

El montaje cinematográfico y la memoria¹

Cinematographic montage and memory

Montagem de filmes e memória

- Artículo de investigación -

Diego Mauricio Rodríguez Arévalo²
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Recibido: 21 de agosto de 2023

Aceptado: 15 de octubre de 2023

Resumen

El método desarrollado por Serguei Eisenstein, a través del cual logra encadenar y dar sentido a una serie de planos cinematográficos, pone de manifiesto la importancia del montaje, en tanto que permite revelar sensaciones y afectaciones, es decir, un pathos que hace referencia a intereses vitales, miedos, deseos y nostalgias de diferentes lugares y épocas que irrumpen de manera fulgurante en forma de imagen. En términos de la memoria, existe de manera similar un montaje de imágenes, por medio de las cuales se representa el pasado. Por tanto, el presente artículo desarrolla algunas reflexiones acerca de la película *El acorazado Potemkin*, y a su vez plantea la posibilidad de trasladar una serie de características del montaje Eisensteniano a los procesos de la memoria.

Palabras clave: memoria, montaje, cine, imagen

¹ El presente artículo está enmarcado dentro del trabajo de grado titulado “*Cartografías e imágenes de la memoria, un análisis de los procesos de recuerdo y olvido de los habitantes de la zona rural de Ciudad Bolívar*”, el cual está inscrito en la línea de investigación de *Memoria, experiencia y creencia*.

² dmrodriguez@correo.udistrital.edu.co
<https://orcid.org/0000-0001-8159-5103>

Abstract

The method developed by Sergei Eisenstein, through which he manages to chain and give meaning to a series of cinematographic shots, reveals the importance of editing, as it allows us to reveal sensations and affectations, that is, a pathos that refers to interests, vials, fears, desires and nostalgia from different places and times that burst forth in a dazzling way in the form of an image. In terms of memory, there is similarly a montage of images, through which the past is represented. Therefore, this article develops some reflections about the film Battleship Potemkin, and at the same time raises the possibility of transferring a series of characteristics of the Eisensteinian montage to memory processes.

Keywords: memory, montage, cinema

Resumo

O método desenvolvido por Sergei Eisenstein, através do qual consegue ligar e dar sentido a uma série de planos cinematográficos, evidencia a importância da montagem, na medida em que revela sensações e afectos, ou seja, um pathos que remete para interesses vitais, medos, desejos e nostalgias de diferentes lugares e tempos que irrompem de forma deslumbrante sob a forma de uma imagem. No que respeita à memória, existe igualmente uma montagem de imagens, através da qual o passado é representado. Assim, este artigo desenvolve algumas reflexões sobre o filme O Encouraçado Potemkin e, por sua vez, levanta a possibilidade de transferir algumas características da montagem eisensteiniana para os processos de memória.

Palavras-chave: memória, montagem, cinema, imagem

Introducción: la memoria como duelo

Las imágenes en permanente movimiento que el cinematógrafo iba proyectando sobre una pared o un lienzo blanco, no negaban la otra invención de la que provenían. La fotografía, que intenta detener el tiempo (aunque de manera irremediable siempre termine diluyéndose), reaparece en su sentido más profundo en el cine: de nuevo la lucha es retener un rastro, un paso específico del tiempo que transita hacia la muerte. La expresión, *cómo se veía de joven en ese tiempo*, es, en esencia, igual a la expresión *todos los actores de esta película han muerto*. Entonces se puede decir que la única constante es que invariablemente no queda nada y que lo que hacemos es inventar artefactos para grabar por un momento el viaje hacia la muerte. En este sentido, toda forma de memoria es un duelo, es decir, lo que ya pasó, lo que está muerto, es posible revivirlo con la levedad que solo pueden ofrecer las cosas que han desaparecido. En *El acorazado Potemkin (1925)* hay un duelo. Vakulinchuk, marinero a bordo del acorazado, cansado de los insufribles tratos por parte sus superiores, llama a la revolución a sus compañeros. Mientras los marineros robaban las bayonetas y rifles de los oficiales, Vakulinchuk cae herido y muere, a pesar de los intentos por auxiliarlo de sus compañeros. En una barcaza su cuerpo es remolcado hasta el puerto de Odessa. La gente comienza a congregarse alrededor del cuerpo del marinero y con sus gestos y ademanes demuestran su dolor. Sin embargo, en el transcurso del velorio los puños se aprietan con fuerza, las mujeres gritan intentando despertar los espíritus abatidos de la multitud. Y lo logran. Entonces después del duelo, o a raíz del duelo, se despierta un impulso insospechado. Es como si la muerte o el producto directo de la muerte, es decir, el duelo, hubiera revivido un fantasma.

Figura 1. Sergei M. Eisenstein, El acorazado Potemkin, 1925. Puños de la sublevación colectiva



Fuente: Pueblo en lágrimas, pueblos en armas. Georges Didi-Huberman

Así mismo, “el fantasma del comunismo” (Marx y Engels, 2003, p. 15) este mismo espectro parece acechar a los tripulantes del acorazado. La primera imagen de la película es un índice de lo que se preparaba dentro de las conciencias de los marineros rebeldes: las olas del mar se rompen contra un dique. Sin embargo, esta agitación solo logra condensarse cuando un oficial despierta violentamente a uno de los marineros que dormía en su hamaca. Poco después aparecen colgados sobrecubierta los pedazos de carne podrida que la tripulación de menor grado debe consumir. Y casi al final de la primera parte, uno de los reclutas que friega los trastos se detiene en la inscripción de los platos: *danos hoy nuestro pan de cada día*. En realidad, la primera impresión que suscita una imagen, aquella que determina el significado obvio, (como lo definiría Barthes), es decir, el componente de rebeldía y hartazgo de los marineros, la que viene a constituir la presencia de un fantasma llamado comunismo, puede derivar en una forma de sentido obtuso. Analicemos

uno de los fotogramas. Los marineros durmiendo en sus hamacas. Atrás del pesado cansancio de cada uno de ellos, está la maraña de las hamacas. Desde distintos ángulos la cámara muestra la imagen de las sogas colgadas del techo que se mantienen en permanente tensión y unas se yuxtaponen sobre las otras. No hay un orden convencional en el espacio: el espacio se reinventa sobre la premisa del no orden. Sin embargo, cada toma tiene un fondo y allí se instalan pequeños fragmentos de una luz que se cuele por entre los huecos de la cubierta. Por otro lado, si en el plano horizontal no existe un orden unívoco, en el plano vertical todo huye de la uniformidad: algunas hamacas rozan el suelo, otras están suspendidas muy cerca al techo y otras lucen torcidas como si hubieran sido instaladas con descuido. Todas estas formas significativas de la imagen se integran al significado obvio, convirtiendo a este en un significado obtuso.

Figura 2. Sergei M. Eisenstein, El acorazado Potemkin, 1925. La tripulación descansando



Fuente: <http://elsecretodeberlanga.rf.gd/2018/11/17/el-acorazado-potemkin-la-perfeccion-de-una-pelicula-imperfecta/?i=2>

Lo anterior está relacionado con el análisis que Didi-Huberman (2017) hace de la imagen a través de algunos postulados desarrollados por Roland Barthes (2021). En principio, Barthes reconoce que la imagen es ambigua y que muy poco sabemos de ella. Por lo tanto, es necesario establecer un método para leer las imágenes. Aunque en ningún caso el ejercicio reflexivo de este autor plantea un orden sistemático para leer una imagen, sí interpela la manera estereotipada en que puede comprenderse la realidad. Ahora bien, si reconocemos el tránsito que hay entre un momento que se escapa para siempre y la fotografía, entre un paisaje y una pintura, entre una película y la vida en movimiento, debemos asumir las imágenes como la realidad. Es así como el análisis de una imagen viene cargado de la superficialidad, pero a la vez de la profundidad que tiene la vida. Barthes diferencia dos formas de dar significado a una imagen: el sentido obvio y el sentido obtuso. En cuanto al primero, el autor encuentra elementos que construyen el aspecto decorativo en donde se encuentra la carga ideológica más fuerte de la imagen. Para ello recurre al fotograma de las mujeres sollozantes de Odessa. Para Barthes resulta decorativo y sobreentendido el propósito del llanto, de los rostros abatidos y de los cuerpos vencidos por el dolor. No obstante, estas significaciones que suscita el fotograma del duelo de las mujeres en el puerto de Odessa, no por sobre construido resulta innecesario. Es fundamental en tanto construye el sentido ideológico de la imagen. Pero Barthes propone otros elementos que, apartados de los rasgos más emotivos, generan significados.

Tuve por primera vez la convicción del sentido obtuso ante la imagen V. Se me imponía una pregunta: ¿Qué es lo que, en esta anciana sollozante, me plantea la cuestión del significante? Me persuadí rápidamente de que no se trataba, aunque fueran perfectas, ni de las apariencias ni de la gestualidad del dolor (los párpados cerrados, la boca estirada, el puño sobre el pecho): todo eso pertenece a la significación plena, al sentido obvio de la imagen, al realismo y al decorativismo eisensteiniano. Sentía que el rasgo penetrante, inquietante, como un invitado que se obstina en quedarse sin decir nada allí donde no se lo necesita, debía situarse en la región frontal, la cofia, pañuelo-

gorro, estaba allí por alguna razón. (Barthes, 1982, p. 492, 1982, citado por Didi-Huberman, 2017, p. 112)

De esta manera, el sentido obtuso no degenera las significaciones elaboradas por el sentido obvio, su tarea es dar un giro interpretativo a partir de otros elementos que se relacionan en la imagen. Ahora bien, lo que más llama la atención de este *tercer sentido*, es su capacidad de superar el lenguaje. Dadas las referencias semánticas más reconocibles en una imagen, allí donde el lenguaje parece agotarse, la imagen desvela significados secretos que potencian su naturaleza a tal punto de convertirla en una obra de arte.

Metodología: el arte y la memoria como tiempo discontinuo

El carrusel da vueltas alrededor del parque. Durante mucho tiempo los caballos han girado en un mismo sentido. La pintura que los cubre, la que da color a sus crines, a su pelaje y a las correas del freno, se ha opacado por la intemperie. Todo esto hace parte del tiempo. Sus cuchillos van rasgando las cosas. Sin embargo, el tiempo silencioso, aquel que es más imperceptible, que no deja huellas tan manifiestas, es un rasgo determinante en la historia porque se convierte en su contrarrelato. Como el sentido obvio, la historia es unidireccional, no se controvierde, en ningún caso tiene como pretensión desbaratarse a sí misma para que surjan reinterpretaciones. La historia se define en sí misma acabada. Pero llega la memoria, esa forma de sentido obtuso, y le otorga la posibilidad de reinterpretarse. Entonces el carrusel se desprende de su eje y comienza a girar enloquecido.

El arte supone esta forma de discontinuidad, es indiferente a la historia y al sentido obvio. Cuando Eisenstein filma *El acorazado Potemkin* (1925), lo hace como una forma de recreación de algunos hechos históricos sucedidos en el año de 1905. No obstante, la lectura que hace Eisenstein de este hecho no se reduce a los sucesos que la historia relata. De hecho, la lectura que hizo de este acontecimiento le valió para formular un método propio: con el fin de precisar las imágenes que debían

integrar la película, Eisenstein recurrió a la poesía. En este sentido, el lirismo se convierte en el contrarrelato de la historia.

Se preguntaba, por ejemplo, cómo dar en el filme la imagen concreta (se trata, una vez más, de la escena de duelo ante el cadáver de Vakulinchuk) de una “imagen literaria” como la siguiente: “un silencio de muerte estaba suspendido en el aire”. (Didi-Huberman, 2017, p. 221)

Y es gracias a este método que la historia ocurrida en 1905 puede ser desarmada, generando un continuo movimiento de interpretación a partir del cual el sentido obtuso convierte a la imagen en obra de arte. Además, esta forma de lectura de la imagen implica a su vez una postura hacia lo insignificante, lo inasible, si se quiere, hacia el carácter fantasmal de la imagen. Esta perspectiva puede analizarse desde dos vertientes. Por un lado, la imagen vuelve continuamente cada vez más difusa y desgastada, convirtiéndose en un prisma que descompone la imagen en múltiples imágenes cada vez más vagas e imprecisas. Pero también la imagen es de naturaleza fantasmal porque, como ocurre en distintos casos de la narrativa ficcional, un espectro solo es posible que un individuo elegido lo pueda observar. El fotograma de las mujeres sollozantes tiene un conjunto de índices que logran significar el carácter emotivo de la imagen, sin embargo, la urdimbre semántica que se constituye a partir de la relación entre varios elementos de la imagen, permite la emergencia de significaciones que solo un individuo puede establecer. Esto puede resultar determinante si asumimos la memoria como una serie de imágenes que un misterioso dispositivo mental intenta reavivar en nuestro cerebro. Se recuerda a partir de imágenes, pero cuando se intenta recordar un episodio del pasado, esta imagen se llena de fantasmas, pasa de ser un significado obvio a ser obtuso (Barthes, 2021).

Pero ¿cómo llegar a esta lectura?, ¿cuál podría ser el método? Sin olvidar que vamos a reconocer la imagen como la realidad misma y no como la representación de lo real, se pueden establecer algunos preceptos que se infieren del análisis que

hace Didi-Huberman de los postulados de Barthes acerca de la imagen. El primer precepto que se tiene en cuenta para la delimitación de un método es la posibilidad de “*hacer significar casi nada*” (Barthes, 2003, p. 936, citado por Didi-Huberman, 2017, p. 128). Con esta expresión, Barthes desplaza las fuentes emotivas de la imagen para dar mayor importancia al contenido no expresivo, aquello que se oculta más allá del lenguaje estereotipado. Desde esta perspectiva es que el autor puede encontrar más significado al abrigo de un hombre que al grito de dolor de una madre en duelo (Didi-Huberman, 2017). En segundo lugar, Didi-Huberman reflexiona sobre una exhortación que hace Barthes a los escritores: “el escritor debe acostumbrarse a ver la superficie de la historia con ojos libres” (Barthes, 1982, p. 659, 1982, citado por Didi-Huberman, 2017, p. 129). Este precepto hace posible que el significado insigne a través del cual se reconoce de manera más convencional una imagen, en términos de Deleuze (2002), se *desterritorialice* y dé paso a innumerables *puntos de fuga*. Y, en tercer lugar, nos encontramos de nuevo con uno de los aspectos que da apertura a este documento: la muerte. Y esto es así, porque la imagen plantea una relación irreal y al mismo tiempo real con lo que ya no está.

La fotografía no instala, en efecto, una ciencia del *estar-allí* de la cosa [...] sino una conciencia del *haber-estado-allí*. Se trata, pues, de una nueva categoría del espacio-tiempo. [...] En consecuencia, solo a nivel de ese mensaje denotado o mensaje sin código podemos comprender la *irrealidad real* de la fotografía; su irrealidad es la del *aquí* [...] y su realidad es la de *haber-estado-allí*. (Barthes, 1964, p. 583, citado por Didi-Huberman, 2017, p. 135)

Es ahora necesario analizar cada uno de estos preceptos a través de la memoria. El *casi nada* al que se refiere Barthes para establecer la importancia de los detalles inefables de una imagen, desde una perspectiva histórica, sugiere que la memoria está dentro de la historia y no fuera de ella. Suponer que la memoria está en la periferia de la historia y que se encuentra en una constante lucha por hacer parte de ella, es negar la posibilidad de reconocer que la memoria está en cualquier lugar

de la historia y que puede emerger en cualquier punto de un espacio-tiempo para matizarla. Sin embargo, las instituciones encargadas de promover una identificación de los individuos con su propia historia, y los individuos mismos que no se reconocen como parte de esta, reducen a la memoria a *casi nada*. No obstante, esta puede ser una verdadera potencia secreta de la memoria. Un pan dejado hace varios días en la alacena, ya que ningún comensal ha mostrado interés por consumirlo, comienza a ser invadido por pequeños puntos esponjosos de moho; las esporas microscópicas que están suspendidas en el vacío se reproducen sobre su superficie a tal punto que las partículas iniciales se convierten en verdaderas manchas de moho que antes eran imperceptibles. ¿Qué historia nacional no ha comenzado a ser invadida por la memoria, por lo inefable del *casi nada*? En otros términos, lo que se ve (el sentido obvio), comienza a ser potenciado por lo que no se ve (el sentido obtuso). Esta tarea de reconfigurar a través del *casi nada* la forma de entender la memoria, implica que el investigador intente ver la realidad (o las imágenes de la realidad) con *ojos libres*. Pero esta libertad, de acuerdo con el análisis que hace Didi-Huberman de los postulados Bartheanos, se inscribe más en la práctica, en tanto que es una forma de enfrentarse a las imágenes puestas sobre una mesa de trabajo.

Momento decisivo de la mirada que elige, que construye series, que constituye su iconografía de modo idiosincrático. Imagino que luego Roland Barthes dejaba que su mirada se posara un poco más sobre las imágenes espontáneamente elegidas; entonces podía desplazar su mirada por la imagen, dejarse sorprender por algún sentido obtuso. (Didi-Huberman, 2017, p. 129)

Entonces, la capacidad de ver con ojos libres le dará la posibilidad al investigador de escapar del contenido denotativo de la memoria y desplazar su mirada (en realidad todos sus sentidos) hacia los elementos que surgen entre los índices más convencionales y que constituyen en sí mismos el cuerpo de la historia.

En cuanto al último aspecto, ¿acaso la memoria no es la permanente negación de la muerte? Traemos a la memoria con el propósito de regresar de nuevo a alguien que ya no está entre nosotros, y con él arrastramos los objetos, las paredes de una casa, las piedras de un camino, los colores de una fiesta, la voz apagada de un secreto, los alaridos de un desastre y el largo intervalo del silencio de un velorio. Por tanto, la memoria es una forma de duelo y todo aquello que la transita, constituye y desborda es una aparición, un fantasma.

Ahora tratemos de delimitar el concepto de montaje, haciendo un paralelo entre el análisis que hace Didi-Huberman de la película *El acorazado Potemkin* y algunos trabajos de la obra artística de Doris Salcedo. En el caso del cine, el montaje surge como el momento de planificación en el que se determina el orden, sentido y representación de las imágenes. Sin embargo, el concepto de montaje en la obra de Eisenstein transgrede esta definición. En este caso, la imagen debe ser capaz no solo de relacionarse con otras imágenes, sino de volverse conflictiva en la medida en que supera el grado de representación más iconográfico o preestablecido. Ahora bien, si hasta este momento se ha analizado la imagen desde la perspectiva del cine, es decir, desde la lectura de algunos fotogramas aparecidos en *El acorazado Potemkin*, para el montaje, los fotogramas (imágenes yuxtapuestas que generan movimiento), deben definirse a partir de un trabajo de composición en donde cada imagen participa de un significado colectivo. Entonces las imágenes son, a su vez, conflicto y composición.

Es la imagen en tanto movimiento de superación de la representación o “de las representaciones” –este hombre, esas mujeres, luego esa multitud que converge hacia el puerto, etc.- que la constituyen. Es la imagen en tanto transgrede los límites de su propia apariencia singular, en tanto impacta, afecta –incluso infecta- el todo de lo sensible y el todo de lo inteligible a la vez. Al término de ese movimiento expansivo o transgresivo, que Eisenstein pronto denominará “éxtasis” (ekstaz), la *obraz*, deberá entenderse como un proceso estético, sin fronteras. (Didi-Huberman, 2017, p. 246)

El concepto *obraz* significa para Eisenstein “la imagen en tanto imagen dialéctica, en tanto construcción de imágenes” (Didi-Huberman, 2017, p. 246). Esta propiedad transgresora que guardan las imágenes y que solo se puede evidenciar en el momento del montaje, hace posible que la composición (articulación de imágenes en medio del conflicto) de paso al *éxtasis*. Y este movimiento expande sus raíces hasta el individuo que contempla un montaje. En realidad, todo montaje tiene como propósito producir emociones. Y en el caso de *El acorazado Potemkin*, las emociones están más allá de las representaciones.

Ahora bien, como ya lo he enunciado en este documento, uno de los episodios que más análisis suscita en Barthes –y que a la vez despierta diversas reflexiones en Didi-Huberman- es la imagen de las mujeres sollozantes de Odessa. Este momento de la película sirve para, primero, en el plano de los fotogramas, presentar una idea clara acerca de los conceptos de sentido obvio y sentido obtuso; en segundo lugar, ahora desde la perspectiva del montaje, el episodio de las mujeres sollozantes permite describir la naturaleza de dos términos venidos de la lengua rusa: *obraz* y *ekstaz* (éxtasis); y en tercer lugar, como producto del movimiento entre el fotograma y su posterior composición por medio del montaje, las mujeres de rostro lánguido que lloran al marinero rebelde, constituyen otra forma de duelo.

Figura 3. Sergei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, 1925. Mujeres sollozantes en el puerto de Odesa



Fuente: Pueblo en lágrimas, pueblos en armas. Georges Didi-Huberman

Sí, un duelo. No es suntuario encontrar que cada capítulo del libro de Didi-Huberman comienza con la imagen hecha palabras de un hombre muerto. Me resulta inevitable recordar *El otoño del patriarca* (1996) de García Márquez, en donde cada capítulo comienza con la misma imagen: un hombre muerto encontrado entre el estropicio de una casa abandonada. Es como si el autor nos quisiera decir reiteradamente que hay un hombre muerto, pero que detrás del hombre muerto hay otras formas de muerte. Es como si la muerte fuera el tema central, pero ni siquiera la muerte, sino lo que esta conlleva, el duelo, las lágrimas. De cierta manera, en *El acorazado Potemkin* el duelo funda otro movimiento más allá de las lágrimas, es decir, el duelo se representa de otra manera: la rebeldía. Y esta forma de representar más allá de la representación que establece el sentido obtuso, no tiene límites y, por lo tanto, se puede convertir en obra de arte. Desde esta perspectiva, la artista colombiana Doris Salcedo es uno de los ejemplos en cuanto a las diversas formas de representar el duelo. El conflicto violento que ha vivido nuestro país se reitera en las imágenes y en su lectura. La gran cantidad de la población supone que no hay otra forma de entendernos más allá de la barbarie de las imágenes (de nuevo, en este documento se asume las imágenes como la misma realidad). Pero, por otro lado, el arte asume un sentido obtuso que le permite asumir una crítica de la historia.

El epígrafe de este documento es un verso de Jean Cocteau, “El cine filma a la muerte trabajar” si se piensa bien, y como derivación de esta frase, podíamos concluir que la memoria es una capacidad humana que representa a la muerte trabajar, ya que muestra el tránsito de lo que ya no está y de lo que un individuo hizo mientras la muerte trabajaba en pos del instante postrero: la muerte física. Entonces, si la memoria representa el devenir de la muerte, ¿cómo representar a la memoria?

Conclusiones

El arte puede ofrecer una línea de trabajo. Como lo he mencionado anteriormente, Eisenstein encuentra en la poesía un método para establecer la construcción de las imágenes que constituyen a *El acorazado Potemkin*. Para este director, no bastaba con los hechos históricos que tuvieron lugar en 1905, por eso, a la par de las lecturas sobre los hechos sucedidos en este año, sus mayores preocupaciones pasaban por cómo representar en una imagen cinematográfica, una imagen poética. Este conflicto solamente puede darse en el plano del arte. Si, por ejemplo, un periodista debe dar cuenta de un duelo derivado de una acción violenta, su trabajo de representación, ya sea escrito, fotográfico, sonoro o visual, debe estar sujeto a un nivel de significación casi transparente, en tanto no pretende decir más allá de los límites del lenguaje que utiliza³. En el caso de Doris Salcedo, su trabajo artístico es, si se quiere, el envés representacional que establece Eisenstein en sus filmes. Mientras que el montaje de *El acorazado Potemkin* parte de imágenes arquetípicas que buscan un nivel de significado obtuso, los montajes de Doris Salcedo parten de una forma de representación obtusa que deviene de un ejercicio de reflexión acerca de los episodios de violencia más recurrentes en nuestro país.

Desde un punto de vista representacional, *Unland* dista mucho del testimonio de los huérfanos, pero conceptualmente se acerca mucho a su trauma y sufrimiento. Es una instalación que lleva el peso de la ausencia y la pérdida. Las mesas híbridas portan la huella de sus mitades cortadas y su naturaleza distorsionada las hace inadecuadas como mesas funcionales; son útiles que han dejado de desempeñarse como mobiliario mundano y que, más bien, se han convertido en objetos muy sugestivos dentro de un espacio público que reconfigura su significado. (Beltrán, 2015, p. 189)

³ Sin embargo, hay propuestas que, afortunadamente, son la excepción. Tal es el caso del Fotógrafo Colombiano, Jesús Abad Colorado, quien, en medio de su labor periodística, ha podido superar el umbral prestablecido de la información para enriquecer su trabajo con matices que tienen que ver más con lo poético que con el mero discurso informativo (véase la exposición *El Testigo*, Universidad Nacional de Colombia).

Pero este movimiento entre la imagen y su representación solo puede ser posible por medio del arte. El problema real al que se veía abocado Eisenstein no era la puesta en escena de un duelo en su sentido más estereotipado, sino la búsqueda de índices visuales que despertaran diferentes grados de sensibilidad y reflexión en los individuos que verían sus películas. Así mismo, Doris Salcedo, partiendo de un trabajo de campo riguroso en donde tomaba testimonios de personas que hubieran padecido el conflicto armado colombiano, es decir, comenzando su labor artística desde el plano más denotativo de la violencia, derivaba en una búsqueda en donde la superficialidad que ofrecen los hechos reales quedaba sepultada bajo la representación estética.

Referencias

- Barthes, R. (2021). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Píidos.
- Beltrán, G. (2015). *Doris Salcedo: creadora de memoria*. Bogotá: Universidad Central.
- Cocteau, J. (2014). *Opio. Diario de una desintoxicación*. Cavernas
- Deleuze, G y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Cantabria: Shangrila.
- García Márquez, G. (1997). *El otoño del patriarca*. Bogotá: editorial Norma.
- Marx, K. y Engels, F. (2003). *Manifiesto comunista*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Warburg, A. (2010). *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal