúa exhiben la parte de atrás de la historia, el revuelo que no deja intacto el pasado haciéndolo volver para transformarlo, para sublevarlo, para hacer posible imaginar el reverso.

## Referencias

- Álvarez, Carlos. «El tercer cine colombiano». *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Universidad Nacional de Colombia, 1978, pp. 91-104.
- Álvarez, Pablo y Delgado, Mónica. «Berlinale 2021: Entrevista con Pablo Álvarez Mesa sobre su film *Bicentenario*». *Desistfilm*, 2020. <https://desistfilm.com/berlinale-2021-entrevista-con-pablo-alvarez-mesa-sobre-su-film-bicentenario/>
- Atehortúa, Federico. «El montaje en *Pirotecnia*». *Cuadernos de Cine Colombiano*, n° 30, 2020, pp. 40-51.
- Atehortúa, Jerónimo. «Notas para un uso utópico del archivo». *Ministerio de Cultura*, 2020, s. p. [https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Documents/Publicacion\\_TCCC\\_2020.pdf](https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Documents/Publicacion_TCCC_2020.pdf).
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Paidós, 1995.
- Barón, Sergio. «Una década en apuntes». *Cero en conducta*, n° 8, 2020, s. p. <https://www.revistaceroenconducta.com/revistas/una-decada-en-apuntes/>
- Borges, Jorge Luis. «Historia de la eternidad». *Obras completas I*. Emecé, 1996.
- Carrigan, Anna. *El Palacio de Justicia. Una tragedia colombiana*. Ícono, 2009.
- Catalá, Josep M. «El film-ensayo en el ámbito de una epistemología en crisis». *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Universitat de València, 2014, s. p.
- Costa, Flavia. «Poéticas tecnológicas y pulsión de archivo». *Arte, archivo y tecnología*, eds. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya. Universidad Finis Terrae, 2012.
- Daney, Serge. «Una tumba para el ojo». *Cine, arte del presente*. Santiago Arcos, 2004, pp. 38-42.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, 1987.
- . *Cine I*. Cactus, 2009.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. «Prólogo. Cómo abrir los ojos». Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra, 2013, pp. 13-35.
- . *Sublevaciones*. Saénz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.

- —. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Epstein, Jean. *El cine del diablo*. Cactus, 2014.
- —. *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Cactus, 2015.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra, 2013.
- —. «Pensar en imágenes». *Revista Código*, n° 79, 2014. <https://revistacodigo.com/harun-farocki-entrevista/>
- Fernández, Diego. «Prólogo». *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Metales Pesados, 2014, pp. 7-11.
- García-Hípola, Mayka. «Permanencia alterada. Las ciudades de excavación artificial de Peter Eisenman». *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 4, 2011, pp. 16-29.
- González, Miguel. «Oscar Muñoz». *Colombia. Visiones y miradas*. Instituto Departamental de Bellas Artes, 2002, pp. 94-101.
- Groys, Boris. «Política de la instalación». *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2016, pp. 49-67.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- Jarman, Dereck. *Croma*. Caja Negra, 2017.
- Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). «Jurisdicción Especial para la Paz», 2021. <https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx>
- Kierkegaard, Søren. *Temor y temblor*, trad. Jaime Gringberg. Losada, 1958.
- Kuéllar, Diana. «Documentartismo». *Cine documental*, n° 14, 2016, pp. 20-41.
- —. *Documental del disenso: Representación de la violencia contemporánea en Colombia*. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2019. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/29551>
- Mazzoldi, Bruno. «Sobrevida(s): Homenaje a Jacques Derrida en su 90 aniversario». *Instantes y azares*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=WN1AJ9t78sI>
- Medina, Cuauhtémoc. «De la encarnación como dominio». *Patrimonio cultural*, 2011. <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2011/variaciones-sobre-el-purgatorio/de-la-encarnacion-como-dominio.html>
- Menton, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Osthoff, Simone. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Antropos Press, 2009.
- Oubiña, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Manantial, 2009.
- Pérez, Gilberto. *El fantasma material. El cine y sus medios*. Los Ríos, 2019.
- Pinto, Iván. «Bicentenario. Sinopsis». *Márgenes*, 2020. <https://www.margenes.org/es/pelicula/5f9abdd04fdd054cd890a803>
- Puerta Rodríguez, Simón. *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Universidad de Antioquia, 2015.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Prometeo, 2011.

- Restrepo, José Alejandro. *Religión catódica*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011. <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2011/variaciones-sobre-el-purgatorio/variaciones-sobre-el-purgatorio.html>
- Restrepo, José Alejandro y Murphy Turner, Madeline. «Historias del paisaje durante la colonización de América». *MoMA Magazine*, 2020. <https://www.moma.org/magazine/articles/430>
- Rodríguez Cuenca, José Vicente y Luis Daniel Borrero. «La batalla del Pantano de Vargas. 25 de julio de 1819, Paipa, Boyacá, Nueva Granada. Las otras historias del pasado». *Maguaré*, n° 28, vol. 2, 2014, pp. 65-102.
- Romero Barragán, Rocío. *Clamor de la razón; iconomía, hiperbarroco y transhistorias en la obra de José Alejandro Restrepo*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013. [https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/276163/RRB\\_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/276163/RRB_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Sala de Reconocimiento de Verdad, de Responsabilidad y de Determinación de los Hechos y Conductas. «Auto N° 033. Caso 03. Asunto: Hacer de público conocimiento la priorización interna del Caso 03 denominado “muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado”». Bogotá, Jurisdicción Especial para la Paz, 2021.
- Vauday, Patrick. *La invención de lo visible*. Letranómada, 2009.
- Zuluaga, Pedro Adrián. *Cine Colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá, Idartes, Instituto Distrital de las Artes y Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013.
- . «Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territorios». *Pajarera del medio*, 2015. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html>
- . «Ritos de paisaje: territorio y archivo en tres películas colombianas recientes». *Canaguaro*, n° 1, 2021, pp. 112-117.

## Filmografía

- Bicentenario*. Dirigida por Pablo Álvarez Mesa, 2020.
- El caballero de la fe*. Dirigida por José Alejandro Restrepo, 2011.
- Pirotecnia*. Dirigida por Federico Atehortúa, 2019.