

El montaje, conexión y resistencia

Diana Toucedo

Universitat Pompeu Fabra (UPF), España
diana.toucedo@upf.edu
<http://orcid.org/0000-0002-6441-0637>

RESUMEN La práctica del montaje cinematográfico ofrece un terreno fértil para la investigación artística, donde forma, contenido y pensamiento convergen en un proceso dialéctico de creación y reflexión. Este texto explora cómo el montaje, entendido como un acto generativo y epistemológico, trasciende los límites de la narrativa industrial para convertirse en un espacio de indagación artística, estética, ética y política. Desde una perspectiva genealógica, benjaminiana y performativa, se examina cómo el montaje permite conectar tiempos y espacios, rastrear memorias y abrir caminos hacia futuros posibles. Este enfoque genera un campo expandido de creación audiovisual donde las imágenes trabajan por asociación, se conectan, interpelan y cohabitan con los/las creadoras en un proceso de intercambio simbólico y afectivo. Así, el montaje se revela como un gesto transformador capaz de propiciar nuevos imaginarios colectivos, epistemologías críticas y cuestionar la percepción, ofreciendo una reflexión profunda sobre el potencial político y ético del cine como herramienta de investigación y creación.

PALABRAS CLAVE Montaje; performatividad; resistencia; gestualidad; pensamiento asociativo.

La creatividad es la capacidad del sentir asombro y el deseo de responder ante aquello que nos deslumbra. O dicho de una manera más sencilla: la creatividad – el acto de crear, sea cual sea – es un acto de amor.

Kae Tempest

Cuando me encuentro en la sala de montaje, una de las primeras cosas que me asaltan para empezar a pensar en un proyecto cinematográfico es desde dónde y cómo abordarlo. El posicionamiento, la subjetividad, la mirada, las cualidades representacionales que ya contienen sus imágenes

y sonidos me permiten movilizar mi pensamiento no tanto en términos de argumentos, significado o contenido, sino hacia algo que va más allá de lo que queremos contar. ¿Cómo este proyecto en concreto se ha conectado con las ideas de las que surge? ¿Cómo se conecta con la realidad que representa? ¿Qué conexión se ha establecido en términos de responsabilidad? ¿Cómo se conecta con una genealogía de las imágenes pasadas? ¿O cómo se conecta conmigo aquí y ahora? La conexión es una de las primeras pulsiones que siento, un deseo movilizador fruto de la curiosidad, pero ¿qué significa realmente? El acto de conectar con imágenes que nos son ajenas, nuevas o desconocidas no es menor, imágenes en movimiento que nos apelan, tocan o se encarnan a través de nosotras me lleva a pensar que este encuentro se podría definir como un acto colectivo. Si yo presto atención a estas imágenes y sonidos ellas parecen tener sentido, también ellas pueden significarse en o a través de mí. Incluso, a través de sus autores/as o creadoras, las imágenes en movimiento colaboran de un gesto creativo que las ha hecho nacer, aparecer, o a pesar de todo, ser. Formar parte de un circuito de representación e imaginario colectivo en el cual las podemos inscribir. El acto del montaje justo me pone en cuestión lo complejo de esta inscripción y aparición en el mundo.

Desde hace años Jacques Rancière ha estudiado la emancipación de la clase obrera señalando que su reivindicación principal ha estado en su visibilidad, en la necesidad, voluntad y lucha por entrar en el campo político de la apariencia. Generando la afirmación de una capacidad de aparecer (Rancière 2003). Si tomamos este gesto y lo trasladamos al deseo de las imágenes en la sala de montaje por aparecer, siento de una manera muy clara ese debate, o conflicto, incluso violento, de cómo las imágenes toman posición a través de mi mirada. Su aparición depende así de lo que yo pueda o no ver en ellas, y llevarlas al reino de la visibilidad: insertarlas en el timeline donde la película se genera y exportará para futuros espectadores. En este proceso de selección y edición se produce inevitablemente una lucha de poder, entre mi mirada y mi jerarquía de posición, y el poder que contienen, que ha sido inscrito en ellas o el que esas imágenes perpetúan consciente o inconscientemente desde su creación y sus condiciones de producción. Si nos alejamos de los modos de edición industriales y tomamos el proceso de montaje como investigación artística, incorporamos al proceso un grado de libertad donde las relaciones y asociaciones tienen otra naturaleza. Debemos abrir, y sostener, un espacio nuevo donde las proximidades y distancias entre los pensamientos e ideas fluyen también

de una nueva manera, pero para lograrlo debemos sintonizarnos con ese nuevo terreno, mental, física y discursivamente. No es tarea fácil, sobre todo cuando el montaje se ha extendido como una herramienta productiva, lejos de la potencia generativa del pensamiento o conocimiento. Reclamar esta posibilidad es lo que pretendo en estas páginas, aportando mi experiencia como montadora audiovisual pero también como investigadora y académica.

La investigación artística por, o a través del montaje, tiene un anclaje en lo formal, es la búsqueda de una forma que ayuda a formar conocimiento, discurso o emoción. Susan Sontag defendió hace más de cincuenta años que toda forma de arte es también una forma de pensamiento, por lo tanto, el saber por el montaje también puede darnos nuevas epistemologías. Montar consiste en buscar, cuestionar, reflexionar, asociar, descartar, destilar, decidir... “Cada obra de arte es parte de una investigación que es auto-iniciada, rigurosa y única en sus parámetros, procesos y manifestaciones.” (Cotter 2019a, 11). Esta búsqueda o indagación a través del montaje suele encontrarse en cualquier proyecto artístico contemporáneo, sobre todo en aquellos que se ponen en diálogo con muchas otras disciplinas (literarias, musicales, fotográficas, artes digitales, forenses, teorías políticas, de género, ecológicas...) que enriquecen y complejizan los procesos de edición. Por lo tanto, montar ya no sólo es lograr hablar de aquello que queremos contar, sino cómo encontrar la forma de hacerlo. La experimentación y repetición – o iteración– se vuelven así gestos de creación en el montaje que nos permiten encontrar estas formas con rigor, originalidad y unicidad, o incluso nos llevan a caminos radicales e inesperados que nos permiten ver de nuevo, o rever, interacciones, asociaciones, uniones o distanciamientos. A menudo con los/las estudiantes trabajamos la edición como herramienta de investigación artística. Sus proyectos o investigaciones se alteran y mutan constantemente entre lo que buscan decir a través de sus palabras y lo que las imágenes cuentan. Cómo se alteran por sus asociaciones, cómo aparecen nuevos sentidos, nuevos tiempos, nuevos caminos y búsquedas es el corazón de nuestras conversaciones. El montaje se vuelve generador y propulsor de la investigación a través de la naturaleza de las formas. A menudo las intenciones preliminares se dejan de lado, y el proceso toma protagonismo. La observación del mismo genera una potencia radical, pues la investigación en su infinitud, incompleta y cambiante, posibilita la apertura a la investigación misma. Posibilita el conocimiento a través de la experimentación y el autoconocimiento de tu propia práctica,

intereses, métodos y obra. Así como predispone al creador para entender que su obra no es solamente una búsqueda estética o narrativa a cumplir individualmente, sino un encuentro, un diálogo colectivo entre disciplinas, medios, saberes y conocimientos.

El giro en la aproximación artística al montaje no tiene que acercarnos al ámbito académico como tal, la investigación no se ciñe a las metodologías o normas académicas, sino que se abre al campo de la experiencia y a incorporar los lenguajes y gestualidades que un creador/ra ya tiene incorporada en su práctica. La subjetividad y el posicionamiento son dos elementos clave que todo cineasta o artista se confronta con, al inicio de cada obra o proyecto. Así, tras los procesos de escritura y rodaje previos al montaje, en la sala de edición volvemos a preguntarnos cómo esculpir y visibilizar ambos. La subjetividad ha sido un ámbito ampliamente explorado en los últimos años, clarificar si partimos de una subjetividad encarnada y situada por mencionar a Donna J. Haraway, limitada y afirmativa según Rossi Braidotti, opaca según Édouard Glissant, decolonial según Silvia Rivera Cusicanqui, o manipulada según Harun Farocki, podrían ser algunos ejemplos generadores de preguntas. Este proceso es crucial a la hora de arrancar la edición. Los directores/as o las montadoras debemos tener muy claras las posiciones y la subjetividad a la hora de leer, escuchar y entender esas imágenes que queremos editar. Comprenderlas y comprenderme con autocrítica se vuelve un ejercicio indispensable, un cuestionamiento de nuestra percepción influida por el estado actual del mundo. ¿Cuánto estoy preparada o capacitada para salir de mi posicionamiento cultural, socioeconómico, de raza o género para ver las imágenes como alteraciones o irrupciones? ¿O cuanto estoy preparada para no ejercer mi poder sobre ellas? ¿Está mi percepción preconfigurada?

Siento cada vez más el peso de la ideología capitalista, fascista y neoliberal actual en nuestros actos creativos. Los intentos por huir de la búsqueda de objetivización de la industria cultural o cinematográfica que imponen sus estructuras y relatos, es una tarea cada vez más ardua, e incluso violenta por las presiones económicas que ejercen. Así, la exploración a través del montaje, la experimentación e incluso la reconstrucción de las capacidades de aparición a través de la subjetividad artística contienen un potencial transformador. Cultivando las relaciones de responsabilidad, la reinención de las relaciones sociales y laborales, o la resignificación y reconfiguración de nuestros valores éticos y políticos serían posibles si nos afinamos con esta

sensibilidad artística. Rancière lo sintetiza en su noción de rehabilitar la capacidad de aparecer.

La indivisibilidad de ideas y procesos o contenido y forma, me lleva a pensar en que la experiencia en la investigación artística a través del montaje tampoco puede ser divisible del pensamiento. La montadora Claire Atherton, reconocida por haber trabajado con Chantal Akerman entre muchos otros directores/as, declara ir descubriendo la obra mientras la edita, pero no es hasta mucho más tarde cuando siente comprenderla. “Es interesante preguntarse qué implica comprender, pues su verdadero significado no es tanto descodificar sino construir un pacto común en el que cada persona desarrolle su propia experiencia. Piensa, por ejemplo, en el primer significado de la palabra entender —en francés, *comprendre*—, que quiere decir «llevar con nosotros»” (Atherton 2023). Es muy pertinente la similitud, el llevar con y en nosotros propone la idea de un cuerpo, de un cargar y encarnar. El conocimiento por la experiencia de portarlo dentro, de vivir. En mi práctica de montaje donde el centro motor es el pensamiento, aplico la investigación artística como gesto de posibilidad para que las asociaciones y conexiones generen un temblor. Sería algo así como si al tocar, obtuviésemos el tacto. A través de la acción nos permitimos comprender algo más allá de la experiencia. A través del trabajo con las imágenes, esas imágenes nos habitan, nos tocan, están en conexión dentro nuestra, se hacen espacio y viven.¹ La filósofa Suely Rolnik también añade que pensar consiste en escuchar los afectos, efectos que la atmósfera produce en nuestros cuerpos, al saber-de-lo-vivido (Rolnik 2019).

La investigación artística a través del montaje la concibo como un sistema de amplias posibilidades, metodologías, experimentaciones... la potencialidad de un timeline que siempre está por venir. La idea Benjaminiana de que a través de la segmentación que nos rodea, podemos trazar conexiones que nos permitan entender al echar la vista atrás como el *Angelus Novo*, es un gesto similar al del montador/ra enfrentándose a decenas de horas de metraje. En la obra de Walter Benjamin el mirar desde un presente al pasado para comprender quizás

¹ “Uno de los aspectos esenciales en mi trabajo como montadora es dejar espacio a los espectadores para que las imágenes no los engullan o para que no se apodere de ellos un relato que les haga olvidar su vida. En este sentido, resulta fundamental crear un espacio en el que nuestro cuerpo esté implicado, en el que puedan surgir emociones y sentimientos que nos conduzcan a diversas capas o significaciones” (Atherton 2023)

el futuro, nos dispone a cuestionar la noción de Historia y sus múltiples relatos, puntos de vista y narrativas, donde la mirada se plantea crucial. Hannah Arendt también anunció el valor de la mirada como cuerpo de estudio, o la misma Donna J. Haraway denunciando su posicionamiento binario y de poder.² Pero a veces tanto la Historia con mayúscula, como los varios cientos de horas en un proyecto cinematográfico de no ficción, por su magnitud y volumen, así como complejidades y sutilezas, no se pueden abordar frontalmente. La realidad a la que apelan suele ser compleja y con múltiples capas, el peligro del montaje y del cine está en la simplificación. Friedrich Nietzsche plantea en *La genealogía de la moral* que “todas las cosas largas son difíciles de ver, difíciles de abarcar con la mirada” entonces quizás podemos rodearlas (Nietzsche 2005). El gesto de rodeo, como el de rumiar que nos propone Nietzsche, es un método muy generativo en el montaje. Andrea Soto Calderón introduce también la genealogía por la imagen, una práctica que propone “recuperar las luchas, las memorias, los procesos, contradicciones, esas particularidades no tanto borradas como desatendidas” (Soto Calderón 2023). Ante las imágenes distribuidas por categorías importadas en un programa de edición, el diálogo con todo aquello que estas imágenes no han atendido puede generar discusiones realmente enriquecedoras para el proceso. Si el proceso de creación audiovisual además es abierto y discontinuo, y por lo tanto, podemos grabar, editar y volver a grabar o seguir investigando, el montaje tendría así un gran potencial de escritura y creación. Aquello que aún no ha sido abordado, tocado o atendido se vuelve entonces un nuevo acto creativo.

² “Quisiera insistir en la naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte. Esta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación. Esta mirada significa las posiciones no marcadas de Hombre y de Blanco, uno de los muchos tonos obscenos del mundo de la objetividad a oídos feministas en las sociedades dominantes científicas y tecnológicas, postindustriales, militarizadas, racistas y masculinas, es decir, aquí, en la panza del monstruo, en los Estados Unidos de finales de los años ochenta” (Haraway 1995, 323)



Imagen 1 - *Voyage En La Terre Autrement Dite*. Fuente: © Imagen retirada de *Voyage En La Terre Autrement Dite* (Laura Huertas Millán, Le Fresnoy, Quicktime video 2011). Imagen retirada 01:41.

Laura Huertas Millán en el cortometraje final de master de la Fresnoy, *Voyage En La Terre Autrement Dite* (2011), aborda el relato de la conquista y colonización de América a través de filmar en el Jardín Botánico de Lille (Francia) y el uso de los primeros relatos de las exploraciones naturales y etnográficas escritas por conquistadores, misioneros y algunos científicos. Laura trabaja sobre el concepto de exotismo, las violencias generadas en el origen del llamado “Nuevo mundo” y cómo las imágenes generadas siguen resonando a día de hoy. La propuesta de representación, montaje y asociaciones creada a lo largo del metraje nos irrumpe, descentra y desbarata la mirada. Sus ficciones etnográficas abren un espacio crítico, movilizandando múltiples capas de sentido que nos proponen un viaje sensorial que nos atraviesa el cuerpo. Laura genera una experiencia sónica de presencias y ausencias que nos impide fijar el sentido o concluir una idea. Por lo tanto, la elección del espacio, la edición de los textos y sus imágenes mueven la historia, con deseo, creatividad y nuevas conexiones con un tema candente y políticamente necesario, lo colonial. La directora propone la agitación y el temblor para que esta historia vuelva al debate público, en definitiva, a la vida. “La arquitectura del montaje podrá ser todo lo conceptual que se quiera, pero es un almacén que no se ve, no se nota, y es esto lo que a mí me gusta del cine, lo que no se hace explícito, pero conmociona, golpea y transforma al espectador” (Rivera Cusicanqui 2015).

Un caso similar lo encontramos en la obra *Rubber Coated Steel* (2016) de Lawrence Abu Hamdam, una video creación que formó parte de la instalación Earshot en Portikus, Frankfurt.

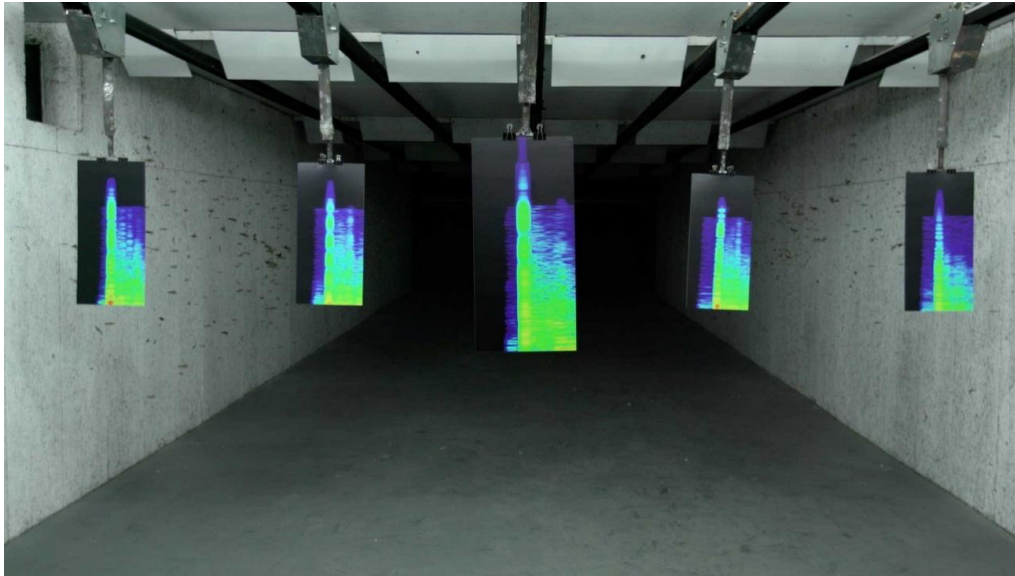


Imagen 2 - *Rubber Coated Steel*. Fuente: © Imagen retirada de *Rubber Coated Steel* (Lawrence Abu Hamdam, Portikus, Quicktime video 2017). Imagen retirada 09:29.

El cortometraje propone un espacio, un campo de entrenamiento de tiro cubierto, donde van apareciendo pruebas, evidencias e impresiones sonoras de armas usadas por militares israelíes que mataron a dos adolescentes desarmados en mayo de 2014 en la ocupada Cisjordania, Nadeem Nawara y Mohammad Abu Daher. Lawrence escenifica por sonido y texto un juicio que nunca tuvo lugar. Los diálogos que podrían haber pertenecido a este tribunal solo refuerzan el silencio, el borrado y la falta de cobertura legal y democrática que sufre el pueblo Palestino. Su investigación artística a través de las políticas de la escucha, la imaginación sónica y el cuestionamiento de las evidencias, le lleva a acercarse críticamente a los sistemas de producción de verdad: “Movilizando el modo de producción de la verdad del arte, que es diferente de la producción de la verdad de la ley o la ciencia. Creo que trato de articular el arte como una metodología de producción de la verdad, al igual que la ley o la ciencia. Pero tiene su propia manera de producir verdades y eso es lo que a menudo está en juego al hacer obras

de arte y usar el discurso”.³ Abu Hamdan pone en activo a través de la relación de elementos un gesto profundo y radical, cuestionar el modelo de pensamiento occidental a múltiples niveles. La potencia del montaje de este cortometraje radica precisamente en su capacidad de sugerir y conectar ideas distantes, es una obra abierta, no cierra sentidos ni busca concluir. Como los paneles que se acercan y se van en la galería de tiro, la relación de las imágenes parece igual de efímera y temporal. Lo concreto del texto en sus descripciones de un juicio hipotético, nos abre a la especulación, a una actitud de prueba, error, sugerencia, persistencia, transformación y apertura a la percepción como sistema de conocimiento por el sonido y el montaje. El escultor Eduardo Chillida describía que no creía en la experiencia por su naturaleza conservadora, “Creo en la percepción, que es otra cosa” (Chillida 2023). Lawrence visualiza la percepción sonora para que podamos ver el sonido y así quizás, comprender. ¿Qué posibilidades nos da el montaje para abrir y expandir nuestra percepción?

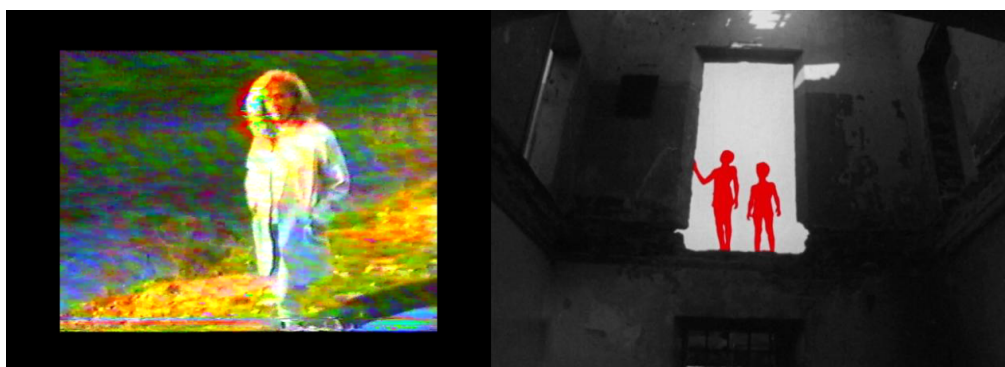


Imagen 3 – *Silence of reason*. Fuente: © Imagen retirada de *Silence of reason* (Kumjana Novakova, Quicktime video 2023). Imagen retirada 02:51

Imagen 4 - *A Fidai Film*. Fuente: © Imagen retirada de *A Fidai Film* (Kamal Aljafari Productions, Vimeo Quicktime video 2024). Imagen retirada 04:21

Las obras del Colectivo los Ingrávidos, Kamal Aljafari, Jumana Manna, Kumjana Novakova, Maryam Tafakory, Basma Alsharif, Sanaz Sohrabi, Eyal Sivan, Hito Steyerl o Harun Farocki podrían responder a lo que Jacques Rancière en su libro *Malestar en la estética* (2004) llama

³ Traducción propia de Cotter (2019b, 146).

pensamiento del duelo. Estos autores, por citar sólo algunos contemporáneos que me interesan e inspiran, trabajan sobre temáticas políticas, geopolíticas y archivos almacenados por sistemas que han perpetuado las narrativas de violencia y poder (Van Alphen 2022). El archivo contiene en sí mismo la posibilidad de ser un elemento perpetuador o continuador de los sistemas de poder y producción, o por el contrario, permiten visualizar aquello negado, borrado, obstaculizado, ocultado y ausente en los sistemas perceptivos impuestos, o pertenecientes a ciertas lógicas de representación (Derrida 1997). Estos cineastas y/o artistas siento que a través de sus últimas obras entienden el archivo no cómo una cuestión del pasado, sino del futuro, es decir, estas películas se abren a lo que podría haber sido, y no tanto señalan o enuncian aquello que sucedió. El pensamiento de edición que opera tras obras como *A fidai Film* (2024) de Kamal Aljafari se construye por acumulación, relación, yuxtaposición y evocación de todas las ausencias que justamente ese material no contiene. ¿Cómo los archivos muestran la barbarie y la violencia del proyecto colonial israelí? El ejercicio de edición que Kamal propone, desde la intervención del propio material borrando figuras o textos impresos en la imagen y evidenciando dicho borrado; hasta el trabajo con el corte, o la asociación de materiales, nos permiten ver una obra pensante como proponía Jean Luc Godard en sus reflexiones sobre montaje a través de la fórmula $1+1=3$. Lo importante en esta obra es lo que ocurre en el *entre*, en ese punto de choque entre cada bloque de imagen, cada bloque de archivo salvado en la ocupación de Beirut en el 1982. Pensar *entre* imágenes es la definición del montaje en el cine para Godard.⁴ Kamal nos propone esa tercera imagen que se genera en la mente del espectador, la posibilidad de imaginar lo que ese archivo no contiene.

Todo aquello que silenciosamente se va transformando evoca la idea del filósofo francés François Jullien que propone en su obra *Las transformaciones silenciosas* (2010). Basado en que la transformación suele ser un movimiento global, continuo, progresivo y que se inscribe en una duración, puede no desmarcarse lo suficiente para ser perceptible. Kamal propone a través de la edición asociativa hacer visible aquella transformación que sufre el pueblo Palestino desde el inicio del proyecto colonial de Israel en 1948. La labor del montaje se propone así

⁴ “El cine no es una imagen después de otra, sino que es una imagen más otra que forma una tercera, y esta tercera la forma el espectador.” (Godard 2010).

discreta, por momentos los archivos se suceden sin aparente intervención, hasta que aparecen cortes abruptos. El director hace notar la presencia del corte.

El corte en montaje propone tanto separar como unir dos elementos, pero si lo asociamos a discursos políticos o económicos estos cortes también pueden llevarnos al impacto que causan en los cuerpos y vidas de las personas que los sufren. Pero el corte también se ha asociado en la narrativa fílmica a eficiencia, economía o síntesis de la narración, así como los juicios de si un corte “funciona bien” o “no funciona”. Los criterios por los cuales emitimos estas afirmaciones o sentencias, parecen obedecer a una narrativa clásica e imperante norteamericana que muchas aprendemos en las escuelas de cine, y que poco tienen que ver con los materiales en sí, sino con estructuras ajenas y alienadas a los proyectos cinematográficos o audiovisuales. También los cortes pueden ser “invisibles”, aun cuando la naturaleza del corte siempre es su visibilidad. Apenas ponemos en cuestión la normalización por la que asumimos dichas reglas o convenciones. Hito Steyerl reflexionando sobre el corte en su texto, *¡Corten! Reproducción y recombinación* (2014), propone “La recombinación de las partes cortadas produce un cuerpo sin sujeto ni sujeción. De hecho, esto es lo que ha sido cortado: el individuo, así como su identidad y sus derechos inalienables a la culpa y la esclavitud por deuda” (Steyerl 2012). Asociado a la obra de Aljafari y muchos otros artísticas contemporáneos, simplemente el foco en el corte nos plantearía cuestiones de investigación artística complejas y fascinantes. Cuantas historias, individuos, poblaciones, regiones, partes del mundo... han sido cortadas y borradas, invisibilizándolas para el resto de los tiempos, ¿podríamos recuperar o restaurar estos cortes o crear nuevos cuerpos políticos basados en estos gestos deliberados? Y más allá del corte en el montaje, podríamos extendernos al corte con la realidad, aquello que ha quedado en el frame o fuera de él. *A Fidai Film* juega y ensaya con esta posibilidad, incluso con lo que plantea Didi-Huberman: “como si la guerra no consistiese solamente en incendiar ciudades y poblaciones, sino en ahogar el contra-fuego político que se incuba en cada imagen de la historia”.⁵

La obra *Silence of Reason* (2023) de Kumjana Novakova trabaja sobre una idea similar, a partir de las pruebas y declaraciones recogidas en el juicio

⁵ (Didi-Huberman 2008).

llevado a cabo por el Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia (TPIY), sobre las violaciones y abusos sexuales perpetrados contra las mujeres por el ejército serbio durante la guerra en los Balcanes (1992-95), evidencia lo inimaginable y lo que justa y deliberadamente no tiene imagen: la violación. Así como el borrado y el silencio de las supervivientes de estas experiencias traumáticas. Kumjana usa solamente las pruebas forenses del tribunal para buscar en ellas un nuevo espacio de experimentación y especulación visual. Los escasos elementos visuales y sonoros que componen el film refuerzan y enfatizan la invisibilidad de la violencia, la afectación de los cuerpos y el daño perpetuado e irreparable. La película nos confronta con el silencio, con la intimidad de la lectura en pantalla de declaraciones aterradoras que sólo nos sumergen en el horror. Un horror pasado, que por montaje, se vuelve presente. La activación de la imaginación en el espectador es la fuerza que propulsa la obra, y nos permite entender un genocidio nunca nombrado como tal. Por primera vez en la historia este caso junto a lo sucedido en la Guerra Civil Ruandesa generó jurisprudencia y la violencia sexual fue considerada táctica de guerra deliberada por primera vez en la Historia de la Humanidad.

Ariella Aïsha Azoulay en su proyecto expositivo *The Natural History of Rape* (La Historia natural de la violación, 2017/22)⁶ realiza una colección de textos y fotografías tomadas en Berlín tras el final de la Segunda Guerra Mundial, y lanza la cuestión de si se podrían reconstruir a partir de estas huellas las violaciones masivas perpetradas. “Lo que queda registrado en las fotografías es siempre más de lo que se pretendía, aunque ese *más* pueda mantenerse “visiblemente invisible” (Azoulay 2014). Ariella moviliza la idea de visibilidad invisible y genera una obra basada en fotografías en negro con notas a pie de foto. Las notas nos permiten entender, imaginar e incluso especular lo que no tiene imagen, lo que el orden establecido tras el cese de la guerra marcó como regla. Así, Ariella no sólo apela a los cientos de testimonios, a las declaraciones y la verdad de que esas violaciones ocurrieron, sino a las condiciones en las que la violencia sistémica opera y sigue operando. Por lo tanto, cómo podríamos cuestionar las evidencias y las fotografías fuera de las epistemologías imperiales y capitalistas dominantes. Apunta a la

⁶ El título de la obra de Azoulay remite críticamente a la obra de W. G. Sebald *Sobre la historia natural de la destrucción*, señalando los «procesos de naturalización de los órganos de gobierno imperiales». (Azoulay 2016).

disociación que ocurre entre las mismas fotografías y lo que ocurrió en los lugares en las que fueron tomadas. Nos revela que es esta misma disociación la que debemos investigar y quizás incluso desaprender, ya que bajo el régimen escópico de lo que el obturador de una cámara captura, no siempre lo que esa imagen contiene es la fotografía.

Harun Farocki en su libro *Crítica de la mirada* (2003) expone la problemática de la imaginación. Lo que las fotografías pueden captar no garantiza que quien las ve pueda imaginar. Farocki toma el ejemplo de las primeras fotografías aéreas registradas en abril del 1944 por el ejército norteamericano de complejos industriales y el campo de concentración de Auschwitz. Nadie podía imaginarlo, por lo tanto, las fotografías aéreas se tornan invisibles a la mirada. Sólo treinta años después cuando se volvieron a analizar y cotejaron con los testimonios de los supervivientes o aquellos físicamente presentes, el rastro y la huella es comprensible. “Otra vez aparece en la historiografía la conjunción entre imagen y texto: textos que deben revelar imágenes e imágenes que deben tornar imaginables los textos” (Farocki 2003).⁷ El gran trabajo de Farocki llega hasta hoy en día afirmando y con total agencia, que las imágenes nos dan acceso otro tipo de conocimiento. Tienen la potencia para abrirnos un espacio crítico que nos muestra una y otra vez, el desajuste entre las cosas y las palabras o el lenguaje usado. Incluso, nos devuelve esa idea de que toda época ve lo que puede ver. ¿Qué estamos pudiendo ver en nuestro presente en duelo, entre crisis ecológicas y sociales, en tiempos genocidas y de agotamiento de los recursos planetarios? ¿Cuáles son las visualidades de esta época y cómo investigar artísticamente sobre ellas?

Christina Sharpe en su última publicación *Ordinary Notes* (2023),⁸ articula un monumental trabajo de investigación sobre la pérdida, la

⁷ “Los aviones aliados sobrevolaron Auschwitz en incontables ocasiones y lo registraron fotográficamente, incluso en 1945, cuando los nazis ya habían abandonado los campos de Auschwitz, desmantelado algunas de sus instalaciones criminales y matado, abandonado o trasladado a los prisioneros. Pero el hecho nunca se mencionó en ningún informe. Los analistas no tenían instrucciones relativas a localizar campos de exterminio y, en consecuencia, tampoco los encontraban”. (Farocki 2003, 24)

⁸ “Esta charla es un conjunto detallado de notas negras sobre el racismo estructural antinegro, la supremacía blanca y las vidas posteriores a la esclavitud. Heath recuerda cuando en “la escuela primaria... aprendimos sobre el Dr. Martin Luther King Jr. Mi maestra nos contó cómo en esa época las personas negras no podían beber en las mismas fuentes de agua que las personas blancas, y yo me senté en agonía mientras todos mis compañeros de piel blanca miraban por encima de sus libros de texto mirándome a mí, el único niño negro en un mar de blancos. Más tarde, cuando salimos al recreo, me detuve en la fuente de agua para beber, y luego observé cómo la niña blanca detrás de mí usaba su manga para limpiar la fuente antes de beber ella misma.” El recuerdo de Heath revela la forma en que las lecciones que una institución imagina que está impartiendo —o las que imaginamos que la institución imagina que está impartiendo—, como que el racismo es malo o mira lo lejos que hemos llegado, no es la única, o quizás ni siquiera la principal, lección o nota que

opresión y las formas de vida de la comunidad negra en 248 notas. La nota como forma ensayística para unir lo que no ha sido posible. Recopila entradas de una comunidad de pensadores para un «Diccionario de la negritud intraducible». Me recuerda al proyecto de Thesaurus de Harun Farocki, en el que buscaba quizás una guía similar en el mundo de las imágenes, un lugar donde poder entender las expresiones cinematográficas y sus usos.⁹ Esta idea de generar un archivo experimental, un diario o dietario cotidiano, ensayando sobre lo inimaginable, o abriéndose a recordar cómo Sharpe aprendió a ver su entorno gracias a su madre, podrían constituir muestras de esta voluntad de desaprender ante lo que vemos, o de ver de otra manera, desde otra posición. Cuestionar nuestro sistema de percepción.

Retomando la idea del pensamiento en duelo de Rancière es interesante observar su posición sobre los esquemas perceptivos de la lógica de la representación occidental y predominantemente blanca. A pesar de las rupturas artísticas, sociales y de pensamiento, siguen vigentes desde finales del siglo XX. Pero pese a todo, el arte de las imágenes y su pensamiento no dejan de nutrirse de aquello que las contraría (Rancière 2021, 11). En esta contradicción descansa el andamiaje y la fuerza de muchas de estas autoras contemporáneas que desde el proceso de edición buscan poner en cuestión el discurso y las imágenes, qué buscan decir y qué forma pueden adoptar sus películas es un descubrimiento que muchas veces sólo se logra entrever en la sala de edición. Primero, uno de los grandes esfuerzos es lograr generar un dispositivo espacio-temporal para los intercambios, una arquitectura de reflexión y silencio fuera de los ruidos, distracciones y prisas de nuestros ritmos cotidianos. El volver a activar y poner en práctica el vínculo y la desconexión es esencial para poder ver de nuevo. Estas condiciones, predisposición y tiempo son cruciales para arrancar el trabajo de montaje. El orden de los materiales, la categorización abierta y dinámica, que nos permita el flujo del pensamiento es otro método a encontrar dentro de los programas o softwares de edición que industrialmente disponemos. Cada proyecto tiene o contiene su método, el visionado nos permite comenzar a

se apodera. La imaginación de la blancura también está en juego, deshaciendo la lección, reestructurando y renovando constantemente el racismo antinegro. Estas notas ordinarias se multiplican.” Traducción propia de Sharpe (2023, nota 4)

⁹ Harun Farocki, “3rd International Flusser Lecture,” KHM Cologne, 7 de diciembre de 1999.

entrever si las decisiones organizativas que hemos tomado nos son afines. Este primer proceso es importantísimo, ver por primera vez, anotar todo aquello que logramos aprehender, sentir, pensar... y que nos captura o nos habita. Las imágenes no son así asimiladas a la pasividad o las reducimos a su poder enunciador, informativo o a su visualidad. Las imágenes nos demandan iniciar y sostener una relación, son una cooperación. Esta fuerza, persistencia y perseverancia en la relación es la única que nos abre a la posibilidad de la edición no desde el conocimiento, sino desde el vínculo. Por lo tanto, ¿qué hacen y nos hacen las imágenes, qué pueden hacer y qué operaciones construyen?. Como autoras o artistas, o en mi caso incluso como montadora, no me cuestiono solamente cómo hacer imágenes, sino cómo actúa su valor creativo y de conexión. “No estamos ante las imágenes; estamos entre medio de ellas, como ellas están entre medio de nosotros. La cuestión consiste en saber cómo circulamos entre ellas, cómo las hacemos circular”. (Rancière 2021, 14). Empezar a montar, es habitar esta circulación.

Aby Warburg y su atlas visual ha sido desde el origen de mi carrera profesional como montadora de cine un referente e inspiración para pensar la iconología del intervalo, el movimiento, la espectralidad histórica de la imagen, las supervivencias y por supuesto el pensamiento asociativo a través del montaje. El descubrimiento de Warburg a través de la obra de Didi-Huberman, me abrió un método de investigación artística a través del atlas visual, y una metodología de pensamiento. Poniendo el foco o la atención en la relación, en el gesto asociativo, en la memoria de las imágenes, incluso en cómo su capacidad de desplazar la mirada de que quien las observa, y al mismo tiempo detectar qué le ocurre al espectador, fueron los primeros pasos que me alejaron de montar industrialmente, bajo las lógicas de la narrativa convencional, o aquellas que me solicitaban simplemente contar una “historia”. Empecé a preguntarme por otros modos y gestualidades. La complejidad de la ecuación de Warburg es fascinante al observar su Atlas Mnemosyne (Warburg 2010). Cada panel es un archivo abierto, se yuxtaponen y asocian elementos que no sólo revelan choques temporales entre las imágenes que los componen, sino que surgen y se provocan en su cercanía. Las imágenes se invocan, se buscan, se repelen y resignifican, se transforman de una manera constante pues la legibilidad histórica es un valor que le es otorgado al observador. Si lo trasladamos al montaje cinematográfico podríamos observar un mismo potencial, será el espectador de cada época y contexto el que marque dicha legibilidad,

pero Warburg ensancha todavía más allá esta premisa. Anuda el atlas a través del archivo, la temporalidad y la expresión emotiva como corte histórico: el gesto. (Pintor Iranzo 2017). Las expresiones gestuales que Warburg estudia las considera huellas, documentos, evidencias o inscripciones históricas que sobreviven. Imágenes-resistencia cuya memoria se desata en torno al gesto.

En la sala de edición habitualmente centramos nuestras decisiones en torno a la construcción de una emoción, según la Regla de seis de Walter Murch, o en torno al gesto. Los actores y sus gestos, los paisajes físicos o naturales, los componentes de movimiento humanos o no-humanos... organizan gestualidades que como notas en una partitura (lineal o no lineal) guían la lectura de las imágenes. El gesto puede constituirse por lo tanto como el centro, el corazón sobre el cual orbita una constelación de otras imágenes alrededor. Así encontrar los gestos únicos y sostenedores de una película o proyecto audiovisual es uno de los grandes momentos en la sala de montaje. Este gesto puede ser una forma de resistencia, una forma de resistencia a través de la imagen.

Baudrillard colocaba el valor de una imagen en el mundo contemporáneo en su capacidad o potencial de provocar cortes y restituciones dialécticas en otras imágenes, o lo que es lo mismo, para invocar fantasmas (Baudrillard 1991). Quizás esos fantasmas son el *entre* que ocurre en el destello, choque, intersticio, entrecruzamiento, puesta en relación, nacimiento del sentido... entre dos imágenes que esbozan la silueta de un cuerpo. Diversos teóricos proponen un cuerpo de pensamiento, que trasladado al cineasta, es el cuerpo mismo que se pone a disposición del arte, de la creación e investigación artística, y de la conexión. Las supervivencias de Warburg, o estas presencias fantasmales están en una potencial conexión, la cual no pre-existe, sino debe ser creada. Pero cómo poner en circulación de nuevo las presencias fantasmales, cómo insuflarles vida, porqué vuelven y qué nos quieren decir o comunicar, cuáles son sus presencias simbólicas o cómo desprendernos de sus brujerías o embrujos (Stengers, Pignarre, 2011).

Uno de los gestos que me parecen más relevantes en los últimos años y que encuentro realmente inspirador en la sala de montaje, es el giro performativo, la performatividad referido a las imágenes.¹⁰ Judith Butler ha sido una de las filósofas contemporáneas que ha estudiado la

¹⁰ (Soto Calderón 2020).

distinción del término “performance” y “performatividad” basándose en las teorías de performatividad aplicadas a teorizar la performatividad de género. Propone que la performance presupone un sujeto, sin embargo, cuando hablamos de performatividad ésta cuestiona la noción misma de sujeto. Entonces, la performatividad la convierte en práctica donde la repetición, cita e iteración son su motor (Butler 2023). Butler es muy clara al señalar que la performatividad implica repetición en lugar de singularidad. La performatividad es: "no un 'acto' singular, ya que siempre es una reiteración de una norma o conjunto de normas, y en la medida en que adquiere un estatus de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las cuales es una repetición." (Bolt 2016). El movimiento y la transformación pueden ensayarse y ponerse en acción a través de la iterabilidad. Derrida defiende que tanto la interpretación del lenguaje, del género o del arte por reiteración, repetición o citación producirá variaciones, diferencias (Derrida 1992). En la investigación artística aplicada al cine, la iteración y la repetición de ejercicios, pruebas, test, ensayos, montajes... nunca es la repetición de lo mismo, sino de la diferencia. En la sala de edición, este gesto es intrínseco. La edición puede pretender soluciones, pero en la búsqueda se generan más preguntas. Quizás, la investigación artística no ha estado nunca alejada del pensamiento del montaje.



Imagen 5 – *La force diagonale* Fuente: © Imagen retirada de *La force diagonale* (Annik Leroy & Julie Morel, Cobra Films & Auguste Orts, DCP 2023). Imagen retirada 02:21:39.

En *La force diagonale* (2023) dirigida por Annik Leroy y Julie Morel parten de los escritos y las ideas de la filósofa Hannah Arendt, y en particular de su interés por la capacidad humana de introducir algo nuevo en el mundo que compartimos. Las directoras trabajan mano a mano con la bailarina y coreógrafa Claire Vivianne Sobottke quien encarna la propia Arendt. Su trabajo performativo llega a la performatividad. Toda la película es un gran movimiento, y esfuerzo monumental, por capturar los fantasmas de la historia europea del siglo XX. La repetición, reiteraciones de gestualidades y obstinación, como la de convertirse en un hacha como la propia Arendt se definía a sí misma, generan una obra pulsante, abierta, indeterminada o informe, que a lo largo de su extensa duración genera nuevas formas fílmicas a través de sus asociaciones y estilo de montaje. La comprensión de las imágenes desde su performatividad, como Andrea Soto Calderón sostiene, “es una aproximación a sus fuerzas y figuras dinámicas, así como permite a una situación formarse en su hacer”.¹¹ Esta película abre un camino, el de la investigación artística sostenido en el total de su proceso, y podemos sentir como se despliega en su máxima extensión articuladora de formas de vida y no sólo como espacio de narración o captación temporal. Su organización de las relaciones, aplicando lógicas de desplazamiento y encarnación, abren otro espaciamiento, imaginando “inscriben en la vida otra posibilidad” (Moyano 2019).

De este modo mi viaje a través del montaje como búsqueda de una forma-pensamiento, podría ser una resistencia política. Un choque entre el espíritu del tiempo y el espíritu de la profundidad que describe la escritora y música Kae Tempest hablando de Carl Jung.¹² La investigación artística está contribuyendo a crear nuevos conocimientos, o incluso a generar nuevos accesos para la transformación silenciosa de la percepción y sus relaciones. Las imágenes, el cine y sus múltiples aproximaciones y variantes no dejan de reclamar que son y pueden ser una resistencia inventiva, creadora. Actos de amor.

¹¹ (Soto Calderón 2020, 72).

¹² (Tempest 2021, 42).

Referencias

- Atherton, Claire. 2023. *Encarar la imagen*. Conversación con Valentín Roma, 27 de junio de 2023. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2023-11/Akerman_PM_ESP.pdf.
- Azoulay, Ariella Aïsha. 2014. *Historia potencial y otros ensayos*. Madrid: Taller de ediciones económicas.
- _____. 2016. "The Natural History of Rape." En *The End of the World as We Know It*, editado por Jan Wenzel y Anne König. Leipzig: Spector Books.
- Baudrillard, Jean. 1991. *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Bolt, Barbara. 2016. "Artistic Research: A Performative Paradigm." *Parse Journal*, no. 3: 134–151. [Traducción propia].
- Butler, Judith. 2023. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, Ediciones Planeta.
- Chillida, Eduardo. 2023. *Escritos: Edición centenario 1924–2024*. Madrid: La Fábrica.
- Cotter, Lucy. 2019a. *Reclaiming Artistic Research*. Berlín: Hatje Cantz Verlag.
- _____. 2019b. "Sounding Out the Law: A Dialogue with Lawrence Abu Hamdan." En *Reclaiming Artistic Research*, 146–149. Berlín: Hatje Cantz Verlag. [Traducción propia].
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- _____. 1992. "Différance." En *A Critical and Cultural Theory Reader*, editado por Anthony Easthope y Kate McGowan, 108–132. Sydney: Allen and Unwin.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. "La emoción no dice 'yo': Diez fragmentos sobre la libertad estética." En *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, editado por VV. AA. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados.
- Farocki, Harun. 2003. *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Altamira.

- Godard, Jean-Luc. 2010. *Pensar entre imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Editado por Gonzalo de Lucas y Núria Aidelman. Barcelona: Intermedio.
- Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jullien, François. 2010. *Las transformaciones silenciosas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Moyano, José Ignacio. 2019. *Giorgio Agamben: El uso de las imágenes*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Nietzsche, Friedrich. 2005. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pintor Iranzo, Iván. 2017. "Formas del atlas y el ensayo visual a partir de Aby Warburg: El montaje, la emoción y el gesto." *Research, Art, Creation* 5 (2): 156–188. <https://doi.org/10.17583/brac.2017.2684>
- Rancière, Jacques. 2003. "Politics and Aesthetics: An Interview." *Angelaki* 8 (2): 191–211. <https://doi.org/10.1080/0969725032000162657>.
- _____. 2021. *El trabajo de las imágenes: Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Madrid: Ediciones Casus-Belli.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón.
- Rolnik, Suely. 2019. *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón.
- Sharpe, Christina. 2023. *Ordinary Notes*. Londres: Daunt Books Originals.
- Soto Calderón, Andrea. 2020. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados.
- _____. 2023. *Imágenes que resisten: La genealogía como método crítico*. Barcelona: Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, Ayuntamiento de Barcelona.
- Stengers, Isabelle, y Philippe Pignarre. 2011. *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Steyerl, Hito. 2012. *The Wretched of the Screen*. Berlín: Sternberg Press.
- Tempest, Kae. 2021. *Conexión*. Madrid: Editorial Sexto Piso.

Van Alphen, Ernst. 2022. *Productive Archiving: Artistic Strategies, Future Memories, and Fluid Identities*. Ámsterdam: Valiz.

Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Barcelona: Akal. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

Filmografia

A Fidai Film [Largometraje documental]. Dir. por Kamal Aljafari. Productores Kamal Aljafari y Flavia Mazzarino, Kamal Aljafari Productions. Alemania, Qatar, Brasil, Francia, Palestina, 2024. 78 min.

La force diagonale [Largometraje documental]. Dir. por Annik Leroy & Julie Morel. Producido por Cobra Films & Auguste Orts, en coproducción con Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles. Bélgica, 2023. 145 min.

Rubber Coated Steel [Cortometraje documental]. Dir. por Lawrence Abu Hamdam. Producido por Portikus. Alemania, 2016. 21:46 min.

Silence of Reason [Largometraje documental]. Dir. por Kumjana Novakova. Producción Kumjana Novakova, Medea, Pravo Ljudski. North Macedonia, Bosnia-Herzegovina, 2023. 63 min.

Voyage En La Terre Autrement Dite /Journey to a land otherwise known [Cortometraje documental]. Dir. por Laura Huertas Millán. Producido por Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains. Francia, Colombia, 2011. 23 min.

A Montagem, Conexão e Resistência

RESUMO A prática da montagem cinematográfica oferece um terreno fértil para a pesquisa artística, onde forma, conteúdo e pensamento convergem em um processo dialético de criação e reflexão. Este texto explora como a montagem, entendida como um ato gerador e epistemológico, transcende os limites da narrativa industrial para se tornar um espaço de investigação artística, estética, ética e política. De uma perspectiva genealógica, benjaminiana e performativa, examina-se como a montagem permite conectar tempos e espaços, rastrear memórias e abrir caminhos para futuros possíveis. Essa abordagem gera um campo expandido de criação audiovisual, onde as imagens trabalham por associação, se conectam, interpelam e coabitam com os criadores em um processo de intercâmbio simbólico e afetivo. Assim, a montagem se revela como um

gesto transformador capaz de propiciar novos imaginários coletivos, epistemologias críticas e questionar a percepção, oferecendo uma reflexão profunda sobre o potencial político e ético do cinema como ferramenta de pesquisa e criação.

PALAVRAS-CHAVE Montagem; performatividade; resistência; gestualidade; pensamento associativo.

Editing, Connection and Resistance

ABSTRACT The practice of film editing offers a fertile ground for artistic research, where form, content, and thought converge in a dialectical process of creation and reflection. This text explores how editing, understood as a generative and epistemological act, transcends the boundaries of industrial narrative to become a space of artistic, aesthetic, ethical, and political inquiry. From a genealogical, Benjaminian, and performative perspective, it examines how editing allows for the connection of times and spaces, traces memories, and opens pathways toward possible futures. This approach generates an expanded field of audiovisual creation where images work by association, connection, interrogating, and cohabiting with the creators in a process of symbolic and affective exchange. Thus, editing is revealed as a transformative gesture capable of fostering new collective imaginaries, critical epistemologies, and questioning perception, offering a profound reflection on the political and ethical potential of cinema as a tool for research and creation.

KEYWORDS Editing; performativity; resistance; gesture; associative thinking.

Recebido a 15-02-2025. Aceite para publicação a 08-03-2025.