

COLONIA AMÉRICA. NOTAS PARA UN CINE POSTCOLONIAL (EN) ESPAÑOL

Colonia América. Sketches for a Postcolonial Cinema (in) Spanish

JUAN GUARDIOLA^a

Centro de Arte y Naturaleza (Huesca)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009>

RESUMEN

A partir del marco teórico de los estudios y la crítica postcolonial, el texto pretende reunir por primera vez una serie de obras audiovisuales a partir de las que esbozar un primer «archivo fílmico poscolonial español». Para ello, realiza una cartografía de obras recientes producidas por artistas visuales españoles y centradas en el ámbito latinoamericano, susceptibles de calificarse como postcoloniales por su discurso crítico y reflexivo tanto sobre el pasado colonial como sobre el propio dispositivo fílmico. El artículo analiza los dispositivos recurrentes, como el uso del archivo y del cuerpo como acción, en autores como Marcelo Expósito, Paco Cao, Virginia Villaplana, Alvaro Laiz, Iván Candeo, Carlos Motta, Daniela Ortiz & Xosé Quiroga o el colectivo *Declinación magnética*.

Palabras clave: cine postcolonial en español, ensayo audiovisual, videocreación, documental postcolonial, archivo, performatividad.

ABSTRACT

Based on postcolonial theoretical and critical studies, this text pretends to gather, for the first time, a series of audio-visual works from which to sketch a first 'Spanish postcolonial cinematic archive'. To that end, it draws a cartography of recent works produced by Spanish visual artists that are focussed on the Latin American sphere, which are susceptible of being qualified as postcolonial thanks to its critical and reflexive discourse, both on the colonial past and on the actual film dispositive. The article analyses the recurring dispositives, such as the use of the archive and the body as action, in authors like Marcelo Expósito, Paco Cao, Virginia Villaplana, Alvaro Laiz, Iván Candeo, Carlos Motta, Daniela Ortiz & Xosé Quiroga and the collective *Declinación magnética*.

[a] JUAN GUARDIOLA (1965) es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y realizó sus estudios de doctorado en Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido conservador del Departamento de Exposiciones Temporales y Publicaciones en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (ARTIUM), conservador jefe en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), ha trabajado como comisario independiente y actualmente es director del CDAN (Centro de Arte y Naturaleza) en Huesca. Entre sus publicaciones cabe destacar *Filipiniana* (Barcelona, Casa Asia, 2006), *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898* (Barcelona, Casa Asia, 2006) y la edición del libro y dvd *Filipinas: arte, identidad y discurso poscolonial* (Madrid, Ministerio de Cultura, 2008).

Keywords: postcolonial cinema in Spanish, audio-visual essay, video-creation, postcolonial documentary, archive, performativity.

Allá por el año 1989, a un joven estudiante de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, mientras deambulaba por los pasillos de la facultad, le llamó la atención un cartel que anunciaba un curso sobre «Cine y Tercer Mundo». La inscripción era gratuita y la actividad, extraescolar. Al año siguiente había optado por elegir Historia del arte como especialidad, de ahí que realizar un curso sobre cine fuera una buena opción para iniciarse en dicho área de estudio. El director del curso tenía una educación exquisita, y todo él era una simbiosis de amabilidad, sabiduría y pasión. Tras una primera clase, el profesor procedió a proyectar una película titulada *La canción del camino*, (*Pather Panchali*, 1956); su autor era un cineasta bengalí llamado Satyajit Ray. El alumno observó aturdido el film y, cautivado por su inmensa belleza, al acabar la sesión, pensó que el curso iba a ser emocionante. El profesor se llamaba Alberto Elena y el alumno es el que escribe este texto.

La película *La canción del camino* era la primera de una trilogía filmica de Ray, al que seguirían otros títulos como *El invencible* (*Apajarito*, 1957) y *El mundo de Apu* (*Apusar Sansur*, 1959). Este film, realizado después de la independencia de Gran Bretaña, suele ser considerado como la película que da nacimiento al cine de autor en la India pero también como un ejemplo de una práctica y crítica filmica denominada «cine postcolonial». Efectivamente, el cine de Ray puede considerarse como uno de los mejores documentos de la India postcolonial, tanto en cuestiones de identidad nacional como de conciencia social (tradición *versus* modernidad, lucha de clases, urbanismo, sociedad civil, conflictos de género, etc.), es decir, un cine enraizado en una sólida y rica tradición artística que se remonta al intercambio y a la mutua influencia entre Occidente y Oriente¹.

El marco teórico a partir del cual se ha desarrollado este texto se compone de una amplia lectura de las teorías y los discursos enunciativos desarrollados principalmente en el campo de los estudios culturales a partir de los años ochenta y agrupados bajo el concepto de crítica postcolonial. Es este un corpus teórico heterogéneo, integrado en una pluralidad de disciplinas, que atiende a los múltiples procesos de hibridación, diálogo y resistencia que conlleva esta nueva condición postcolonial. Un paradigma que, lejos de ser un concepto cate-

[1] Para mayor información sobre esta película, véase: Juan Guardiola, «La pista bengalí... Notas sueltas sobre arte e identidad cultural», en Luis Miranda (ed): *Las edades de Apu. Estudios sobre la trilogía de Satyajit Ray* (Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012); y sobre el contexto cultural, Juan Guardiola (ed.), *India Moderna* (Valencia, Ministerio de Cultura / IVAM, 2008).



Fotograma de *La canción del camino* (*Pather Panchali*, Satyajit Ray, 1956).

górico y absoluto, se caracteriza, por el contrario, por una buena dosis de ambigüedad. Pero... ¿qué es una película postcolonial? En primer lugar habría que preguntarse por el significado del término en sí; a saber, lo postcolonial puede ser percibido de diferentes maneras, por ello me inclino por presentar las tres acepciones más comunes al mismo². Un primer significado atendería a la historia, por lo que el cine postcolonial sería el estrictamente realizado en los países colonizados después de la Independencia. Este término, aunque correcto, es un concepto limitado que no permitiría otras percepciones inherentes a esta práctica filmica. Una segunda designación alude a la temática del film en cuestión; en este sentido, todas aquellas películas que tienen el colonialismo como argumento serían susceptibles de denominarse como tal. De nuevo, esta clasificación como género, aun siendo legítima, no termina de aglutinar la amplitud de significados que conlleva el cine postcolonial. Una tercera acepción incluye las dos anteriores pero va un paso más allá, pues remitiría a prácticas que aportan una reflexión sobre el propio aparato cinematográfico, como «máquina filmica» y como «instrumento cognitivo», es decir, inscriben una crítica al paradigma colonial del conocimiento y poder de Occidente. De este modo, el cine postcolonial cuestiona aspectos relativos a la historia, a la memoria y a la identidad, al mismo tiempo que reformula las convenciones cinemáticas en términos de narración y visualidad. Es un cine que investiga el pasado colonial, denuncia su injusticia y actualiza su régimen de opresión en las actuales sociedades neocoloniales, en donde la economía global y neoliberal ha creado ciudadanías diferenciadas y fronteras militarizadas que excluyen cuerpos, razas y demás grupos minoritarios.

El colonialismo es, en términos sencillos, un sistema político, económico y cultural de dominación territorial que consigue perpetuar y reproducir su lógica de explotación a través de numerosos otros ámbitos y a diferentes escalas; una matriz operativa, cultural y de poder que se conoce como colonialidad. Para legitimar su discurso de dominación, el colonialismo occidental moderno puede hacer uso de ciencias sociales, como la historia o la antropología, de dogmas religiosos, de estilos artísticos, o incluso de construcciones discursivas como el Orientalismo que combinan todos estos elementos³. Asimismo, en el campo de la historia y teoría del arte, el fundamento de una modernidad creada, ocupada y monopolizada por Occidente ha dejado de ser operativa. Al amparo de las teorías y críticas poscoloniales, han cobrado un cierto protagonismo en la escena artística contemporánea las posiciones teóricas que abogan por la alteridad, la diferencia, la otredad o la subalternidad. Se trata de un nuevo espacio de representación que ha venido a ocupar el lugar habilitado por el fin del monopolio cultural occidental en el campo de las artes visuales⁴.

En relación al cine, los mejores exponentes de estos «textos» filmicos postcoloniales no se han producido en el seno de la industria comercial, ni siquiera en el ámbito del cine de autor o independiente (con la excepción de algunos cineastas experimentales como Gervant Yianikian y Angela Ricci

[2] Entre las diversas fuentes documentales utilizadas para elaborar este texto, deseo destacar los libros: Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994); Roy Armes, *Postcolonial Images. Studies in North African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2005); Sandra Ponzanesi y Marguerite Waller (ed.), *Postcolonial Cinema Studies* (Nueva York, Routledge, 2012); T. J. Demos y Hilde van Gelder (ed.), *In and Out off Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe* (Leuven, Leuven University Press, 2012) y T. J. Demos, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art* (Berlín, Stenber Press, 2013).

[3] Los antecedentes de los estudios postcoloniales se encuentran en las obras sobre la Negritud de los caribeños de Aimé Césaire y Frantz Fanon o el Panafricanismo del senegalés Léopold Sédar Senghor, pero es a partir del estudio sobre el Orientalismo del palestino Edward Said, cuando se generalizan de un modo sistemático, dando lugar al Grupo de Estudios Subalternos de los académicos indios Homi Bhaba o Gayatri Spivak, o a la Escuela Decolonial de los latinoamericanos Anibal Quijano, Walter Dignolo o Enrique Dussel, entre otros.

[4] En relación a estos temas, tuve la ocasión de comisariar la exposición *Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España*, organizada por el MUSAC (del 21 de junio de 2004 al 6 de enero de 2015), la cual es, hasta la fecha, la mayor muestra de artes visuales dedicada al tema de la colonialidad y la migración realizada en España.

Lucchi). Ha sido en el ámbito digital y, en concreto, en el vídeo de creación europeo, próximo a los circuitos del arte contemporáneo, en donde ha surgido una nueva generación de autores como John Akomfrah, Vincent Meessen, The Otolith Group, Sven Augustijnen, Larissa Sansour, Brad Butler & Karen Mirza, Filipa César, Wendelin van Oldenborgh, Camille Henrot o Bouchra Khalili, que han reformulado el medio «filmico» como un instrumento para reconstruir la historia en medio de nuestra amnesia actual. De un modo paralelo, en nuestro contexto ha surgido una escena de autores españoles y latinoamericanos, contemporáneos a la generación anterior, que han trabajado cuestiones propias e intrínsecas al colonialismo hispánico. Sus documentales (o «ensayos») son postcoloniales, no solo por la temática abordada, sino porque reflexionan sobre el propio aparato cinematográfico, a la vez que cuestionan y desbordan sus límites convencionales. Son trabajos que critican el paradigma del documental tradicional (etnográfico, científico y cultural) mediante estrategias alternativas que privilegian lo subjetivo, desautorizando la voz autoritaria y difuminando los límites entre realidad y ficción, documento e historia o lo público y lo personal. De igual modo, son obras que rechazan el sistema cinematográfico de la industria del entretenimiento, a saber, el cine narrativo en 35 mm, de ficción y duración *standard*, prefiriendo el formato digital en versión monocanal o el vídeo expandido en dispositivo de instalación. De ahí que evitemos llamarlos directores de cine, ya que la totalidad de ello/as ha recibido una formación de bellas artes, por lo que sería más propio denominarlos como artistas visuales o simplemente autores. Igualmente, sus trabajos evitan el tratamiento del llamado MRI y, a menudo, son denominados «ensayos filmicos», dado que utilizan diversas estrategias críticas entre las que destacan el uso de material de archivo y la puesta en escena de tipo performativo. De este modo, una primera clasificación designaría a un grupo de autores que hacen uso del archivo como herramienta de reflexión (Marcelo Expósito, Paco Cao, Virginia Villaplana o Alvaro Laiz), mientras un segundo grupo privilegia el uso del cuerpo como acción (Iván Candeo, Carlos Motta, Daniela Ortiz & Xosé Quiroga o el colectivo Declinación magnética), aunque algunos autores comparten ambas estrategias por lo que no debemos tomarnos ambas clasificaciones como compartimientos rígidos.

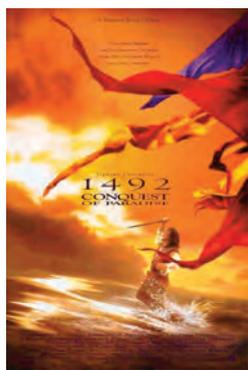
Este texto reúne por primera vez una serie de obras filmicas como un intento de formular un primer «archivo filmico poscolonial español». El mismo analiza obras recientes, relativas a los últimos cinco años, y centradas en el ámbito latinoamericano; ello no quiere decir que no existan autores que han trabajado otras realidades coloniales hispánicas como Guinea, Filipinas, Sáhara o el antiguo Protectorado de Marruecos pero, dada la extensión de este artículo, he privilegiado dicha área geopolítica, la cual me ha permitido establecer una cierta genealogía (aún por construir) de un «cinema» hispano-latino de raíz postcolonial. Para ello, el año 1992 es una fecha clave. Con anterioridad a este año es posible encontrar películas sobre el colonialismo, pero se trata más bien de obras filmicas que lo trabajan como tema o periodo his-

tórico, no tanto como objeto de crítica fílmica, aunque existen excepciones en algunas películas del llamado «Tercer cine» realizadas por los brasileños Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha y Carlos Diegues; los cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Manuel Octavio Gómez, Sergio Giral y Humberto Solás; los bolivianos Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés; el venezolano Luis Alberto Lamata; el colombiano Luis Ospina; el mexicano Nicolás Echevarría; o los caribeños Euzhan Palcy y Raouel Peck. En el caso peninsular, tan solo el portugués Manuel de Oliveira o el español Carlos Saura son autores que han tratado el colonialismo desde una perspectiva digna de interés anterior al año 1992⁵.

Este es el año en el cual se conmemoró el Quinto Centenario del «descubrimiento» y «colonización» de América. La fecha coincide con la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y la designación de Madrid como capital europea de la cultura, que se unen a la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986 como bases para una reelaboración de la identidad española. El gobierno del partido socialista, entonces en el poder, hizo de estos actos una reformulación del imaginario colectivo español, basado en un «futuro» de modernidad europea pero anclado en un glorioso «pasado» imperial, es decir, se revisó la historia colonial pero no de una manera crítica sino celebratoria. También, en el ámbito cinematográfico, los fastos del Quinto Centenario dejaron para bien o para mal su impronta. Además de las dos superproducciones cinematográficas *1492: la conquista del paraíso* (1492: *Conquest of the Paradise*), de Ridley Scott, y *Cristóbal Colón, el descubrimiento* (*Christopher Columbus, The Discovery*), de John Glen, repletas de estrellas internacionales pero escasas de contenidos, 1992 trajo consigo algunas producciones alternativas realizadas por nativos, artistas o realizadores independientes que acompañaban un conjunto de protestas indígenas que reivindicaban el problema de la soberanía y el derecho a la tierra. Trabajos como *Columbus Didn't Discover Us* (Robbie Leppzer, 1992), *Columbus Go Home: An Indigenous People's Perspective* (Christopher Tous-saint, 1991) o *Columbus: A Journey of Discover* (Joseph Briganti, 1992) fueron respuestas personales a esta celebración, reinterpretando viejas enseñanzas sobre Colón y su legado. En la obra de la mexicana Lourdes Portillo *Columbus on Trial* (1993), estos temas —Colón, los indígenas y los conflictos raciales en general— aparecen en clave de sátira política, interpretada por el grupo cómico Culture Clash, que, mediante un diálogo mordaz y avanzadas técnicas de postproducción en vídeo, representan un juicio burlesco a Colón ante un tribunal contemporáneo. Detrás de esta ironía «políticamente incorrecta», la obra nos habla de las complejidades y diferencias entre las diversas identidades raciales de la América actual. Estos aspectos culturales se desarrollaron en el programa *Quincentennial Projeet* (1992), realizado por Deep Dish TV, un canal público de televisión por satélite, que emitió, entre otras piezas, *Una historia / A History* (1992), producida por Dan Boord y Luis Valdovino, la cual consiste en una compilación de fragmentos de otros trabajos en cine y



Logotipo de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.



Cartel del filme *1492: La conquista del paraíso* (1492: *Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992).

[5] A nivel europeo, destacan las películas *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) y *Cobra Verde* (1987), del director alemán Werner Herzog.

vídeo (de Craig Baldwin, Larry Kleiss, Richard Whitman, Jesse Lerner o Scott Sterling entre otros) relativos a la «construcción» de la historia occidental. Mediante la combinación de obras experimentales, de animación o documentales, los autores crean un híbrido de interconexiones históricas a través del que descubrimos la ironía de quinientos años de «cuentos de hadas», en los que la discriminación, el genocidio y la ira han formado parte del legado del continente americano⁶.

Una denuncia similar se plantea en la *performance* que los artistas Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña realizaron, como «amerindios sin descubrir», en una jaula en el medio de la Plaza de Colón de Madrid también en 1992. La pieza formaba parte de un proyecto artístico interdisciplinar denominado *El año del oso blanco*, que se presentó ocho veces en cuatro países distintos (Estados Unidos, Australia, Gran Bretaña y España). La acción se ideó como un ejercicio de falsa antropología basado en las imágenes racistas que las personas «occidentales» proyectan sobre las «indígenas». Durante la *performance*, Fusco y Gómez-Peña visten atuendos primitivos, pero también usan gorras y zapatillas, escuchan rap o ven la televisión. La reacción del público pasa por la incredulidad, el sarcasmo o la ignorancia, no faltando los testimonios de visitantes que no ven el hecho de enjaular a dos «nativos» como algo cuestionable. La exposición de seres humanos tiene una larga historia; en el caso español, se inicia con la presentación de aborígenes americanos traídos por Cristóbal Colón y presentados ante los Reyes Católicos en Barcelona en 1493. La segunda mitad del siglo XIX y los inicios del XX son ricos en ejemplos de este tipo de espectáculos, a caballo entre el análisis científico y la diversión circense⁷. Las *performances* fueron documentadas en un vídeo titulado *The Couple in the Cage: Guatianauí Odyssey* (1993), realizado por Fusco en colaboración con Paula Heredia, y es un comentario satírico que reflexiona sobre cómo el concepto «primitivo» es, en realidad, una construcción occidental que omitió hechos históricos y generó tragedias humanas.

El territorio geográfico del Caribe fue el origen del colonialismo hispano, con la excepción de los enclaves de Ceuta y Melilla en el Norte de África e Islas Canarias en el océano Atlántico. La Hispaniola (actual República Dominicana y Haití) fue la base de las operaciones destinadas a cartografiar, explorar y colonizar el resto del archipiélago antillano. Es lógico imaginar que los primeros registros de imágenes del cine colonial español correspondan a dicha geografía; de este modo, noticiarios filmicos como *Desembarco de las tropas llegadas de Cuba* (Antonio de P. Tramullas) o *Regreso de Cuba / Desembarco de los heridos de Cuba en nuestro puerto* (Joseph Sellier), realizados en 1898, fecha del fin de la autoridad española sobre Cuba, Puerto Rico y Filipinas, vienen a atestiguar, por un lado, la lle-



Fotografía de la *performance* de Coco Fusco *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992-1994).

[6] Juan Guardiola, «Otras miradas, otras representaciones», en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (eds.), *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual. Vol. XII* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 221-258.

[7] La exhibición de nativos durante la «Exposición Filipinas» celebrada en el parque madrileño de El Retiro en 1887 es analizada en Juan Guardiola, *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898* (Madrid, Ministerio de Cultura / Seacex / Casa Asia, 2006).

gada del cine a las provincias de ultramar y, por otro, el fin de la presencia colonial española sobre dichos territorios⁸. Por ello, el cine español relativo al Caribe colonial (más bien deberíamos denominarlo «cine de la guerra de Cuba») se realizó a posteriori. *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1926) es la primera película que trata el conflicto, seguida por *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929), una reconstrucción de la popular historia de «Eloy Cascorro y sus hazañas en la Guerra de Cuba que no vería la luz hasta después de la instauración de la República por motivos de censura (la dictadura primorriverista no había considerado oportuno divulgar que la muerte del héroe se produjo como consecuencia del tifus)»⁹. Durante la dictadura franquista se suceden los melodramas convencionales como *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) y *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1946), comedias de enredo al estilo de *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951), *La guerra empieza en Cuba* (Manuel Mur Oti, 1957) o *Habanera* (José María Elorrieta, 1958), títulos todos ellos que ofrecen una visión triunfalista, acrítica y nostálgica del pasado colonial en Cuba, incluyendo también la migración de ficción musical de Juanito Valderrama en *El emigrante* (Sebastián Almeida, 1959) o el *biopic* sobre la vida de Ramón y Cajal en *Salto a la gloria* (León Klimowsky, 1959), quien participó en la guerra de Cuba y en donde se sugiere la tesis oficial de que fueron las enfermedades tropicales, y no tanto la acción del enemigo, las verdaderas causas de nuestra derrota colonial. El primer intento de crítica colonial se realiza ya en plena democracia, *Havanera 1820* (Antoni Verdaguer, 1993), un film realizado al amparo de las subvenciones de la celebración del Quinto Centenario que narra una historia de amor (con visos de crítica feminista), con una trama que pretende denunciar la implicación de la burguesía catalana en el comercio ilegal de esclavos. A pesar de las buenas intenciones críticas, el film no deja de ser un melodrama de factura convencional similar a *Mambí* (Teodoro y Santiago Ríos, 1998), *El invierno de las anjanas* (Pedro Telechea, 1999) o *Cuba* (Pedro Carvajal, 2000), estas últimas películas realizadas en España sobre el fin de la dominación colonial y que muestran sus simpatías con los cubanos independentistas: toda una declaración de intenciones de lo «políticamente correcto» de un cierto tipo de cine postcolonial. Todas ellas se inscriben en una línea de trabajo que, aun con buenas intenciones «progresistas», representan (de una manera condescendiente) al latinoamericano como una víctima, que, a fuerza de la reiteración de esta figura, deviene en una imagen que lo perpetúa como tal, con la falta de voz propia y del proceso emancipador que esta conlleva. Un ejemplo reciente se encuentra en el film *También la lluvia* (Icíar Bollain, 2010), que narra las vicisitudes de un equipo de rodaje español en su intento de filmar una película sobre la explotación colonial en el contexto de la Bolivia del año 2000 durante la Guerra del Agua en Cochabamba. Un intento valiente pero fallido pues, a menudo, al querer dar voz al «otro», uno termina hablando por él, perpetuando así una posición colonial en una era postcolonial.

[8] Estos noticiarios sobre la Guerra de Cuba se encuentran actualmente perdidos.

[9] Alberto Elena, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010), p. 220.



También la lluvia (Iciar Bollain, 2010).

Al no existir apenas imágenes de un cine colonial español sobre Latinoamérica, los directores de cine comercial han recreado la historia desde la ficción especulativa. No es el caso de los artistas visuales, para quienes la falta de metraje no es un condicionante para utilizar imágenes de archivo con un alto grado de libertad, imaginación y creatividad. La palabra

«archivo» es un término muy utilizado (y abusado) en la actualidad. En origen es un concepto utilizado para designar un conjunto determinado de documentos; no obstante, la acepción «archivo» es una palabra polisémica que puede significar tanto el fondo documental como el lugar donde se ubica este e incluso la institución que lo acoge. Con el nacimiento del Estado moderno en el siglo XVI es cuando surgen los Archivos Nacionales que reúnen documentos oficiales de los organismos públicos, judiciales, políticos o militares (y que en el caso de España, son muy importantes para la reconstrucción histórica de la época colonial). En las últimas décadas, hemos visto expandirse los nuevos usos del archivo en la no ficción audiovisual contemporánea, desde el cine convencional a las artes plásticas¹⁰. Es más, en una época globalizada y mediatizada, se podría afirmar que el archivo se ha convertido en el receptáculo de una memoria susceptible de desaparecer y en un posible método para redefinir el sentido de lo local en relación a lo global.

Un primer ejemplo de cine de archivo lo encontramos en el largometraje *El veneno del baile* (2009), del artista español Paco Cao. Incido en el término «artista», a diferencia de «cineasta», dado que este film forma parte de un corpus de trabajos artísticos de corte «procesual» y con un gran componente conceptual. De hecho, esta obra comprende un proyecto más amplio que conlleva también instalaciones en museos o centros de arte compuestas por distintos elementos escenográficos, de utilería y de vestuario, así como la realización de conferencias performativas¹¹. *El veneno del baile* es una película de difícil clasificación; más bien podríamos definirlo como un ensayo visual en donde se relata una narrativa de ficción con características propias del cine de suspense, junto a imágenes documentales de archivo. Parte del film está basado en hechos históricos y la otra corresponde a recreaciones, mitos y leyendas. Ya al inicio del vídeo, la voz en off del narrador informa al espectador de que:

La biblioteca del Monasterio de El Escorial conserva el único ejemplar de un libro de autor anónimo titulado *El veneno del baile* (*Venenum Saltationis*, en su versión original en latín). Incómodo por retratar con crudeza el sometimiento sangriento del continente americano por parte de la Corona de España y sus representantes, fue puesto en circulación en 1567 y ali-

[10] Entre la numerosa bibliografía existente al respecto deseo destacar dos fuentes publicadas en España como son: Eugeni Bonet (ed.), *Desmontaje: Film, vídeo / Apropiación, reciclaje* (Valencia, IVAM, 1993); y Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2009).

[11] La película *El veneno del baile* fue producida en el marco del Proxecto-Edición (2006-2009) del museo Cgac, Santiago de Compostela, en donde se presentó por primera vez; hasta la fecha Paco Cao ha expuesto la pieza en formato instalación en el contexto de la 8 Bienal Mercosul, Porto Alegre (2011) y en la exposición colectiva *Conferencia Performativa*, Musac, León (2013).

mentó la fantasía europea sobre América. Su vibrante presentación del cuerpo como instrumento del baile, fuente de liberación y conocimiento, hizo que fuese perseguido por la Inquisición e incluido en el volumen de libros prohibidos.



El veneno del baile
(Paco Cao, 2009).

A partir de ahí se construye un falso documental cuya trama argumental narra la búsqueda de un libro imaginario, y funde realidad y ficción históricas en un relato lleno de intriga y misterio donde el baile (vudú, jazz o merengue) se presenta como lugar de conflicto, dominación, resistencia y liberación en un contexto colonial y postcolonial. El film, ambientado en la isla de la Hispaniola, hace referencia al mestizaje cultural resultado de la confluencia de las experiencias europeas, americanas y africanas:

cita la extinción de la población taína, denuncia los excesos de las oligarquías locales en periodos postcoloniales y presta especial atención al legado cultural negro africano y al drama de la esclavitud, expresado de forma alegórica en la recreación que hace del mito del rapto de Europa en el contexto antillano¹².

Pero la historia se abre también al caribe antillano, a Estados Unidos y, cómo no, a la propia España. Cao hace uso de una gran variedad de recursos a la hora de utilizar la información visual (grabados, películas, referencias históricas, textos, sonidos, cultura de masas, etc.) para poner la historia al servicio de la ficción. El propio autor señala a este respecto:

me interesa la Historia puesta al servicio de la fantasía. Pero no solo eso. Procuro fantasear anclando mis fabulaciones en un proceso de investigación que las sostenga, con el fin de imaginar mundos posibles que resulten verosímiles y tengan una encarnadura bien definida. A partir de una investigación histórica rigurosa se puede crear un relato que resulte más eficaz —y casi con seguridad más cercano a la «verdad»— que una interpretación fría y, digamos, «literal» de los hechos y las fuentes que los reflejan. Toda mirada a la Historia supone una relectura, porque la misma se construye por acumulación, como sucesión de interpretaciones, lecturas y relecturas¹³.

[12] Correspondencia mantenida con el autor vía correo electrónico (12 febrero 2016).

[13] Manuel Oliveira (ed.), *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* (León y Madrid, Musac / This-Side Up, 2013), p. 84.

Nos encontramos ante una ficción con visos de realidad en donde las imágenes de archivo no son utilizadas de una manera azarosa o arbitraria, característica de una buena parte del cine de metraje encontrado o *found footage* (del collage surrealista al vídeo *scratch*), sino apropiadas como textos al servicio de una narración precisa. De este modo, fragmentos de películas de Rudy Burckhardt o Maya Deren se unen a personajes tales como Josephine Baker, Alfonso XIII, Trujillo, Franco, Porfirio Rubirosa o Michael Jackson para reflexionar sobre el propio cine al ritmo de música sinfónica, experimental, pop, ritmos caribeños y la composición original de Javier Álvarez.

No siempre el material de archivo utilizado corresponde a materiales profesionales, ya sea de cine o televisión; otras veces, los autores recurren a imágenes *amateur* o al llamado cine familiar o doméstico. *Amazonia. Mundo Paraíso Perdido* es una instalación de cuatro proyecciones de vídeo sobre pared sincronizadas, realizada por la artista visual Virginia Villaplana en 2012. Este dispositivo filmico se plantea como un ejercicio de antropología experimental que parte de un material filmico previo, reorganizado y mostrado junto a imágenes nuevas rodadas por la artista. Las imágenes de partida fueron filmadas por Elena Rodríguez-Bauzá, entomóloga aficionada, y su marido Rafael Peláez durante dos viajes realizados al Río Plata, Paraguay y selva del Amazonas en el Mato Grosso de Brasil entre



1932 y 1935. Rafael enfermó durante uno de los viajes y murió en 1935, quedando abandonados los rollos de nitrato de 35 mm. Las imágenes, típicas de los films *amateur* o domésticos, no fueron montadas ni contienen títulos o rótulos explicativos, por lo que la reconstrucción del viaje ha sido realizada a partir de la documentación aportada por la familia. El primer canal de vídeo, titulado «*Mise-en-scène*», recoge este material de archivo filmado en blanco y negro por el joven matrimonio durante sus dos viajes, acompañados de amigos y parientes residentes en la zona, con los que visitaron selvas y parajes de la zona geográfica mencionada, conviviendo durante meses con las tribus indígenas. Se trata de planos medios y generales, ralentizados, que permiten ver actividades cotidianas y escenas donde los nativos sonríen ante la cámara, representan danzas rituales o se bañan en el río. En este sentido, merece la pena destacar las imágenes en las que un hombre occidental (supuestamente Rafael) posa vestido y sonriente junto a un grupo de mujeres desnudas, un ejercicio de recreación de la mirada típica del voyeurismo patriarcal y colonial. El segundo, tercero y cuarto canal de vídeo muestran imágenes en color rodadas por Villaplana en la zona geográfica del Trapecio Amazónico entre Brasil, Colombia

Instalación *Amazonia. Mundo Paraíso Perdido* (Virginia Villaplana, 2012).

[14] Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2000), p. 275.

[15] Virginia Villaplana Ruiz, «À une certaine distance imaginaire de Tristes Tropiques. Un cas d'étude: Les expéditions dans les forêts amazoniennes et au Mato Grosso. Itinéraires d'un monde disparu», en Giovanna Zappetti (ed.), *Avenir passe* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016).

y Perú (realizadas en colaboración con las comunidades indígenas de Muinane Bora, Ticuna, Santa Sofía, Etnia Cocama, Yagua y Marubo), que dialogan con las imágenes de archivo filmadas por el joven matrimonio. En «Amazonia Fieldwork» se observan escenas de un viaje por el río en barca, entre manglares y otros tipos de vegetación; «Marubo entr'acte» nos permite acceder al interior de una de las chozas y observar la preparación de comidas con un audio en off en la lengua vernácula; por último, en «Rizoma retratos» se documenta la celebración de ritos y danzas ante una audiencia junto a vistas de artefactos (máscaras, fotos, grabados, etc), en un intento de representar una identidad y una tradición perdidas. Las imágenes fueron rodadas en la zona centro-este de Brasil, destino de numerosas expediciones que desde el siglo XVIII han partido desde São Paulo en busca de materias primas y de crear enclaves comerciales, misiones a las que les seguirían viajeros y científicos en el siglo siguiente. Las primeras filmaciones de las culturas indígenas de Mato Grosso se atribuyen al militar Luiz Thomaz Reis, quien realizó el film *Os Sertões de Mato Grosso* (hoy perdido) entre los años 1913 y 1914; a esta película le siguieron otros camarógrafos como el portugués Silvio Santos, quien realizó *No país das amazonas* (1921), un film de propaganda sobre la pujanza económica del estado de Amazonas, y culminando en la película *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), del propio Mayor Thomaz Reis, un film militar en donde se pretende probar «el carácter científico, humanista y altruista de su misión, independientemente de sus objetivos estratégicos»¹⁴. En realidad, estas filmaciones surgen de la necesidad de explorar y documentar el mundo (colonial), y así dominarlo simbólicamente, siguiendo el ejemplo de la fotografía decimonónica y su difusión a través de las revistas ilustradas. Este primer cine etnográfico contiene una gran paradoja; por un lado, se entregó a filmar y estudiar un tipo de vida ajeno a la modernidad, que aparecía como incontaminado y en peligro de desaparición; por otro lado, esta entrega a un proyecto documental sobre las culturas indígenas suponía ya una cierta contradicción,



No país das amazonas
(Silvio Santos, 1921).

pues implicaba una actividad comercial y militar que propiciaba la desaparición de esas mismas tradiciones. *Amazonia. Mundo Paraíso Perdido* es consciente de tal paradoja y se plantea como un documento de antropología visual que conscientemente reflexiona sobre la memoria colonial y sobre lo que puede significar cultura e indigenismo en un mundo global¹⁵.

En la obra de Villaplana vemos cómo se apropiade un material filmico pre-existente para reelaborarlo y, a partir de ahí, darle un nuevo significado. Pero esta no es la única estrategia posible respecto al material de archivo filmico; la apropiación puede ser también formal, es decir, en apariencia o, incluso, imaginaria. En la instalación *Wonderland* (2013), el artista Alvaro Laiz se «apropia» ya no de un film existente, sino que recrea objetos contemporá-

neos que simulan ser materiales de archivo, en este caso un film de imágenes fijas en movimiento expuesto junto a cajas de ambrotipos (fotografías) ficticios. Las vistas son escenificaciones de tipos amazónicos que se inspiran y toman como modelo las primeras fotografías de carácter antropológico. Laiz, al igual que muchos de los trabajos del artista Joan Fontcuberta, realiza una ficción con visos de realidad que tiene como fin último cuestionar el papel de la fotografía o el cine etnográfico como



Fotografía de Alvaro Laiz para el proyecto *Wonderland* (2013). Imagen procedente del canal con fines educativos DEVELOP Tube: Photography to watch (<https://vimeo.com/channels/developphoto>).

garante de verdad. El artista viajó a los canales del Delta del Orinoco, al este de Venezuela, en donde habita uno de los últimos pueblos originarios amerindios: los warao. Antes de la llegada de los conquistadores españoles, la zona del delta era, según la mitología local, un universo poblado por poderosas fuerzas. Los *tidawena* [«transgénero»] disfrutaban de una consideración especial debido a su «doble naturaleza», mediadores entre el mundo sobrenatural y el humano, llegando en ocasiones a desempeñar el papel de chamán. Laiz fotografía el proceso de subsistencia y declive de estas comunidades warao, así como la pervivencia de ciertos ritos animistas y tradiciones precolombinas de las que no existe documentación visual anterior al siglo xx. Para ello se inspira en AlbrechtStiff, etnobiólogo que viajó a la zona en 1863 para realizar un estudio científico y elaborar un registro fotográfico de la cuenca del Orinoco para la Sociedad Geográfica Alemana. Stiff desapareció junto a su cámara y, con él, sus imágenes. Laiz recrea con técnicas fotográficas de la época, como los desaparecidos ambrotipos, la apariencia de aquel mundo perdido: una antropología de ficción para una realidad ficticia.

Junto al archivo, otra posible estrategia de crítica filmica post/de-colonial es de carácter performativo, en tanto que está orientada hacia el proceso, el lugar y la temporalidad. Ello supone, por un lado, la incorporación del tiempo y la acción en sus múltiples vertientes; y, por otro, una crítica de la autonomía de la obra de arte y de sus convenciones perceptivas, a saber, el abandono de la «visualidad» como única categoría de creación de sentido y la noción de obra como «instrumento». Estas dos líneas no pretenden restringir el posible espectro de lo escénico como instrumento crítico, más bien invitan a una interrogación sobre el lugar del sujeto en la sociedad contemporánea y sobre los vínculos entre la experiencia sensible y la acción como estrategia de intervención crítica.

Un ejemplo paradigmático lo constituye la obra del colectivo Declinación Magnética, un grupo de investigación y producción artísticas formado por teóricos, historiadores, comisarios y artistas visuales que propone revisar aspectos de la construcción de la historia oficial española en la producción de



Instalación *Margen de error. Hasta que los leones no tengan historiadores...*, del colectivo Declinación Magnética, expuesta en Matadero Madrid (octubre de 2014).

coordenadas, perspectivas que se tuercen o geografías que se dislocan y se reordenan, abriendo espacios para lo imprevisto.

Margen de error ¿Cómo se deletrea occidental? (2014) es el primer vídeo de larga duración del grupo, y aborda el pasado y presente colonial español a través de una aproximación crítica a los relatos consolidados en torno al «Descubrimiento y Colonización de América», tal y como perviven en los libros de texto escolares. Esta pieza monocal forma parte de un proyecto más amplio que consiste en una instalación¹⁶ donde la producción audiovisual se presenta de forma expandida y fragmentada, a través de una serie de proyecciones de vídeos sobre pantallas que articulan el espacio, acompañadas de una estructura de paneles con libros de texto escolares y otros materiales educativos del contexto español y distintos países de Latinoamérica, actuales y del pasado. Más allá de constituir el vehículo de transmisión de estas narrativas, los libros de texto son la punta de lanza del sector editorial en España, con un mercado que abarca gran parte de las excolonias de habla hispana. El resultado es una narrativa experimental no lineal, que busca interpelar tanto a una visión de la historia, en cuanto que «verdad», como al papel del lenguaje y las imágenes en el afianzamiento de dicha visión, al tiempo que introducir nuevas poéticas y narrativas críticas sobre la versión oficial del pasado y presente colonial español. Es, por lo tanto, un ejercicio que señala los mecanismos de producción de la historia y las diferentes estrategias de complicidad y difusión que encuentra en el engranaje del dispositivo educativo¹⁷. Al mismo tiempo, este trabajo es fruto de una serie de ejercicios de grupo con una selección de alumnos y profesores de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) y Bachillerato. El grupo de estudiantes de catorce a diecisiete años procedía de diferentes escuelas públicas, privadas y concertadas del área de Madrid, siendo seleccionados en un proceso de audiciones. La filmación de los ejercicios («Azar», «Libros de Texto», «Memoria 1», «Memoria 2» y «Memoria 3», «*Tableau vivant*») fue desarrollada en el transcurso de tres días en un plató de grabación y regis-

[16] La instalación *Margen de error* se ha expuesto en distintas versiones en Tasneem Gallery, Barcelona (2013), Casa Encendida, Madrid (2014), Musac, León (2014) y Matadero, Madrid (2014).

[17] Declinación Magnética, «Margen de error», en *Hasta que los leones no tengan historiadores...* (Madrid, Matadero, 2014), p. 6.

trada en vídeo sin que ninguno de los adolescentes fueran informados sobre la naturaleza de la experiencia. Las dinámicas llevadas a cabo con los alumnos fueron de dos tipos: por un lado, ejercicios que buscaban hacer aflorar ideas y representaciones instaladas en el inconsciente a través de la generación de situaciones de discusión en torno a nociones y conceptos habitualmente poco tratados en la enseñanza de estas temáticas —como genocidio o explotación—; y, por otro, ejercicios más pautados en los que los alumnos recibían instrucciones para el desarrollo de acciones concretas de memorización y de puesta en escena, herramientas importantes tanto en el aprendizaje como en la representación del pasado.

El vídeo se inicia con un grupo de alumnos hablando sobre el descubrimiento y la colonización de América en una escenificación que se asemeja a una deconstrucción de una clase de historia. En el primer ejercicio, «Azar», los alumnos hacen rodar una pirindola hasta que se para y muestra en su parte superior el concepto que han de definir: «conquista», «evangelización», «explotación», «colonización» o «descubrimiento» son algunos de los términos que provocan una confrontación entre enfoques más conservadores y más críticos en el grupo. En «Libros de Texto», los estudiantes se reúnen en torno a varias mesas con tres grupos de libros que relatan la colonización española de América: libros utilizados en las escuelas durante el Franquismo, libros actuales de diferentes países latinoamericanos que fueron colonias españolas y, por último, libros españoles empleados hoy en colegios de diferentes comunidades autónomas. A cada mesa se le pedía la búsqueda y comparativa de referencia, representaciones y menciones de lugares comunes de la historia colonial; el resultado recoge la diferencia del punto de vista desde donde se escribe la historia y el poder de las editoriales en definir una versión hegemónica. Paralelo a ello, los estudiantes recibieron la indicación de intervenir en los libros de manera libre: recortes, dibujos y páginas en negro completan esta edición. «Memoria 1» presenta la declamación del ensamblaje de textos de Bartolomé de las Casas (1542) y Rigoberta Menchú (1982) que, en una confusión de tiempos históricos, demuestra la actualidad de la violencia colonial; en «Memoria 2», tres de los participantes recitan el poema *Escuela colonial para niñas* de la poeta jamaicana Olive Senior, cuyo relato de la disciplina escolar se superpone a las imágenes de los estudiantes escribiéndose chuletas en el cuerpo para recordar la poesía; y «Memoria 3», muestra cómo tres de los participantes consiguen —a duras penas— memorizar toda la información editorial de un libro de texto. El tríptico explora y cuestiona el tema de la memoria como herramienta educativa y substrato de la historia, y cómo la violencia que acompaña ambas vertientes deja su impronta en el cuerpo. Por último, «*Tableau vivant*» va más allá y trabaja en el ámbito de la puesta en escena: a los participantes se les pidió representar, como si de una pintura se tratara, la escena del desembarco de Colón. Tras componer la imagen colectivamente, cada estudiante debía decir en voz alta el personaje que ocupaba

en el cuadro y, a continuación, desplazarse a un espacio contiguo e imaginar otro personaje alternativo, recordar las propuestas sugeridas por los compañeros anteriores y marcar el espacio según este relato. La imagen inicial queda así animada por las diferentes acciones imaginadas por los alumnos, abriendo de este modo líneas de fuga y posibilidades de re-interpretación de toda una historia visual unilateral del desembarco.



«Tableau vivant», una de las capsulas filmicas que integran el proyecto *Margen de error*, del colectivo Declinación Magnética.

Llama la atención que la escenificación de la imagen del descubrimiento remita a la pintura de Dióscoro Teófilo de la Puebla titulada *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862), perteneciente al Museo Nacional del Prado (actualmente en depósito en el Ayuntamiento de La Coruña). Esta obra constituye la imagen por antonomasia del llamado «descubrimiento» del Nuevo Mundo, luego denominado «América», por el almirante Cristóbal Colón, quien toma posesión de las nuevas tierras en nombre de los Reyes Católicos Fernando e Isabel. La pintura está realizada al gusto académico tardo-romántico y presenta una composición triangular invertida cuya base la componen dos cruces como armas de fe, sujetas por un religioso y un estandarte, cuyo vértice confluye en la figura central del marino con el arma desenvainada, protagonista absoluto del episodio histórico narrado. La cruz y la espada se imponen como «misión evangelizadora» en una representación dramática en donde los invasores ocupan el primer y central plano de la imagen cercana al espectador, consiguiendo un efecto envolvente que hace que la audiencia acuda como testigo real del acontecimiento, y desplazando así a los márgenes a los habitantes indígenas de las islas, quienes asisten mudos a la historia de subalternidad que les espera. La pintura fue galardonada con una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 y no esconde su significación política en un momento en que el reinado isabelino es aún poseedor de gran parte de sus posiciones americanas. Pero más allá de la gran acogida



Cartel de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

kitsch más casposo de Andrés Pajares en *Cristóbal Colón, de oficio descubridor* (Mariano Ozores, 1982)¹⁸.

Alba de América, una producción de los estudios Cifesa (que contó con el asesoramiento del Museo Naval y la Dirección General de Bellas Artes) y patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica, narra la «historia canónica» de Cristóbal Colón, tal y como era sancionada por el régimen franquista. El film describe, en *flashback*, los hitos y mitos de la narración oficial del «descubrimiento»: la búsqueda de Colón de patrocinadores, la presentación ante los monjes de la Rábida, el asedio de Granada por los Reyes Católicos, su relación sentimental con Beatriz, la aprobación real de la expedición y las dificultades del viaje, incluyendo los motines que se sucedieron a bordo. El apoteósico final muestra la llegada al Nuevo Mundo con barcos cañoneando, indígenas asustados y una escenificación de la toma de «posesión» con reminiscencias de la famosa pintura de Dioscoro Teófilo de la Puebla. Esta escena final sirvió de inspiración al artista contemporáneo Marcelo Expósito en su vídeo *Tierra prometida*, realizado a modo de contra-homenaje a los fastos del Quinto Centenario en 1992. Este trabajo, junto a los vídeos *Los libros por las piedras* (1990-91) y *Combat del somni* (1994), forma parte de una serie (inacabada) denominada «Los demonios familiares». Este título homenajea un libro de Manuel Vázquez Montalbán que llamaba la atención sobre esta expresión con la que el dictador Francisco Franco nominaba a los supuestos fantasmas que acechaban al carácter español (individualismo, anarquía, extremismo, etc.) y a sus tradicionales diablos históricos (masonería, comunismo o separatismo). *Tierra prometida* se apropia de algunas escenas del citado film de Juan de Orduña y las edita junto a imágenes de

que obtuvo la obra, lo realmente significativo es que esta imagen colonial de autoridad y subordinación se ha configurado a través de ilustraciones, grabados o libros de texto escolar durante generaciones como la imagen del «Descubrimiento del Nuevo Mundo», independiente de la falta de fidelidad al hecho histórico. Este uso repetido de la imagen alcanzó su cénit durante la dictadura del general Francisco Franco, y su composición ha sido recreada, como la «supuesta» verosimilitud histórica, en desde una superproducción nacional-católica como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) hasta el

[18] Apenas existen películas de interés ambientadas en América durante el periodo colonial español, con la excepción del film *Las últimas banderas* (Luis Marquina, 1954), que evoca los sucesos de Callao en 1825 o *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961), inspirada en la biografía del santo peruano San Martín de Porres.

archivo del atentado al almirante Carrero Blanco en 1973 y de noticias de prensa de la ejecución a garrote vil de Salvador Puig Antich y Heinz Chez por el Estado español en 1974. Conquista, historia y evangelio se unen así en las escenas de la llegada de la expedición de Cristóbal Colón a la isla de San Salvador al alba del 12 de octubre de 1492, que se entremezclan con escenas de Carrero Blanco —a quien se le atribuye una legendaria influencia sobre la citada película— jurando su cargo ante un crucifijo, mientras el audio repite como un mantra la frase del filme «aquí está la tierra que, como hermanos, vinimos a señorear».



Tierra prometida
(Marcelo Expósito, 1992).

Homs en 1883; espacios urbanos como el complejo arquitectónico AZCA, la calle Serrano, la embajada de Estados Unidos, Ventas; o edificios representativos como el Estadio Bernabeu o el Arco de Triunfo. La locución presenta una cierta historia de Madrid (y de España) donde se exalta una determinada visión política, económica y cultural del país, que contrasta con las vistas de una ciudad gris, cotidiana y nada celebratoria. La separación de sonido e imagen permite poner en relación un discurso institucional, aparentemente neutro, que se deconstruye frente a la visión de estructuras de andamios, ciudadanos en huelga, transeúntes bajo la lluvia o tiendas cerradas. Los hechos coloniales, la especulación urbanística o los hombres ilustres resuenan de manera esperpéntica frente a los primeros planos de ciudadanos anónimos tomando café, ajenos e indiferentes ante la imagen gloriosa de su ciudad.

También los artistas latinoamericanos han visto la necesidad de cuestionar dicha imagen de celebración (y sumisión), como es el caso del artista venezolano Iván Candeo y su vídeo *El nuevo mundo* (2011). En América Latina se está procediendo a un reordenamiento discursivo de los valores históricos heredados del pensamiento positivista del siglo XIX; este proceso afecta especialmente a la representación de modelos de conquista, dominación y genocidio. Entre las imágenes que han conferido mayor connotación de control destacan aquellas alusi-

Esta imagen «oficial» sigue siendo cuestionada por otros artistas españoles contemporáneos, aunque han tenido que pasar más de veinte años desde el visionario trabajo de Expósito. *Enero, 2012, o la apoteosis de Isabel la Católica* (2012), del colectivo Los Hijos (Javier Fernández, Luís López y Natalia Marín) es un vídeo que muestra imágenes filmadas desde un bus turístico que recorre la ciudad de Madrid, junto al audio correspondiente al *tour*. La voz en off describe monumentos como los dedicados a los Caídos por España, Colón, Reyes Católicos o el citado en el título, realizado por el escultor Manuel

vas a Cristóbal Colón. Recientemente, en Venezuela, diversos monumentos dedicados a su figura han sido desmontados o atacados, y la fecha del 12 de octubre ha dejado de ser la celebración del «Descubrimiento de América» o del «Encuentro de dos mundos» para convertirse en la conmemoración de la «Resistencia indígena». El vídeo de Candeo documenta una acción que consistió en abrir huecos en la pared de una sala de exposiciones, donde previamente el artista había dibujado la imagen del cuadro *El descubrimiento. Cristóbal Colón desembarca en el nuevo mundo*, realizado a principios del siglo xx por el artista venezolano Tito Salas. La acción fue realizada por el artista, ayudado por dos colaboradores, desde el área exterior hacia el interior de la galería. Las aberturas permitieron la creación de un espacio intermedio, nexo entre el interior y el exterior de la sala. El derrumbamiento de una porción de muro permitía así la continuación de la mirada entre los dos espacios, lo que implicaba que la desaparición de una imagen evocaba el «descubrimiento» de una realidad por otra y desde otra.

Otro ejemplo de crítica filmica performativa lo encontramos en el vídeo *Nefandus* (2013), del artista colombiano Carlos Motta. Este trabajo forma parte de una trilogía filmica (cuyos otros títulos son *Naufragios* y *La visión de los vencidos*), que hace alusión a un libro del antropólogo mexicano Miguel León Portilla. El vídeo, desde la perspectiva de «los vencidos», articula la complejidad de la relación entre la sexualidad y el poder hegemónico legal y religioso. En *Nefandus*, dos hombres navegan el río Don Diego, en la Sierra Nevada de Santa María en Colombia. Las imágenes nos muestran un paisaje de naturaleza «salvaje», mientras dos voces en off, en kogi y castellano, relatan historias sobre pecados nefandos: actos innombrables y transgresivos de carácter sexual, tales como la sodomía, que fueron juzgados y condenados severamente durante la conquista y la colonia. La moral cristiana, enseñada por las misiones católicas y defendida por los militares españoles, reprimió las conductas sexuales no normativas existentes en las comunidades amerindias anteriores a la colonización. La «trilogía nefanda» investiga la imposición de categorías epistemológicas europeas sobre culturas indígenas en las Américas, con énfasis en la construcción de la sexualidad y del género como categorías de identidad basadas en preceptos morales judeocristianos. Al mismo tiempo, el artista se cuestiona la imposibilidad de construcción de un proyecto de descolonización del cuerpo y de la identidad cuando las herramientas conceptuales disponibles para ello son en sí herramientas coloniales.



Nefandus
(Carlos Motta, 2013).

Un último ejemplo de una mirada latinoamericana lo encontramos en la *performance Homenaje a los caídos* realizada por la artista peruana Daniela Ortiz y el español Xosé Quiroga, que tuvo lugar en Madrid en 2012. El 12 de octubre, celebración del Día de la His-

panidad, la citada artista recorrió entre himnos y banderas el trayecto que va de la Plaza de Colón al Hospital 12 de Octubre portando una pancarta. En ella aparece una imagen y un texto que informa de la muerte de Samba Martine, ciudadana de la República Democrática del Congo, que fue detenida en Melilla, trasladada al CIEs de Aluche (Madrid) y fallecida en dicho hospital el 19 de diciembre de 2011, una muerte que pudo ser evitada. Ortiz, en su personal *via crucis*, denuncia la violencia institucional mediante una acción sencilla, política y simbólica. El resultado fue un vídeo que documenta la acción y que fue mostrado, junto con pancartas y otros elementos informáticos, como parte de una instalación con el mismo título.

Esta crítica a la colonialidad la continúan ambos artistas en la obra *CC-13* (2013), un vídeo grabado en las calles de Barcelona durante los actos celebrados para la «Vía Catalana hacia la Independencia»: una cadena humana de unos cuatrocientos kilómetros en Cataluña promovida por la asociación independentista Asamblea Nacional Catalana el 11 de septiembre de 2013. El vídeo muestra imágenes de los edificios y monumentos públicos de la ciudad de Barcelona vinculados a personajes históricos, quienes, en su gran mayoría, formaron parte de la burguesía catalana del siglo XIX y estuvieron directamente vinculados a procesos coloniales y de esclavitud. Al mismo tiempo, la obra recoge y contrasta el testimonio de Mamadou Kérala, miembro de la Federación Panafricana de Cataluña, que expone una reflexión acerca del pasado esclavista de dichos iconos relacionados con la historia de Cataluña, con el de algunos de los participantes de la «Vía Catalana», a los que los artistas preguntan sobre la retirada del monumento a Colón del espacio público barcelonés. Estos mismos artistas también realizaron *Cristófor Colom* (2013), un díptico fotográfico que forma parte de la serie «Estado nación. Parte 1. Ejercicio – 1. Historia». El sistema de Estado-nación se caracteriza por tener un territorio claramente determinado y una población constante con ciertos rasgos culturales y lingüísticos comunes; es regido por un gobierno y se organiza en base a leyes aplicables a la población, organismos y entidades que en él se desarrollan. Esta serie de obras plantean una mirada crítica hacia la construcción de soberanía mediante la utilización de los discursos, leyes y normas que implican a la población no reconocida como ciudadana mediante las diversas leyes de extranjería y normativas que afectan a los derechos y libertades de la población migrante. A su vez, el proyecto plantea un análisis de diversos iconos históricos vinculado a procesos coloniales reconocidos en el espacio público en la actualidad. Mediante una serie de fotografías, se analiza el reconocimiento que en la actualidad la ciudad de Barcelona realiza a personajes históricos, así como su implicación directa en procesos coloniales. En esta obra se reflexiona sobre la reivindicación de la catalanidad de la figura de Cristóbal Colón —y el legado colonial que conlleva— en un contexto actual de reclamación de una Cataluña independiente. Esta reflexión crítica sobre colonización y simbología en los monumentos públicos también se encuentra en su vídeo *Réplica* (2014-2015), que documenta la *performance* que Ortiz realizó el 12 de octubre de 2014 en Barcelona durante los actos de la denominada «Fiesta Nacional de España». En el vídeo, la artista

interpela a diversos ciudadanos catalanes con banderas de España y se arrodilla en señal de sumisión, imitando la escultura que representa a un «indígena» americano ante el sacerdote y vicario español Bernardo Roig, imagen que se encuentra en la base del monumento a Colón en Barcelona. Para dichos ciudadanos, el Día de la Hispanidad es una fecha de exaltación nacionalista de una supuesta gesta imperial; en cambio, para Ortiz, dicha fecha «conmemora el saqueo, explotación y genocidio de los pueblos originarios de América contribuyendo a la normalización de la colonialidad, el racismo y la xenofobia».

La actual recuperación de la figura de Cristóbal Colón por parte de un cierto sector de políticos e historiadores catalanes no es un asunto baladí. El documental de ficción *L'apropiació del descobriment de Amèrica* (2003), de David Grau, es una prueba grotesca de ello. Esta película, bajo el epígrafe de «¿Una conspiración de Estado?», especula en torno a «la historia de la falsificación de la Historia Oficial por parte de Castilla para apartar a Cataluña del descubrimiento y conquista de América»¹⁹. Este burdo argumento «científico» se basa en la obra del historiador Jordi Bilbeny (*Brevíssima Relació de la Destrucció de la Història*, quien denuncia la censura y manipulación de documentos por los «vencedores», es decir, castellanos). Este documental presenta una ficción con apariencia de película de suspense, ambientada en bibliotecas, archivos y universidades, decorada con conferencias e interpretada por «rigurosos» historiadores. De este modo, Cristóbal Colón pasa a ser Joan Cristòfol Colom Bertrám, Bartolomé de Las Casas se convierte en Bartomeu Casaus o Palos de la Frontera transmuta en Pals de cara a justificar este «Historicidio», a saber, un «asesinato histórico» con graves connotaciones políticas que hace uso de la criminología para acusar a la «absolutista» Castilla = España (en el film se utilizan como sinónimos según interese a la voz narradora) de todos los males de la «parlamentaria y pacífica» Cataluña, es decir, la total culpabilidad en los conflictos bélicos desde el siglo XVI a la Guerra Civil Española. No deseo entrar a discutir si se trata de hechos verídicos o no, datos sobre los que no me pronuncio, pues no soy un historiador especializado en el tema, aunque el tratamiento es falaz y el fin, de soez propaganda. Sin embargo, sí deseo destacar que es el único texto filmico de los que he visionado que, con excepción del corpus cinematográfico franquista, no muestra rubor en afirmar que se ha privado a Cataluña de su merecida «conquista de América». Ni una sola mención al genocidio, ni una crítica al descubrimiento, ni una denuncia ética de la colonización... Todo ello realizado en el siglo XXI, por una nación que se siente colonizada y, además, producido y emitido en la Televisión (pública) de Cataluña... A diferencia de los «falsos» documentales, que intentan cuestionar los conceptos de verdad y credibilidad inherentes al género, esta película utiliza la ficción en forma de documental, representando así un burdo ejemplo de propaganda ideológica.



Cartel de *L'apropiació del descobriment d'Amèrica: una conspiració d'estat?* (David Grau, 2003).

[19] Todas las citas están sacadas del documental, que a su vez se basa en la obra de Jordi Bilbeny, *Brevíssima relació de la destrucció de la història* (Barcelona, Editorial Setciències, 1998).

La historia colonial española aún se encuentra en una fase inicial de crítica y denuncia de su base epistemológica. De ahí que, como se ha señalado, el cine (comercial) «postcolonial» español sea un reflejo de esta falta de revisión de la historia, por lo que difícilmente sus películas, es decir, sus productos, pensados dentro y para la industria del entretenimiento, pueden cuestionar los fundamentos y métodos del conocimiento histórico. No es el caso de los artistas visuales, quienes desde la libertad (y precariedad) de las artes visuales se pueden permitir realizar una crítica a la totalidad del actual *statu quo*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMES, Roy, *Postcolonial Images. Studies in North African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2005).
- BILBENY, Jordi, *Brevíssima relació de la destrucció de la Historia* (Barcelona, Editorial Setciencies, 1998).
- BONET, Eugeni (ed.), *Desmontaje: Film, vídeo / Apropiación, reciclaje* (Valencia, IVAM, 1993).
- DECLINACIÓN MAGNÉTICA, *Hasta que los leones no tengan historiadores...* (Madrid, Matedero, 2014).
- DEMOS, T. J., *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art* (Berlín, Stenber Press, 2013).
- y VAN GELDER, Hilde (eds.): *In and Out off Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe* (Leuven, Leuven University Press, 2012).
- ELENA, Alberto, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010).
- GUARDIOLA, Juan, «Otras miradas, otras representaciones», en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (eds.), *Historia general del cine (El cine en la era del audiovisual). vol. XII* (Madrid, Cátedra, 1995).
- , *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898* (Madrid, Ministerio de Cultura / Seacex / Casa Asia, 2006).
- , (ed.), *India Moderna* (Valencia, Ministerio de Cultura / IVAM, 2008).
- , «La pista bengalí... Notas sueltas sobre arte e identidad cultural», en Luis Miranda (ed.), *Las edades de Apu. Estudios sobre la trilogía de Satyajit Ray* (Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012).
- OLIVEIRA, Manuel (ed.), *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* (León y Madrid, Musac / This Side Up, 2013).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2000).
- PONZANESI, Sandra y WALLER, Marguerite (ed.), *Postcolonial Cinema Studies* (Nueva York, Routledge, 2012).
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994).
- VILLAPLANA RUIZ, Virginia, «À une certaine distance imaginaire de Tristes Tropiques. Un cas d'étude: Les expéditions dans les forêts amazoniennes et au Mato Grosso. Itinéraires d'un monde disparu», en Giovanna Zappetti (ed.), *Avenir passe* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016).
- WEINRICHTER, Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2009).

