



Inventario: una vida montada por las imágenes

{Resumen}

Este texto busca esclarecer —tanto al lector como al realizador— algunas de las decisiones formales o conceptuales detrás de realización del corto documental *Inventario*. En él se cuestiona la vigencia de una serie de imágenes halladas en internet sobre el caso de desaparición y asesinato de Irina del Carmen Villero Díaz y del activismo político de su madre Blanca Díaz. Desde la disección meticulosa de algunos de estos fotogramas se plantea una reflexión sobre los códigos

de representación que operan en la forma de abordar a las víctimas al tiempo que van apareciendo los recursos audiovisuales que los sustentan. De esta forma, el oficio del montaje es asumido como una herramienta audiovisual que va más allá de la mesa de edición y que atraviesa todo el mecanismo de estas imágenes.

Palabras clave: memoria, archivo, montaje

Sergio Barón

Maestría en Creación Audiovisual
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
baron4530@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 02.09.2019.
Aceptado: 30.09.2019.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo
Barón, S. (2020). Inventario: una vida montada por las imágenes. *{Común-A}*, 3(2), 37-60.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



**Inventory: A Life
Assembled by Images**

{Abstract}

This text seeks to clarify to both the reader and producer some of the formal or conceptual decisions made during the production of the short documentary *Inventory*. It questions the validity of a series of images found on the Internet on the disappearance and murder of Irina del Carmen Villero Díaz and the political activism of her mother, Blanca Díaz. Based on a meticulous analysis of some of these photographs, this paper reflects on the codes of representation that operate in the way that victims are addressed, as the audiovisual resources that underpin them begin to appear. The vocation of assemblage is thus assumed as an audiovisual tool that goes beyond the editing table and is mainstreamed throughout the entire mechanism of these images.

Key words: memory, archive, assemblage.

**Inventário: uma vida montada
pelas imagens**

{Resumo}

Este texto busca esclarecer —tanto ao leitor como ao realizador— algumas das decisões formais ou conceituais detrás da realização do curta documental *Inventário*. Nele se questiona a vigência de uma série de imagens encontradas na internet sobre o caso da desapareção e assassinato de Irina del Carmen Villero Díaz e de ativismo político de sua mãe Blanca Díaz. Desde a disseção meticulosa de alguns destes fotogramas planteia-se uma reflexão sobre os códigos de representação que operam na forma de abordar as vítimas ao tempo que vão aparecendo os recursos audiovisuais que os sustentam. Desta forma, o ofício da montagem é assumido como uma ferramenta audiovisual que vai mais além da mesa de edição e que atravessa todo o mecanismo destas imagens.

Palavras chaves: memória, arquivo, montagem.



Introducción

Hago el corte como en un acto reflejo. He visto estas imágenes tantas veces que ya no estoy seguro de lo que me dicen. Es a través del montaje como dialogo con ellas. Me fijo en cada corte, transición o fundido a negro. Me fijo en cada tiro de cámara, en cada palabra enunciada, en cada momento de silencio, en la entonación de la voz que las narra. Me detengo en cada tránsito, recorrido o movimiento. Las clasifico, hago su inventario, esperando encontrar en ellas un esquema oculto, un lenguaje subterráneo. Las imágenes me hablan de su mecanismo, de sus códigos, del medio por el que fueron producidas, por el que fueron montadas.

Me detengo, las veo una vez más. Ahora me hablan de la violencia infligida sobre el cuerpo de una joven asesinada, pero el mismo lenguaje que relata esto se manifiesta de forma violenta, esquemática. Las imágenes hablan de una doble violencia: una física y constatable, y otra bienintencionada y casi imperceptible que se articula en el lenguaje audiovisual que las ha montado. Reedito las imágenes para comprender la violencia apelmazada de este lenguaje. Al hacerlo, emergen ya no como objetos que muestran un acontecimiento, sino como partículas de este, como actos del desvanecer. Me detengo. Retrocedo. Veo. Corto. Las imágenes me interrogan. Preguntan por mi incumbencia en todo este embrollo. Cuestionan mi proceder, mi labor como montajista. Revelan la violencia de la que he sido parte. He hecho cada corte para

interrogar las imágenes y ahora ellas me interrogan a mí.

Las imágenes relatan someramente el activismo político de Blanca Díaz, una mujer que tuvo la oportunidad de conocer hace unos años con motivo de un proceso de investigación sobre casos de desaparición forzada en Colombia. El día que la conocí me contó cómo fue asesinada Irina, su hija. Decidí realizar un documental sobre su caso y con el tiempo nos volvimos amigos. He querido hacer este inventario para revelar lo que las imágenes ocultan (las que yo y otros realizadores o instituciones hemos producido sobre ellas en los últimos diez años), lo que omiten, lo que yace en sus márgenes.

Al revisar cada pieza de video que he hallado en los últimos meses tuve que comenzar a clasificarlas según criterios o temas comunes en todas ellas: encuadres similares, entrevistas o testimonios que se repiten en las grabaciones, cámaras que registran lo mismo desde distintos ángulos, cámaras que registran lo mismo en distintas épocas. Me encontré haciendo el inventario de una memoria audiovisual que yo mismo he nutrido a través de mi hacer como realizador. De repente, las imágenes que produje hace un par de años dejaron de ser más —si es que alguna vez

lo fueron—. Al hacerlo me pareció como si las imágenes hubieran sido producidas por una memoria colectiva que se repite a sí misma en favor de las víctimas, en rechazo de la guerra; pero que, al hacerlo, no pueden evitar esquematizarlas y volverlas todas una sola masa. Los videos revelan una violencia mitigada en cada corte o tiro de cámara. Cada vez que los veo se despliega un régimen que había pasado inadvertido: el régimen de la cámara, el del testimonio, el de la palabra, el del retrato... Las imágenes son rotundas, áridas. Pese a esto son valiosas en su condición de índices de la desaparición de Irina.

Avanzo. Veo una vez más. Me detengo. Adquiero una pose estrictamente distante para hacer este inventario, para comprender las imágenes, para poner en evidencia su régimen. Pretendo abordarlas como si no conociera a Blanca. Sin embargo, la pose tiende a derrumbarse, la distancia se desdibuja. Blanca termina invitándome a su casa. Me muestra el inventario de su memoria. Su habitación es como un almacén. En el mismo espacio donde se arruman archivos y documentos acumulados minuciosamente a lo largo de los años duerme la mujer que los posee, rodeada del material que alimenta su memoria. Esta ausencia ha atravesado su vida, ha reajustado su rutina, ha moldeado su cotidianidad, ha

reeditado su dormitorio. Yo tengo el lujo de distanciarme, de apagar el computador cada vez que decido no seguir trabajando en este inventario. Soy el montajista de una obra que se culminará algún día y que tal vez no vuelva a ver nunca más. Blanca, por su parte, hace el inventario de su memoria todos los días al abrir los ojos y ver las fotografías de su hija pegadas en la pared, al transitar por el espacio de su dormitorio y al transitarlo mentalmente para recordar el cajón exacto donde se guarda un viejo documento del proceso judicial. Para ella el inventario se ha naturalizado en la rutina.

Las imágenes, por tanto, no solo interrogan mi hacer, sino que también interrogan mi vínculo con Blanca. Subrayan la irresponsabilidad con la que he producido las imágenes, con la que he dispuesto la cámara ante su rostro. El montaje de este inventario busca ejercer justicia sobre las imágenes porque es necesario comprenderlas, porque deben ser revisitadas para extraer de ellas lo más posible. Este es un inventario para combatir otro inventario: el oficial, el que cíclicamente hace desvanecer lo ya desvanecido a través de la sobreexposición o de la negación. Los archivos de video están allí para ser abordados puesto que son órganos vivos de una ausencia, fragmentos de vida de Blanca. Sucesos que acontecen

desde el pasado y, en tanto vivos, aún podemos sentir sus latidos: susurran, respiran, hieren, duelen. Ellos anuncian el quejido y el fulgor de un sistema que llama a ser constantemente examinado: el de una ausencia, el de las imágenes que de ella nos habla y los medios por los que estas han sido montadas.

Este texto busca esclarecer (tanto al lector como al realizador) algunas de las razones formales o conceptuales detrás del montaje que me dispongo a hacer. En la primera parte se explorarán nociones teóricas en torno al montaje, así como a la relación entre cine y burocracia, a partir de lecturas de Georges Didi-Huberman y Harun Farocki. Con base en esto se hará el análisis de algunas referencias cinematográficas, con el objetivo de rastrear las formas en que su lenguaje se enquista o se subleva en ellas. En la siguiente parte se realizará una disección de los códigos audiovisuales que atañen al material del que se alimenta este inventario, proponiendo una reflexión sobre los modelos de representación de las víctimas, tomando como base el texto de Alejandro Gamboa (2016), *Víctimas del arte*. A lo largo del texto surgirán algunas reflexiones personales que buscan exponer el vínculo que me une a este material, a Blanca y a la forma como yo mismo he sido utensilio de la violencia del lenguaje.

Sobre el montaje

«Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación» (p. 13), dice Georges Didi-Huberman (2015) en el prólogo de *Desconfiar de las imágenes*, recopilación de textos escritos por Harun Farocki a lo largo de su vida. El conjunto de sus obras —escritas y audiovisuales— nos invita a abordar las imágenes desde su corrupción inherente; a comprender los mecanismos por las que fueron producidas y a someterlas a una redistribución que busca extraer de ellas el sedimento de la historia; a desconfiar de su condición de prueba irrefutable de un acontecimiento sin negar su valor como archivo de este. Es una invitación a aceptar que no existe algo así como una imagen pura o transparente, pues la imagen es, en cambio, «un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre» (p. 13). En el mismo prólogo, Didi-Huberman define el propósito de la obra de Farocki con esta pregunta hipotética: «¿cómo desarmar las defensas, las protecciones, los estereotipos, la mala voluntad, las políticas de avestruz de quien *no quiere* saber?» (p. 19). La obra de Farocki, gran parte de la cual consta de montajes realizados con diversos materiales de archivo, suscita en nosotros un esfuerzo por volver a ver, por visitar la historia, por rectificar el saber. No por casualidad

Didi-Huberman titula a su prólogo así: «Cómo abrir los ojos».

Cómo abrir los ojos ante lo desgarrador, ante el desvanecimiento. De alguna forma estas son las preguntas que Didi-Huberman busca responder con el análisis que hace de las cuatro fotografías tomadas por miembros del *sonderkommando* del campo de Auschwitz en el verano de 1944. En *Imágenes pese a todo* (2014) expone la estrecha relación que hay entre imagen y memoria al sugerir que ambas son el resultado de una serie de elaboraciones que surgen como una forma de resistencia ante el exterminio sistemático, no solo de los testigos de la *Shoah* (el holocausto), sino de los archivos que la prueban. Invitación a comprender que la memoria, al igual que la imagen, está plagada de vacíos que, a fuerza de ser demasiado hondos, demasiado abrumadores, pueden ser colmados por la imaginación: «para recordar hay que imaginar» (p. 55). Es por esto que no se remite únicamente al análisis de las fotografías sino que recurre a otro tipo de archivos y referentes (imágenes, testimonios, relatos, anécdotas, películas) para darle a estas imágenes el sentido que merecen. Una forma de hacer historia de la *Shoah* en la que se asumen los

vacíos de los que está plagada la memoria del acontecimiento y que se sabe siempre incompleta, fragmentada.

«Interrogar una imagen no es solo cuestión de una ‘pulsión escópica’ (...) es necesario el cruce constante de los acontecimientos, de las palabras, de los textos» (Didi-Huberman, 2014, p. 143). Este *cruce* es, por supuesto, un ejercicio de imaginación. La cuidadosa dramaturgia con la que Didi-Huberman nos expone el análisis de estas imágenes es un acto de montaje imaginativo. El hacer de la memoria está atravesado por el *montaje*: recopilamos, archivamos, juntamos, desechamos, recortamos, reenmarcamos e incluso creamos una serie de ítems para darle forma al cuerpo de una memoria que se ha fragmentado para siempre. Ante la desaparición la memoria llama a ser montada de nuevo: «la imaginación no significa abandonarse a los espejismos de un único reflejo, como se cree demasiado a menudo, sino la construcción y el montaje de formas plurales relacionándolas entre ellas» (p. 179). Pese a esto, Didi-Huberman nos recuerda constantemente que el montaje tampoco es definitivo ni debe aspirar a serlo: «el montaje solo es válido cuando no se apresura demasiado en concluir o en clausurar de nuevo, es decir, cuando inicia y vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia, no cuando

la esquematiza abusivamente» (p. 180). Dicho esto, es posible deducir que el montaje es susceptible de convertirse en utensilio de la violencia que él mismo trata de denunciar.

A modo de ejemplo me referiré a un caso citado por Farocki en uno de sus textos titulado *Mostrar las víctimas* (Farocki, 2015). En él describe la experiencia del director Samuel Fuller que, siendo soldado de infantería en 1945, filmó la liberación del campo nazi de Falkenau. Las imágenes muestran el plan de reeducación implantado por el capitán Richmond, en el que se dispuso que los habitantes de la región —quienes negaron repetidamente saber lo que allí ocurría— observaran los cadáveres raquíticos de los prisioneros y la forma como las personas más prominentes del pueblo, obedeciendo a la orden de Richmond, debían vestirlos y enterrarlos con dignidad. Pensemos en esta disposición ingeniada por Richmond como una puesta en escena, un montaje, un escaparate para la vista, para su sensibilización, para su reeducación. Esta fue la forma hallada por un escuadrón de infantería estadounidense para que un grupo de personas aprendieran a «abrir los ojos» ante el horror de lo sucedido.

Preñado por su experiencia, Fuller rueda ¡Prohibido! [*Verboten!*] (1959), película de

ficción que contiene material de archivo de los campos. Los protagonistas de la película (Helga, una joven alemana y su hermano de catorce años, Franz) asisten a una de las audiencias de los juicios de Núremberg. Ante el horror de las imágenes de los campos mostradas por los fiscales aliados para probar los crímenes nazis, Helga y Franz (quien a su vez es miembro de una banda de jóvenes nazis que a lo largo de la película comete una serie de sabotajes contra los aliados) deben luchar por no cerrar los ojos y continuar viendo, pues según la premisa de la película —que es la misma de Richmond—, la mejor forma de comprender el horror es verlo de frente. Pero Farocki no escatima en recordarnos que las imágenes mostradas en la película (fragmentos de filmaciones realizadas durante la liberación) son también el resultado de una manipulación. Una de estas imágenes corresponde a un montaje en el que supuestamente se ve cómo morían los prisioneros en las cámaras de gas:

El espectador cree haber visto lo siguiente: una mano abre la llave de gas / los presos en la cámara de gas, todavía viven / ahora están muertos. Esto podría significar que existen imágenes de las cámaras de gas cuando todavía estaban en uso (...) pero esas

tomas nunca existieron. Jamás las ha visto nadie. Es decir, que este montaje es solo una reconstrucción. (Farocki, 2015, p. 142)

De tal modo, Farocki (2015) nos advierte de la violencia de la que estas imágenes se alimentan:

Si solo se hubiera filmado a la gente sentada o recostada después de su liberación, para luego utilizar esas imágenes en el montaje y dar así la impresión de que esos presos estaban vivos en la cámara de gas (y un segundo después ya habían muerto y sus cuerpos inertes yacían apilados contra la pared), eso sería un abuso ejercido con medios cinematográficos, un acto de violencia simbólica. (p. 142)

Este ejemplo prueba cómo a través del montaje es posible ejercer un cierto tipo de violencia mitigada e inodora: la violencia del lenguaje audiovisual. Y bajo la consideración de que la gran herramienta del cine es el montaje, vale la pena ahondar en la noción de montaje que Farocki (2015) nos brinda al compararlo con la burocracia; describe el proceso burocrático de la siguiente forma: «se insiste tanto en un hecho ridículo e

insignificante hasta hacer de ello un expediente» (p. 82). Habría que añadir que cuando tal hecho es, en cambio, desgarrador y potente, el lenguaje burocrático se ve forzado a esquematizarlo para que quepa dentro de su rango de acción lingüística. Ejemplo de ello es la manera en que los informes y reportes oficiales sobre víctimas de distintas formas de violencia, en un afán de compendiar la totalidad de lo acontecido, hacen uso del lenguaje burocrático de las cifras, las estadísticas y los folios para «medir» su impacto y volumen. Esta es una reducción esquemática de lo desgarrador en la que las víctimas terminan siendo vaciadas de su identidad para que la opinión pública pueda «comprender» lo sucedido. Una forma de esquematización que puede ser análoga a la del montaje de la escena de la cámara de gas, en la que se recurrió a la lingüística audiovisual para crear una imagen inexistente y cuyo propósito era sensibilizar la mirada ante el horror, haciendo legible una atrocidad. ¿No son estas formas flagrantes, violentas, de esquematización?

En este punto quisiera detenerme en el hacer de algunas cineastas referentes para este proyecto que, ante la frialdad del lenguaje de

las cifras y los folios, han llegado a hacerse la misma pregunta: cómo abrir los ojos. Albertina Carri, Paz Encina y Susana de Sousa Dias son todas hijas de las dictaduras de sus respectivos países, y no es casualidad que todas se hayan remitido en algún momento a los archivos de los regímenes y sus instituciones. Al hacerlo, lograron identificar un mecanismo cuya violencia operaba en paralelo a la violencia física y visible de las torturas, las masacres o las desapariciones forzadas: la violencia del lenguaje burocrático y sus expedientes.

En *Cuaterros* (2016) Albertina Carri continúa una búsqueda que ha atravesado toda su obra: la de sus padres, desaparecidos por la dictadura militar argentina en los años setenta. Ante la imposibilidad de hallar imágenes reales de ellos, Carri hace un inventario de las imágenes que ha recopilado a lo largo de los años para hacer una reconstrucción alegórica de sus vidas, de sus andares. Al final, Carri halla el que probablemente sea el último rastro directo de sus padres y de su tiempo: el expediente oficial con el que el sistema del régimen sustentaba la vigilancia sobre los familiares de los disidentes. Carri lee en voz propia la ficha técnica de su infancia, sus características físicas, sus cifras. Recurso similar al utilizado por Paz Encina

1 Para ahondar sobre la violencia del lenguaje puede verse Žižek (2009).

en *Ejercicios de memoria* (2016), quien nos muestra el expediente de algunos de los desaparecidos de la dictadura de Stroessner como si fueran cartografías de su desvanecimiento, mapas que han de ser transitados, revisitados. Por su parte, Susana de Sousa Dias hace lo propio con las fotografías judiciales de los miembros de la familia Pato, desaparecidos durante la dictadura de Salazar en Portugal.

En *Luz oscura* (2017) las voces de los hijos sobrevivientes narran lo que en su infancia narraban sus abuelos y tíos, como si las voces y los rostros de los desaparecidos de esta familia reencarnasen en el montaje propuesto por la directora. A través de estos montajes alegóricos las realizadoras se han apoderado del lenguaje raquítico de la burocracia para ponerlo en evidencia como un mecanismo del establecimiento que buscaba dificultar la labor de búsqueda de los familiares y, al mismo tiempo, vaciar a los desaparecidos del más mínimo rasgo de su personalidad. Son montajes que, al alejarse de los códigos y estereotipos propios de la forma de representar a las víctimas, hacen surgir el subtexto de la historia y del lenguaje burocrático por el que ha sido narrada.

Sobre los modelos de representación de las víctimas volveré más adelante, pero ahora

quisiera retomar a Farocki y así terminar de examinar su analogía entre cine y burocracia. No es un detalle menor que Farocki (2015) repare en el espacio de trabajo que burócrata y montajista comparten: el *buró*.

Franz Kafka contribuyó a poner de manifiesto que el «buró» cumple, principalmente, una función mágica. La burocracia es un lenguaje y, como tal, es capaz de reflexionar sobre sí misma y crear una filosofía (...) es la metáfora de la producción de sentido. De este modo, la isla de edición no es sino la burocracia del cine. (p. 81)

Podemos leer en Farocki la noción de que el cine no hace ejercicio de traducción lingüística sino hasta el momento de montar; que todo lo producido en las instancias previas del proceso cinematográfico no es más que un material en bruto que carece aún de sentido. Habría que ampliar esta noción al decir que el montaje no solo opera en la isla de edición sino que lo hace desde el momento en el que se decide dónde poner una cámara, con qué lente capturar un rostro, qué indicaciones darle a la persona retratada o qué escribir en el guion de rodaje. Habría que pensar el producto de estas decisiones como un recurso que, al ponerse en marcha, reedita un

espacio, recorta un rostro o remonta una acción: códigos que traducen un acontecimiento al lenguaje audiovisual. Farocki (2015) se propone desmontar dichos códigos, «desarmar sus defensas» (p. 19). Sus ejercicios de montaje son la manifestación del lenguaje cinematográfico, poniéndose en evidencia al reflexionar sobre sí mismo: un lenguaje que se reinterpreta.

Probablemente sea *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1995) la película en la que Farocki mejor expone la condición autorreflexiva del lenguaje cinematográfico. Con motivo del centenario del nacimiento del cine se obstina en rastrear la forma en que este ha retratado a la fábrica y a los obreros. No le interesa ser fiel a la integridad de los fragmentos de película que usa. En cambio, a través de estrategias como la repetición, el congelado de la imagen o su ralentización pone en evidencia una serie de gestos o códigos que él mismo describe así: «una imagen como una expresión que puede ser adecuada para muchas declaraciones. Una imagen como una expresión usada tan frecuentemente que puede ser comprendida a ciegas y no necesita ser vista» (Farocki, 1995).

Si pensamos en esa imagen y en las razones por la que la historia del cine vuelve sobre

ella una y otra vez, hallaremos nuevamente la violencia del lenguaje audiovisual en acción. Es como si los obreros saliendo de la fábrica fuera el gesto emblemático, domesticado, de una forma de arte que no deja de «repetir su primera palabra» (Farocki, 1995). Farocki se atreve a sugerir que lo filmado por los hermanos Lumière en 1895 no es más que el registro de la primera cámara de vigilancia de la historia, a través de la cual han traducido la vida de sus obreros haciéndolos desfilar frente a ellos como hormigas.

Ante todas estas cuestiones planteadas me remito nuevamente a la pregunta de Didi-Huberman: cómo abrir los ojos. Cómo abrirlos ante las imágenes que componen este inventario, cómo se manifiesta lo desgarrador, cómo opera en ellas la violencia del lenguaje audiovisual, qué tipo de vigilancia acarrear, cuáles son los gestos domesticados, cómo levantar el velo de lo que ocultan, cómo evitar el desvanecimiento. Estas son las preguntas que he tratado de responderme al ver una y otra vez estas imágenes. Como el burócrata de Farocki, he insistido tanto sobre su contenido, sobre su forma, que me he visto obligado a hacer de ellas un expediente, un catálogo de gestos.

Sobre los gestos

En este caso el archivo que me propongo diseccionar es una serie de videos hallados en internet —además del documental que realicé en 2016— en los que se retratan la desaparición de Irina y los actos de resistencia de Blanca. Son 9 piezas de video que compendian una duración total de 93.8 minutos, es decir, 5 628 segundos o 135 072 fotogramas. Es a partir del análisis obstinado de estos fotogramas que busco responder a las preguntas abiertas en este texto: mi manera de abrir los ojos ante lo desgarrador. Y es precisamente sobre lo desgarrador que deseo comenzar la taxidermia de estas imágenes, pues lo que más abrumó mi experiencia al ver los archivos fue constatar la multiplicidad de cámaras dispuestas ante un acontecimiento en particular: la exhumación en 2010 de los restos óseos de Irina (figura 1).

En este fotograma se pueden contar hasta seis cámaras encendidas en el momento que los restos son sacados a la luz. Todos asisten como espectadores ajenos a esta escena en la que probablemente sea Blanca la única que en realidad siente la mirada punzante de

esta tumba sobre ella.² Los demás figurantes de este montaje la capturan a través del dispositivo electrónico, poniendo en marcha el obturador.

Figura 1. *Exhumación*



Nota. Exhumación de los restos de Irina. Fotograma de Inventario (2019). © Sergio Barón. 2019.

Al ver estos fotogramas no puedo evitar pensar en el plan de reeducación propuesto por el capitán Richmond en Falkenau y del que Samuel Fuller tomó parte como obturador de lo acontecido. La presencia de estas cámaras en el momento de la exhumación de Irina se sustenta en la misma premisa a la que Fuller acudió en su momento: la mejor forma de

2 Sobre la tumba y la forma en la que se dispone la mirada ante ella véase Didi-Huberman, 1997.

comprender el horror es verlo de frente. En este caso es el horror del cadáver descompuesto de una joven y el llanto desgarrador de una madre que está allí para verlo. En la película de Fuller los protagonistas luchan para mantener los ojos abiertos ante las imágenes. En estos archivos los protagonistas se rinden ante el horror y deben ver las imágenes a través de un aparato tecnológico. Hay en este caso una puesta en escena, un montaje, en el que la participación de múltiples cámaras surge como una forma de mirar (una forma truncada de mirar). En el automatismo del acto de observar la escena a través del visor de una cámara (gesto homogéneo en por lo menos seis de las personas allí presentes) lo que termina sucediendo no es el abrir de los ojos sino su radical clausura. El visor de la cámara se convierte así en una especie de prótesis que desnaturaliza la mirada, que la vacía de cualquier reflexión ética y hace de lo acontecido en aquel momento nada más que un suceso registrado por un medio técnico.

Por otro lado, creo que la presencia de algunas de estas cámaras responde al principio que Farocki identifica en su repaso de la historia del cine como una posible historia de la vigilancia. Una de las cámaras presentes en este momento es la de una agencia de noticias internacional que realiza un reportaje

sobre el caso de Blanca. En él se mencionan escuetamente la exhumación, el asesinato de Irina en 2001 y un hostigamiento sufrido por Blanca algunos días atrás. De esta manera el reportaje se las arregla para resumir la vida de Blanca en una narración de dos minutos que lo abarcan todo someramente. Un montaje de imágenes que se añaden al desfile diario de los noticieros que esquematizan los acontecimientos según sus moldes y códigos narrativos: la vida de una mujer inocente es transformada para siempre por la muerte de su hija a manos de unos bárbaros. De aquí en más, esta madre deberá sobreponerse a su dolor para continuar su andar buscando justicia.

De forma análoga a como lo hacen las cámaras de vigilancia, los noticieros exponen una dramaturgia de nuestras vidas de la cual no tenemos control y que es realizada desde un punto de vista que pretende ser objetivo, superior, como un ojo divino. Una dramaturgia ajena y distante a la que recurrimos para repasar fragmentos de nuestra vida, ya sea para revivir el pasado viendo un reportaje antiguo o para corroborar el accionar de un individuo a través de una cámara de vigilancia. Pero este mismo archivo de video pone en evidencia la manipulación por la que ha sido creado gracias aun par de errores de montaje que pasan inadvertidos fácilmente.

Solo tras un número no calculado de visionados del archivo, un par de destellos captaron mi atención. Al hacer avanzar el video fotograma a fotograma pude localizar estas imágenes que se han introducido en el montaje como relámpagos. Resulta imposible saber si el error por el que estos espectros han surgido se debe al hacer de la máquina o de su operario. En todo caso, en esta ocasión las imágenes nos hablan de una poética del error que ha manifestado involuntariamente su manipulación inherente, su mecanismo de producción. Este montaje ha sido construido a partir de un material en bruto del que no tenemos acceso pero que se las ha arreglado para sobrevivir gracias a un fallo técnico por el que los rostros de Blanca e Irina se han fundido en uno.

Quisiera detenerme en un gesto domesticado dentro de estos archivos y que en el ejemplo anterior yace de soslayo: la rotunda presencia del rostro de la víctima y su dolor. El análisis hecho por el artista e investigador colombiano Alejandro Gamboa sobre la obra *Sudarios*, de la también artista Erika Diettes y que lleva por título *Víctimas del arte*, nos será de gran ayuda para dilucidar la mecánica de este gesto. La obra en cuestión es una instalación de veinte fotografías de gran formato en las que vemos los rostros congelados de distintas

mujeres víctimas de la violencia en Colombia en una expresión de profundo dolor. La instalación pone de relieve el valor del rostro dentro de los modelos de representación de las víctimas. Gamboa (2016) lo describe así:

Al ser fotografías tomadas a víctimas reales de la guerra en Colombia, valoramos estas imágenes como un testimonio de lo que «ha sido» (parafraseando a Barthes), como una constatación de la presencia física y dolida de mujeres que estuvieron allí para ser testigos y, posteriormente, estuvieron allí para ser fotografiadas (...) así, la imagen de estas mujeres es presentada como una huella incuestionable de su dolor, y como una dignificación en su condición de víctimas. (§ 7)

En la lectura de la obra, Gamboa (2016) nos invita a comprender que esta ha sido incapaz de reconocer el acto creativo por el que ha sido producida, es decir, su puesta en escena y su localización dentro de un mapa cultural establecido:

existe un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir de los cuales se construye el

sentido de esta obra y, por extensión, de la guerra en Colombia (...) estas fotografías no son el registro directo de la realidad sino un calculado acto performativo que busca producir determinados efectos de identificación —y diferenciación— en el espectador. (§ 10)

La potencia de lo que Gamboa nos hace ver aquí es el hecho de que no es solo la obra sobre la guerra la que obedece a una elaboración que se sustenta en una serie de elementos culturales ya establecidos, sino que la guerra misma, su sentido, es también una construcción, un acto de ingenio creativo, un montaje. Por tanto, ni el acontecimiento ni la obra que lo retrata son puros, no son transparentes. Tal vez por esto, a través de las imágenes, de los códigos, de los gestos domesticados, buscamos crear esa transparencia; una forma maniquea se enuncia nuestro rechazo incondicional a lo bárbaro. Gamboa (2016) lo expone así:

En la actualidad se presenta el fenómeno de un mercado cultural que ávidamente consume imágenes de horror domesticado. Este fenómeno se manifiesta en un «boom industrializado de la memoria» [citado de Huyssen,

2002], en el que se promociona el consumo de una memoria sensacionalista, divulgable, comunicable, que ha perdido su capacidad de establecer conexiones vitales para cuestionar el presente. Así, la sobre-exhibición de imágenes de dolor del otro produce una nueva forma de subjetividad en la que toda identidad es vaciada de contenido y aplanada, donde la historia es suspendida y los conflictos pospuestos. (§ 36)

Al rastrear este gesto en los archivos —y continuando con el análisis del rol de la cámara dentro del acontecimiento— surge una forma de violencia lingüística a la que me he referido en el apartado anterior; una forma silenciosa de montaje por la que la cámara se introduce en el transcurrir natural de la vida para editar un suceso particular. Una prueba más de cómo el lenguaje audiovisual se vale de sus herramientas no solo para crear imágenes, sino para crear acontecimientos.

Uno de esos acontecimientos está en los fotogramas que pertenecen al documental que realicé hace unos años (figura 2). En él propuse realizar un viaje a La Guajira, siguiendo los últimos pasos de Irina. En nuestro viaje tuvimos la posibilidad de detenernos en el lugar

donde ella fue asesinada. No sabía muy bien cómo íbamos a dar con el sitio, y en cierto momento ya me había resignado a que sería imposible realizar la grabación. Como último recurso fue Blanca la que decidió probar suerte y relatarle su caso al conductor que nos transportaba (¿cuáles serían las probabilidades de que este conociera lo ocurrido y el punto exacto donde tuvo lugar?). Después de unos minutos el conductor dio con el sitio; sabía de la masacre que había ocurrido allí. Al detenerse en el punto exacto Blanca no pudo contener el llanto. Yo sabía que iba a ser así; estaba preparado para disponer la

cámara ante su rostro. Me pareció el momento más importante del documental; me pareció que era lo más importante que había grabado nunca. Lo que no pude reconocer en ese momento, embebido en mi rol de hacedor de imágenes, fue que de no haber sido por la puesta en escena que había planeado desde un principio esto nunca habría sucedido y Blanca nunca habría vuelto a este lugar. Fue una puesta en escena de la que los dos hicimos parte voluntariamente, pero en la que yo me obstiné por ocultar hasta donde fuera posible mi rol de dramaturgo.

Figura 2. *El pozo*



Nota. Blanca Díaz visita el pozo donde fue asesinada su hija. Fotogramas de Irina (2016). © Sergio Barón. 2016.

Esta dramaturgia, por otro lado, corresponde a un modelo tradicional en la forma de representación de las víctimas que, a causa de mi negligencia, terminé reforzando. En esta tradición emanan códigos y gestos aprendidos como la exposición de la irrefutable inocencia

de la víctima, la nostalgia de un pasado dulce que ha sido arrebatado, el uso indiscriminado del rostro de la persona desaparecida, la entrevista clásica como recurso para favorecer la legibilidad del testimonio o la priorización de la mujer como «si el dolor fuera

potestad de las madresposas» (2016). Gamboa (2016) identifica la raíz de los códigos de esta manera:

La «incuestionabilidad» del testimonio y la memoria han abierto el camino para formas de reconstrucción no académica, prácticas artísticas y trabajos en comunidad que, impulsados por buenas intenciones y una disposición política de encontrar la verdad a partir de las víctimas, reproducen los «modos (dominantes) de percepción

de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él» [citado de Beatriz Sarlo, 2005, p. 16]. (§ 18)

Dentro de esa dramaturgia negligente que propuse hace un par de años yace el gesto que más se repite en este inventario y que me recuerda al identificado por Farocki en *Trabajadores saliendo de la fábrica*: Blanca camina sin descanso, siempre al mismo ritmo, como en un andar múltiple e infinito (figuras 3 y 4).

Figura 3-4. *El gesto de caminar*



Nota. Blanca Díaz camina por una calle de Bogotá para un reportaje internacional. Fotogramas de *Inventario* (2019). © Sergio Barón. 2019.

El mismo reportaje de la agencia internacional de noticias nos muestra a Blanca

transitando la calle donde fue asaltada unos días antes. El montaje se obstina en presentar su caminar como si fuera real, pese a lo cual es notoria la disposición previa de la cámara y la indicación que se le dio a Blanca

pidiéndole que atravesara toda una calle en un plano que luego sería cortado por medio de fundidos encadenados. Ejemplos como estos se repiten en todos las piezas de video, por lo que una décima parte del material consta de planos en los que vemos a Blanca

caminando. Y aunque no sepamos a ciencia cierta cuál es la intención narrativa detrás de cada plano de su andar, podemos intuirlo tomando como ejemplo el siguiente fragmento de imagen (figura 5).

Figura 5. *El mar*



Nota. Escena final en la que Blanca camina por la playa. Fotogramas de *Irina* (2016). © Sergio Barón. 2016.

Estos fotogramas corresponden a uno de los últimos planos de mi documental (Barón, 2016), que se grabó siguiendo un guión y del cual presento el siguiente fragmento: «Blanca camina por la playa, vemos sus pies siendo mojados por el mar. La vemos contemplado el mar, en calma, sin apuros. El sonido del mar es ensordecedor. Blanca esboza una sonrisa».

Aunque la estructura del documental es la de un viaje que se lleva a cabo en tres días y que culmina en esa playa, estas imágenes fueron grabadas el primer día de rodaje. Al

verlas nuevamente he tratado de justificar la decisión narrativa que yace tras ese fragmento de dramaturgia. No he logrado encontrar otra razón más que la del impulso de elaborar un final convencional: verla caminando junto al mar, con el atardecer de frente. Hacer uso de una metáfora acartonada del mar como punto final —y a la vez infinito— del atardecer como conclusión de un relato, del andar de la «víctima» como metáfora de su búsqueda de justicia y verdad; la esquematización flagrante de un gesto construido por el lenguaje audiovisual.

Sobre el inventario de Blanca

¿Cómo abrir los ojos...? Al inicio he mencionado que Blanca me invitó a su casa durante el proceso de realización de este proyecto. Quería conocer cómo almacenaba y recopilaba los documentos o archivos que guarda de su hija. En tres años de amistad, esta es la primera vez que entro a su casa. Es domingo, viste ropa cómoda y pantuflas. Lleva puesta una camiseta estampada con el rostro de Irina. Son muy pocas las veces que recuerdo haberla visto llevando otro tipo de prenda; incluso en la rutina de su casa Blanca no puede desprenderse del rostro de su hija, los dos rostros que se han fundido en uno; una vida hecha imagen. En el dormitorio se atiborran las imágenes de Irina; las escarapelas de los múltiples eventos a los que ha asistido para conmemorar a su hija, así como viejos pendones hechos con motivo del aniversario de su muerte. De un gran balde de plástico ubicado en una esquina Blanca comienza a sacar un sinfín de documentos, recortes de periódicos, publicaciones, cartas... Un balde: un objeto que normalmente sería usado para arrojar la basura se ha convertido en urna de almacenamiento. En ese balde se acumula la mayoría de archivos que Blanca posee. Aunque se lo pregunto, no logra explicarme

a fondo el orden particular tras el almacenamiento de estos objetos (probablemente el orden se conformó a medida que se fueron acumulando los archivos).

En este punto comienzo a fijarme en la geografía de este almacén-dormitorio: un espacio a medio camino entre una bodega y una recámara que, empero, se mantiene cálido y acogedor. Mientras Blanca recorre el espacio mostrándome sus archivos me doy cuenta de que estos se han vuelto parte de su intimidad, de su rutina, haciéndose imposible distinguir entre los archivos de su memoria y los objetos de su cotidianidad; los archivos, las imágenes, han editado la geografía de este espacio y la rutina diaria de Blanca. Mientras escribo esto comienzo a pensar detenidamente en dos de los archivos que se acumulan en este cuarto. Solo ahora me doy cuenta de que perduran en ellos los dos grandes problemas a los que he tratado de referirme: el montaje oculto que crea las imágenes y la forma en que abrimos los ojos ante lo desgarrador. En suma, el proceso de hacer las imágenes y el proceso de verlas.

Uno de los archivos hace parte del conjunto de fotografías judiciales que muestran el levantamiento del cadáver de Irina. Blanca las guarda separadas del resto de los archivos. Están embaladas en una pequeña bolsa de plástico que esconde en un cajón de su armario junto a algunas prendas de vestir y productos de cuidado personal. Según ella, al guardarlas allí garantiza que nadie las encuentre, pues sabe que ninguna de las personas que vive con ella se atreverá a buscar en ese cajón. Estas fotografías rompen con la disposición general del almacenamiento hecho por Blanca; deben mantenerse ocultas, aisladas. Pese a esto, los miembros de su familia saben que las fotografías existen. Probablemente saben dónde las guarda, pero no se atreven a buscarlas debido al pudor que surge ante la privacidad de la persona con la que se comparte morada, y aun así, ahí estoy yo.

Ahí estoy yo con una cámara nuevamente, irrumpiendo en el pudor de un hogar. Ahí estoy yo nuevamente creando imágenes y ahí nuevamente está Blanca accediendo con total voluntad a mi petición de grabar —una vida hecha imagen por mí—. A esto me refería cuando dije «un inventario para combatir otro inventario»; una esquematización para combatir otra esquematización. A diferencia

de hace dos años, cuando realicé aquel documental con la mera intención de exponer el caso de Blanca, ahora vuelvo con una cámara para tratar de comprender las razones de dicha exposición. Tal vez como una forma de deshacer aquellas imágenes, de asaltarlas, de desarticular la esquematización de la que han hecho parte. Es como si, de una forma u otra, la intromisión fuera necesaria para crear imágenes o para ponerlas en evidencia.

Volviendo sobre las fotografías, no esperaba que Blanca me las fuera a mostrar. Ella lo hizo pensando que ya las había visto, pero no era así. Probablemente creyó que las había visto en alguno de los archivos de video que he almacenado en el inventario. Solo días después de haberlas visto me di cuenta de que Blanca tenía razón. De hecho, las había visto más veces de lo esperado; las había pasado por alto. Las fotografías del cadáver de Irina yacen semiocultas en dos de los videos. En uno de ellos aparecen a través de una foto fija usada en el montaje. En ella se ve uno de los pendones que Blanca ha hecho para conmemorar la muerte de Irina y en el que decidió hacer uso de las fotografías que con tanto celo guardaba en su armario. La baja definición de la imagen no permite ver el contenido de la fotografías; pasan inadvertidas

dentro del desfile propuesto por el montaje de dicha pieza de video.

En el otro archivo yacen ocultas tras un velo más denso. Es una entrevista de dos minutos de duración en la que vemos el rostro en primer plano de Blanca. Al fondo hay una pared fuera de foco. Las fotografías están allí, impresas en gran formato pero totalmente fuera de foco, por lo que terminan apareciendo como un simple borrón sin forma detrás de Blanca: una puesta en escena que pasa totalmente inadvertida. No es un aspecto menor que Blanca esté en medio de una cámara que registra su rostro y de las fotografías del cadáver de su hija. Es un esquema que sintetiza la compleja relación que se da entre montaje, sujeto e imágenes, ya que las tres entidades pasan desapercibidas. La violenta brevedad del video, la cómoda decisión por la que la cámara fue dispuesta ante el rostro de Blanca y la incomprensible capacidad de mostrar las imágenes de un cadáver sin mostrarlas —como si se tratara de un mensaje subliminal— ponen en evidencia un montaje esquemático que pasa por alto cualquier tipo de complejidad latente en la escena.

Aunque en el caso del segundo video las imágenes estén fuera de foco y pasen inadvertidas para quien nunca las haya visto, para

el que sí lo ha hecho han de quedar prendas para siempre como lo único que se puede ver, eclipsando totalmente a Blanca y la complejidad del caso de desaparición de Irina. Porque el subtexto de esas imágenes fuera de foco no me ha permitido comprender nada sobre ellas ni sobre el horror que acarrearán.

Tal vez una de las fotografías nos pueda ayudar a comprender —al menos un solo aspecto— del horror que allí se manifiesta. En ella se ve el cadáver de Irina luego de haber sido llevado a la población más cercana. De manera análoga a como lo hicieron los habitantes de Falkenau con los cadáveres de los prisioneros, el cuerpo de Irina fue limpiado y se le removieron las prendas que llevaba en el momento de su muerte para no dejar rastros de sangre en ella. Blanca me explica que las personas que la vistieron lo hicieron según petición de las autoridades para luego dejarla allí (en algo que parece ser el pórtico de una casa), expuesta para que los habitantes y transeúntes del pueblo tuvieran la oportunidad de «reconocerla» aun sabiendo que nadie lo haría. En aquellos días nadie se atrevía a reconocer el cuerpo de una persona asesinada, temiendo retaliaciones y hostigamientos por parte de las autoridades y de los criminales a los que protegían. En todo caso, además de limpiar las heridas y de remover

su vestimenta, las personas encargadas la pusieron sobre un tipo de estera, una suerte de cama. Luego, a pesar de que el levantamiento oficial del cuerpo había culminado, alguien tomó una fotografía más: toda una puesta en escena para tomar una fotografía innecesaria y perpetuar el horror entre los habitantes de la región; una forma flagrante de esquematisar un cadáver a través de su obscena e intimidatoria sobrexposición. De esta forma lo que oculta el montaje puesto en marcha en aquella pieza de video no es solamente el horror del asesinato de Irina, sino la posterior condición de utensilio del que fue víctima su cuerpo, con el propósito de enquistar aún más la violencia en una población doblegada por el miedo.

El otro archivo al que me refiero no lo he podido ver aún. En los múltiples cajones de una mesa de noche ubicada en otro extremo de su cuarto Blanca guarda una gran cantidad de discos compactos en los que, a su vez, se almacena la mayor parte de los registros audiovisuales de los que ha hecho parte en estos años. Ella hace particular énfasis en uno de ellos: «acá se ve ella». Es un fragmento de video, el único, en el que se ve a Irina en vida meses antes de su asesinato a manos de paramilitares de La Guajira. Blanca me cuenta que después de su muerte se encontró a

los responsables de estas imágenes (un grupo de realizadores que hacían un documental en la región) y se las pidió sin revelar su identidad, temerosa de que al hacerlo estos se asustaran y la eludieran. Por la simple razón de que aquel día no tenía mi computador a la mano no pudimos ver este fragmento de imagen. Ahora, ante la posibilidad de ver una imagen de Irina en vida me veo incapaz de entender la magnitud de lo que eso significa para este inventario.

Tal vez el gesto capturado en el fragmento nos sirva para comprender la imagen y hacerla dialogar con las demás dentro de este montaje-inventario. Dado que no pudimos ver la imagen ese día, Blanca la relató para mí. Me dijo que los realizadores habían estado en su ranchería haciendo un documental sobre la cultura wayú. Habían estado haciéndolo desde hace días e Irina siempre intentó evitarlos, tímida y renuente a ser capturada por la cámara. Eventualmente, sin su autorización, los realizadores la grabaron mientras descansaba en su chinchorro. Al notar su presencia Irina de inmediato cubrió su cara con sus manos, se levantó y se alejó de la cámara.

Nuevamente pienso en esto: una vida hecha imagen, una vida montada por las imágenes. Me pregunto si estoy tratando de ver

demasiado al pensar en ese gesto de Irina como una partícula de diálogo que habla por todo el problema de este proyecto. Me pregunto si en ese rechazo a la cámara caben todas las dudas que he tratado de plantearme. Y mientras redacto esto logro identificar la misma tendencia a generalizar de la que me he tratado de distanciar. Porque lo cierto es que ese gesto que no hemos visto ya ha sido atravesado por dos testimonios que lo relatan: el de Blanca diciéndomelo a mí y el que hago al interpretar o transcribir sus palabras. Lo cierto es que no sé cuáles son las verdaderas razones de ese rechazo; nunca las sabremos.

Epílogo

Un rechazo a la cámara, el pequeño gesto que estoy tratando de encontrar. Probablemente al recurrir a esta última imagen (Irina en vida) esté tratando de ajustarla más de lo necesario para que quepa dentro de este estudio y del esquema que he desarrollado. Esa es, precisamente, la violencia del montaje: a través de este las imágenes son utilizadas para servir a un propósito particular. Como hemos visto, ese propósito puede ser reeducar a un grupo de pobladores que decidieron no ver el horror que acontecía en su vecindario; puede ser vigilar a un grupo poblacional; manifestar

un rechazo absoluto a lo *bárbaro* de la guerra; mostrar a las víctimas en su mera condición de *víctimas* y, por consiguiente, desconocer sus complejidades. Pero claro, también hemos visto cómo el montaje hace surgir lo que yace al margen: el gesto de amistad de unas de las obreras de los hermanos Lumière, intimidadas ante la irrupción de la cámara que las vigila; los archivos nefastos de unos regímenes violentos puestos al servicio del arte y la alegoría para hacer memoria; la crueldad simbólica ejercida en la fabricación de la imagen imposible de las cámaras de gas, todas formas de abrir los ojos ante el horror.

Antes de iniciar este inventario quería verlo todo, ahora dudo de todo lo que veo. Si todas las imágenes son el resultado de una manipulación, ¿cómo se edifica una vida que ha sido montada por las imágenes? O más bien, ¿cómo librarse de su dura esquematización cuando han impregnado tu intimidad, tu rutina? Estoy tratando abusivamente de hacerme estas preguntas en nombre de Blanca, como si su experiencia fuera la mía. Ya lo he dicho antes: mi implicación en el asunto de estas imágenes y de este montaje cesará pronto. He hecho lo poco que he podido al detenerme sobre ellas y reeditarlas. Empero, la duda ante la imagen de Irina permanece: ¿cómo leerla? En este caso, probablemente el primer paso

haya sido dado: ya sabemos cómo fue producida, bajo qué condiciones. Solo resta verla, detenerse y verla una vez más.

Referencias

- Barón, S. (Director). (2016). *Irina* [Película]. Encarrete S.A.S.
- Barón, S. (Director). (2019). *Inventario* [Película]. Encarrete S.A.S.
- Carri, A. (Directora). (2016). *Cuaterros* [Película]. ICAA, Universidad del Cine, Wanka Cine.
- Dias, S. D. (Directora). (2017). *Luz oscura* [Película]. Kintop.
- Didi-Huberman G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manatíal.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Imágenes pese a todo: memorial visual del holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2015). Cómo abrir los ojos. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Caja Negra Editora.
- Encina, P. (Directora). (2016). *Ejercicios de memoria* [Película]. Daniel Rosenfeld Films.
- Farocki, H. (Director). (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik* [Película]. Harun Farocki Filmproduktion, (Berlin), WDR (Colonia), ORF (Viena), LAPSUS (París), DRIFT (Nueva York).
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora.
- Fuller, S. (Director). (1959). *Verboten!* [Película]. Globe Enterprises.
- Gamboa, A. (2016). Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 11(19), 30-42.
- International Peace Observatory, IPO Comunicaciones, MOVICE. [Video] (2010). La exhumación de Irina.
- Movice, Kinorama. (2011). *Irina* (Parte 1). [Video]
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós.

