

Fabulaciones especulativas para una *aesthesis* decolonial. El rastreo de invisibles en el cortometraje *Enviado para falsear*

Speculative fabulations for a decolonial *aesthesis*.
The tracking of invisibles in the short film *Enviado para falsear*



Maia Navas

Universidad Nacional del Nordeste
Corrientes, Argentina

maia.sol.navas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8926-3357>



Alejandra Reyero

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Investigaciones Geohistóricas
Resistencia, Argentina

reyeroalejandra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1240-8663>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado con observaciones: 26/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42025>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/rnb00uigm>

Resumen

En este texto ensayamos sobre la posibilidad de una *aesthesis decolonial* de la imagen en movimiento latinoamericana. Recurrimos a las nociones de *fabulación especulativa* de Haraway (2019), *arte de rastrear invisibles* de Despret (2020) y a otras categorías clave del campo de los estudios visuales como régimen escópico de Jay (2003). A través del análisis del cortometraje

Palabras clave

audiovisual,
Latinoamérica, régimen
escópico, tecnologías de
control, penumbra

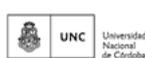
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



EdFA
Editorial de la
Facultad de Artes



de *Enviado para falsear*, reflexionamos sobre el valor de lo invisible y la imagen negra como figuras retóricas decoloniales de la práctica audiovisual en Latinoamérica. Consideramos, como hipótesis, que los modos de narrar y montar desarrollados en el cortometraje pueden pensarse como fabulación especulativa, cuyo procedimiento es el rastreo de invisibles. Esta operación permite deconstruir las modalidades contemporáneas de socialidad, control y vigilancia. La fabulación de otros relatos sobre tecnologías culturales, naturales y artificiales permite revisar los paradigmas positivistas heredados y hacer emerger nuevos órdenes de lo visible y lo sensible. La apuesta por una *aesthesis* decolonial planteada en la obra problematiza el régimen escópico eurocentrado y, de esta forma, sugiere modos de hacer y ver imágenes que resisten a las lógicas del inconsciente cinematográfico lumínico.

Abstract

In this text we explore the possibility of decolonial aesthetics in Latin American moving image. We work with the notions of speculative fabulation by D. Haraway, the art of tracking invisibles, by V. Despret, and other key categories in the field of visual studies, such as the scopic regime, by M. Jay. Through the analysis of the short film *Enviado para falsear*, we reflect on the value of the invisibles and the black image as decolonial rhetorical figures of audiovisual practice in Latin America. We consider as a hypothesis that the mode of narration and montage developed in the short film can be thought of as a speculative fable whose procedure is the tracking of invisibles. This operation makes it possible to deconstruct the contemporary modalities of sociality, control and surveillance. The fabrication of other stories about cultural, natural and artificial technologies, allows us to review the inherited positivist paradigms and make new orders of the visible and the sensible emerge. The commitment to a decolonial aesthetics raised in the work, problematizes the Eurocentric scopic regime and in this way, suggests ways of making and seeing images that resist the logic of the luminous unconscious cinematographic.

Key words

audiovisual, Latin America, scopic regime, control technologies, gloom

ENVIADO PARA FALSEAR¹. LA LEGALIDAD DE PERSECUCIÓN Y EL ABUSO DE PODER EN CLAVE DE INVENCION EXPERIMENTAL

El cortometraje del que surgen las reflexiones que siguen se inscribe en el contexto de aislamiento por la pandemia de Covid-19. Tal como sostiene su sinopsis, este plantea –en clave de invención experimental– el recrudecimiento de los microfascismos bajo el lema del cuidado, la legalidad de la persecución y el abuso de poder a partir de hechos de violencia ocurridos con una comunidad indígena en la ciudad de Resistencia, Chaco, en 2020.

El punto de partida es el derribo de un *drone* de la policía del Chaco en el barrio indígena Gran Toba, por medio de un hondazo. Este barrio alberga numerosas familias de la comunidad qom, muchas de las cuales están bajo la línea de pobreza e indigencia. Durante el confinamiento, este espacio ha sido monitoreado militarmente y algunos de sus habitantes han sido perseguidos y violentados bajo la argumentación de infringir las normativas de aislamiento para controlar la propagación del virus, generando hechos atroces de público conocimiento (Meyer, 2020).

Este avasallamiento a la comunidad qom utilizando tecnologías aéreas de control es puesto

en tensión en el cortometraje a través de una fotografía tomada hace casi cien años en el contexto de la Masacre indígena de Napalpí; matanza que el Estado nacional emprendió el 19 de julio de 1924 sobre integrantes de los pueblos originarios qom y moqoit, también en el territorio chaqueño (Imagen 1).

Dicha fotografía –conservada hoy en el acervo del antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche en el Instituto Iberoamericano de Berlín– fue tomada en 1924 en el entonces Territorio Nacional del Chaco donde tuvo lugar la masacre. En ella vemos una avioneta en la que se distingue parte de una inscripción –“2 Chaco”–, el piloto en la cabina, un grupo de hombres delante de la máquina –entre ellos el mismo Lehmann Nitsche–, varios de ellos con fusiles Winchester en la mano, un policía del Territorio y en un segundo plano un pequeño grupo de indígenas² (Reyero y Navas, 2021).

Del contrapunto entre esta imagen del pasado y el derribo del *drone* en el barrio de Resistencia en 2020 surge la lectura de un procedimiento con características similares al diseñado en la masacre de Napalpí cien años atrás: el retorno de acciones históricas que han sido parte de un plan sistemático estructural, heredado de la colonización, del Estado Nación para

1 Link de acceso a la visualización de *Enviado para falsear*: <https://vimeo.com/538916546> contraseña: ashi1. Estrenado en Doclisboa (Portugal) 2021, Jeonju International Film Festival (Corea del Sur) 2022, BAFICI (Buenos Aires) 2022.

2 El rol del avión en la masacre fue considerado en estudios académicos históricos y contemporáneos realizados sobre material de archivo del antropólogo en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Dávila, 2015), testimonios directos e indirectos recogidos por la prensa de la época y entrevistas e instancias de recepción de las imágenes a descendientes comunitarios indígenas (Giordano, 2009; Giordano y Reyero, 2012). En 2022 fue una prueba clave en el Juicio de Lesa Humanidad que dictaminó el hecho como Genocidio.



Imagen 1: Avión contra levantamiento indígena (1924). R. Lehmann Nitsche (atrib.). Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI), Berlín.

el exterminio de los pueblos indígenas. Entre tales procedimientos podemos señalar mecanismos técnico-científicos instrumentados para matanzas disciplinantes; un avión de la fuerza aérea y en el presente un cordón sanitario aéreo de *drones* bajo la justificación de la prevención de la propagación del Covid-19. Tales métodos generan reminiscencias de prácticas heredadas de los postulados de la Controversia de Valladolid a mitad del siglo XVI, la intervención militar en el “Nuevo Mundo”, la justificación de la guerra contra los indios y el paradigma tutelar a causa de su supuesta filiación natural con lo caníbal (Barriendos, 2008).

Contra estas violencias pasadas y presentes, *Enviado para falsear* pone en valor un gesto potente: la imagen negra como efecto del hondazo que derriba el *drone*. Se trata de un acto de resistencia al despotismo de las luces que controlan. Buscando problematizar los usos políticos y éticos de los mecanismos de control a través de imágenes en movimiento sobre comunidades indígenas vulnerabilizadas, plantea el imperativo ético de hacer existir contra la ignorancia y el menosprecio, sin caer en la hipervisibilidad. La apertura a otros puntos de enunciación geohistóricamente situados da cuenta de una estética-*otra* y tecnologías de la imagen-*otras*, propias de

vidas-*otras*, saberes-*otros* (León, 2012), proponiendo así un giro decolonial que se desprende de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial.

FABULACIONES ESPECULATIVAS CONTRA EL RÉGIMEN ESCÓPICO DE LA MODERNIDAD

Martin Jay (2003) parte de la noción *régimen escópico* acuñada por Christian Metz (2001) para aludir a una era, la moderna, que estuvo dominada por el sentido de la vista. Esta caracterización se encuentra asociada al surgimiento de la perspectiva en el Renacimiento y al racionalismo. Puede sintetizarse en la idea de un perspectivismo cartesiano, base de la epistemología moderna y la fascinación tardía medieval por las connotaciones metafísicas de la luz. Si bien no es unívoco, en este contexto existe una supremacía de un campo perceptivo visual, anudado a la lógica cuantitativa. De allí su relación con el surgimiento de desarrollos tecnológicos como el telescopio y el microscopio, íconos de esta era ocularcéntrica.

El artilugio de la perspectiva surge de una convención: el espacio tridimensional que, racionalizado, se traduce a una superficie bidimensional siguiendo un conjunto de reglas³. El

3 Nos referimos a las reglas de transformación especificadas en *De Pittura* de Alberti y en otros tratados posteriores de Viatore, Durero y otros artistas. La ventana transparente que era el lienzo, según la famosa metáfora de Alberti, pudo concebirse entonces como un espejo

lienzo funciona como ventana transparente que refleja el espacio geometrizado de la escena que, a su vez, se extiende hacia el ojo de quien mira. Existe, según Jay (2003), un punto interesante aquí, se trata de un ojo singular y no una visión binocular. Este ojo mira a través de una mirilla sin parpadear, obviando sus característicos movimientos sacádicos y es poseedor de un solo punto de vista. Estas cualidades son afines a la lógica de la mirada descorporizada, en detrimento de las que podríamos relacionar con el modo de comportamiento de una ojeada.

Este modo de mirar nos remite al funcionamiento del dispositivo cámara y a los aparatos aéreos de televigilancia, como único ojo sin parpadeos. Si bien no es el objetivo del presente escrito ahondar en las implicancias que poseen las imágenes tomadas a distancia, retomamos la acepción de “régimen escópico” aplicado al campo cinematográfico por Christian Metz (2001). Según el autor, la reduplicación de la distancia, debido a la ausencia doble del objeto en la escena, es un punto fundamental en el terreno audiovisual. La imagen cinematográfica deja un representante del ausente, lo que podría acentuar la relación entre los principios de acción del dispositivo cinematográfico y su afinidad a la *telecolonialidad del poder*⁴ (León, 2012).

plano que reflejaba el espacio geometrizado de la escena, proyectado hacia el espacio no menos geometrizado que se extiende desde el ojo del que mira (Jay, 2003, p. 226).

4 La telecolonialidad visual se caracteriza por ser “una forma de colonización del imaginario y la memoria vinculada a la particular operación de la imagen producida y reproducida mecánicamente. La historia de esta redefinición de la colonialidad del ver puede rastrearse a partir del apareamiento de dos tecnologías innovadoras que transformaron

Esta noción remite a mecanismos técnico-científicos instrumentados para matanzas disciplinantes que –en el caso del cortometraje– se explicitan en el avión de la fuerza aérea sobre el territorio de Napalpí en 1924 y en un cordón sanitario aéreo de *drones*, en 2020. En ambos casos se controla desde lo alto, desde una política de la verticalidad que, según Eyal Weizman (en Chamayou, 2016), es una “forma de autoridad fuera del suelo” (p. 57), donde cada acontecimiento puede ser conocido y vigilado por el poder policial. Este conocimiento desde lejos, que a su vez se mantiene distanciado de lo que Merleau-Ponty (en Jay, 2003) denomina “carne del mundo”, construye una mirada pretendidamente trascendental y universal, donde cualquier espectador puede ocupar un mismo punto en tiempo y espacio.

A partir de aquí, entendemos entonces el régimen escópico como un complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes que tienen lugar en un momento histórico determinado (Hernández Navarro, 2007). En el entramado de imágenes en torno a la persecución sobre el pueblo indígena qom, ¿qué dimensión adquieren las fabulaciones especulativas? ¿Qué formas pueden adoptar los actos de resistencia contra los regímenes escópicos históricos y contemporáneos? ¿Cómo fabricar imágenes contra los paradigmas oculares de la modernidad y su imaginario audiovisual? ¿De qué forma el rastreo de invisibles puede

el acto mismo de la observación: la fotografía en 1826 y el cine en 1895” (León, 2012, p. 116).

contribuir a la configuración de una *aesthesis* audiovisual en clave latinoamericana?

Donna Haraway (2019) recorre prácticas en la confluencia de ciencia y arte desde lo que denomina *fabulación especulativa*. Resulta interesante pensar esta dimensión en la narrativa y el montaje de *Enviado para falsear* a partir del material de archivo contemporáneo⁵, histórico⁶, científico⁷ y de otros provenientes de la fabulación, implicados en su construcción (uso de imágenes pobres, de baja resolución extraídos de celulares, residuos audiovisuales difundidos en internet, testimonios casuales, etc.). A partir de estos fragmentos se (de)construye lo ocurrido en el pasado y en el presente, mediante la imaginación de los hechos y las relaciones posibles entre estos.

Siguiendo a la autora, el entramado de conexiones entre estos elementos estaría articulado por la figura del *juego de cuerdas*, entendiendo por ello “las relaciones establecidas entre prácticas, eventos densos y coagulados intentando seguir el camino de los hilos para poder rastrearlos, encontrar sus marañas y patrones cruciales para seguir con el problema en tiempo y lugares reales y particulares” (p. 22).

5 Archivos audiovisuales de los *drones* de la Policía Provincial del Chaco disponibles en su canal de Youtube.

6 Hacemos alusión a la fotografía utilizada como prueba en el juicio por la Masacre de Napalpí que lleva el título “Avión contra levantamiento indígena” (Lehmann Nitsche, R. (atrib.) (1924). Instituto Iberoamericano de Berlín).

7 Nos referimos a la aplicación del algoritmo *Canny* utilizado en la disciplina esteganográfica con fines forenses, que constituye también una tecnología de vigilancia. La intervención fabulante de este procedimiento planteado en el cortometraje, se basa en el tratamiento estético de las imágenes en blanco y negro.

Haciéndose eco de la invitación a “pensar qué pensamientos piensan pensamientos” (p. 22), *Enviado para falsear* narra una historia cuyos componentes provienen del pasado, el presente y el futuro. Siguiendo a Haraway, este entramado puede dar lugar a otro tiempo-espacio, distinto al tiempo actual del *capitaloceno* que lleva el nombre de “Chtuluceno”. Los seres que habitan este momento, los chthónicos, son los indígenas de la tierra, pueblos decoloniales cuyos idiomas y narraciones son fundamentales para relatar historias de alianzas interespecies.

En este punto resulta interesante señalar que uno de los elementos centrales de la fabulación audiovisual está dado por la alianza entre el hondazo que derriba a la cámara *drone* y su destino en la boca de un chancho⁸. Esta escena final subvierte la distancia del punto de vista aéreo con sonido de hélices, por el de un punto en el interior de la boca del animal con el sonido de la ruptura del dispositivo al ser mordido y tragado por este. Podríamos afirmar entonces que el *dron* es atraído y fagocitado por la “carne del mundo” (Merleau-Ponty en Jay, 2003)⁹ (Imagen 2).

Otro de los elementos que hacen a la ficción -implementada para denunciar la persecución y sugerir una fabulación de resistencia- es la imagen negra. Una forma opaca que ampara la diversidad desde un punto de vista no humano. Ella se presenta como elemento retórico

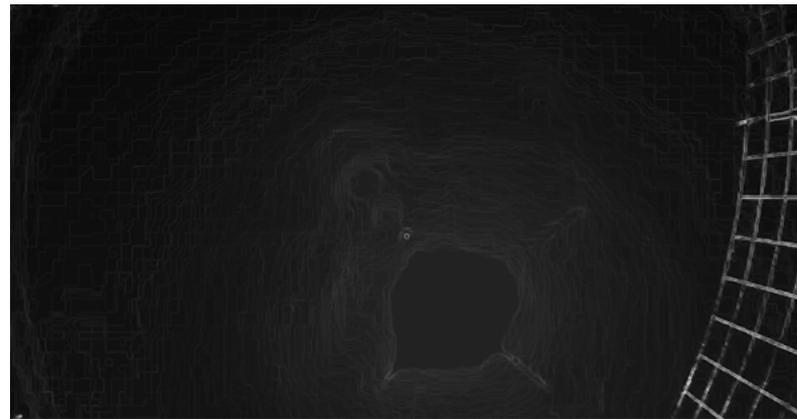


Imagen 2: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

que surge de la ruptura de la imagen, a partir de un saber ancestral extraído de la periferia (el uso de la honda o gomera) como perspectiva epistémica subalterna del conocimiento (Reyero y Navas, 2021)¹⁰. Consideramos que esta figura resulta fundamental para discutir, siguiendo a Haraway (2019), qué “figuras-figuran-figuras”, qué historias contamos para contar con ellas otras historias, qué conceptos pensamos para pensar con ellos otros conceptos (Imagen 3).

Se practica así lo que Haraway propone para “seguir con el problema” en un ensayo de recuperación de una historia compleja: la Masacre Indígena de Napalpí y la persecución actualizada del mismo pueblo bajo el lema del control sanitario, pero sin pretensiones de reconciliación ni restauración, sino desde un intento de recupe-

8 En este juego de cuerdas, el hondazo es la figura que imprime el ritmo y la duración del cortometraje.

9 De allí se desprende una suerte de contradicción entre superficie y profundidad, que multiplica los espacios visuales, tan característica de la estética barroca (Buci-Glucksmann en Jay, 2003).

10 El hondazo como gesto de resistencia es un acto que afirma -en términos de Glissant (2006)- el derecho a la opacidad. Contra la engañosa claridad de los modelos universales que reducen vidas a píxeles en imágenes de vigilancia, “la resistencia del hondazo alberga la potencia de una acción anacrónica. Un choque de tiempos estalla en el umbral de las tecnologías productoras de imágenes” (Reyero y Navas, 2021, p. 213).

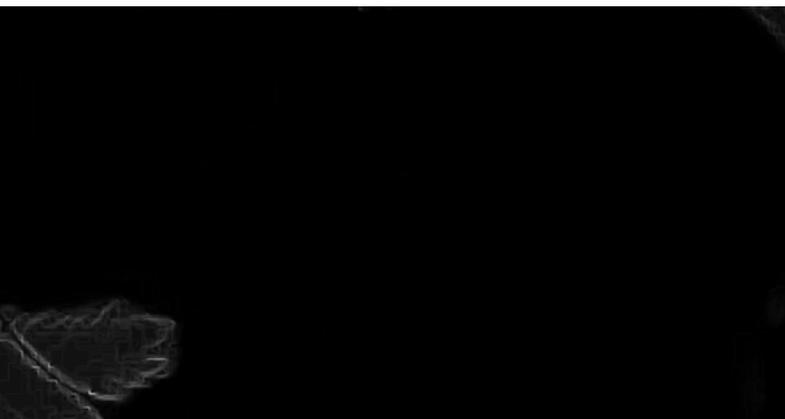


Imagen 3: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

ración parcial, ya que –siguiendo a la autora– “todos los nombres son demasiado grandes y demasiado pequeños; todas las historias son demasiado grandes y demasiado pequeñas” (p. 156), para narrar –en este caso– “la dominación voluntaria de un humano a otro humano” (Despret, 2018, p. 209).

Por otro lado, entre otras cualidades que hacen del cortometraje una apuesta decolonial, identificamos junto al uso de la imagen negra, el tratamiento del espacio y el tiempo. En este sentido, tanto la multiplicación de los espacios como la utilización de la imagen negra son propias de la retórica barroca. Desde una dimensión situada en Latinoamérica creemos que el Barroco es un aliado para la construcción de fabulaciones especulativas. El lugar que el Barroco le da a la retórica resulta clave para sostener los procedimientos de invención de figuras especulativas, según las cuales las imágenes son concebidas como signos y los conceptos siempre contienen una parte irreductible de imagen (Jay, 2003). Se trata de “reconocer el momento lingüístico irre-

ducible que hay en la visión y el momento visual igualmente insistente que hay en el lenguaje” (p. 238).

En este sentido, pensamos la oscuridad o una de sus formas, la penumbra, como zonas de conexión. Los espacios negros permiten en el cortometraje conectar “todo” con “algo”, “configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y significados” (Haraway, 2019, p. 20)¹¹. El rastreo y rescate de las imágenes confusas, oscuras, que conviven como fabulación y ficciones intermitentes, configura una retórica de la oscuridad a partir de presencias casi imperceptibles o efectos de dislocaciones entre la imagen y la visión. La penumbra permite descentrar la atención de los focos lumínicos y desplazar la mirada hacia lugares accesorios, secundarios en los que lo no visto se revela como pregunta irresuelta. Las imágenes en penumbra que surgen del rastreo parecieran unir planos disímiles más allá de sus límites¹². La construcción visual de *Enviado para falsear* surge entonces de esos “aconteci-

11 En otras oportunidades (Navas y Reyero, 2022, p. 172) hemos planteado la categoría de “cine-penumbra” como puesta en figura del fondo oscuro y misterioso de la imagen fílmica. Se trataría, según nuestra hipótesis, de una práctica audiovisual latinoamericana ubicada en el linaje del Barroco como contrapunto de los regímenes de percepción visual realista propios del Renacimiento. Sus procedimientos experimentales provocan, por el contrario, una suerte de complicación a la claridad positivista del mundo y sus formas de visión transparentes. La penumbra permite también alterar la lógica del tiempo cronológico. No genera la sensación de transitar en una superficie suspendida, donde nos guían pequeñas luces para perdernos y la ausencia de parámetros espaciales nos permite entrar en un ritmo singular.

12 “Por ello ‘penumbrar’ intenta decir el modo atmosférico de un tiempo, una sensación singular que tiene un lugar específico donde plegarse: tierras latinoamericanas donde existe una oscuridad necesaria que permite ver” (Navas y Reyero, 2022, p. 171).

mientos impensados que le suceden a las cosas del mundo cuando sus referentes permanecen al margen de la luz. Por lo tanto, es la penumbra un caldero de figuras que provienen de universos disímiles” (Navas y Reyero, 2022, p. 169)¹³.

AESTHESIS DECOLONIAL: RASTREO DE INVISIBLES Y FIGURA DE CUERDAS

Haraway (2019) sostiene que la confluencia de fabulación especulativa, ciencia ficción y feminismo especulativo constituyen un *método de rastreo*.

Se trata de seguir un hilo en la oscuridad, en un peligroso relato verdadero de aventuras en el que quién vive, quién muere y de qué manera, podría llegar a ser más evidente para el cultivo de una justicia multiespecies (...) La figura de cuerdas no es el rastreo, sino más bien la cosa en cuestión, el patrón y ensamblaje que requiere respuesta, la cosa que no es una misma pero con la que tiene que seguir andando (...) Hacer *figuras de cuerdas* es pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos. La fabulación especulativa es práctica y proceso; es devenir-con de manera recíproca en relevos sorprendentes; es una figura de la continuidad en el Chthuluceno (p. 22).

13 Otras producciones de alcance continental, orientadas en la misma clave de la configuración de rastreos de invisibles, permiten pensar proyecciones estético-políticas más extensas, en el universo más amplio de la producción fílmica latinoamericana. Entre ellas *La última hora* (Nicolás Testoni y Christian Delgado, 2020), *Luces en el desierto* (Félix Blume, 2021), *Preludes, the lighthouse, Sympathy for the devil* (Ícaro Zorbar, 2014, 2012), *La refutación de Troya* (Gustavo Galuppo y Carolina Rimini, 2020) y *Apuntes para la piba de oro* (Toia Bonino, 2021). El abordaje de algunas de ellas puede verse en Navas y Reyero (2022).

A propósito de métodos de rastreo, Vinciane Despret (2020) piensa en torno al *rastreo de invisibles*, como un arte de hacer geopolítica. Este consiste en detectar huellas visibles de lo invisible o, incluso, transformar algo de lo invisible en presencia. A fines del presente ensayo, podemos poner a jugar esta disposición geopolítica, además de su aplicación al rastro de animales –en la lógica del cazar¹⁴– como un arte de la atención. Una atención focalizada en lo que constituyó un pequeño evento lumínico sobre el cielo de la ciudad de Resistencia en junio del 2020 y del cual parte *Enviado para falsear*¹⁵ (Imagen 4).

En consecuencia, consideramos que el rastreo como método en torno a prácticas artísticas e investigativas posee afinidades con los modos de conocimiento y vinculación propios de una estética diferente a la moderna-colonial. Creemos que el accionar del rastreo puede ser la clave en invenciones desde una *aesthesis decolonial*¹⁶. Desde este lugar podemos pensar en procedimientos que impliquen conocer sin apropiarse, sin colocarse por sobre lo conocido, traer a la presencia o al espacio de reconocimiento lo que

14 Vinciane Despret (2020) se refiere aquí a las reminiscencias de prácticas de cacería que conlleva el planteamiento de Baptiste Morizot, no con el fin de la apropiación, sino al gesto de atención y de conocimiento para cohabitar territorios compartidos.

15 Nos referimos al plano de las tres luces sobre el cielo de la ciudad, con el que se inicia el cortometraje.

16 Vázquez (2016) sugiere la denominación de *aesthesis* debido a que la palabra estética se utilizó en la Modernidad para construir un canon de conocimiento en torno al sentir y a la percepción del mundo. En línea con Adolfo Albán Achinte (2018), Zulma Palermo (2014), Mignolo (2010) y Pedro Pablo Gómez y Mignolo (2021), pioneros en el campo de la estética decolonial, acordamos en referirnos con este término a la liberación de las regulaciones y normativización de la percepción de lo sensible, desde pensamientos y nociones estéticas no eurocentristas.

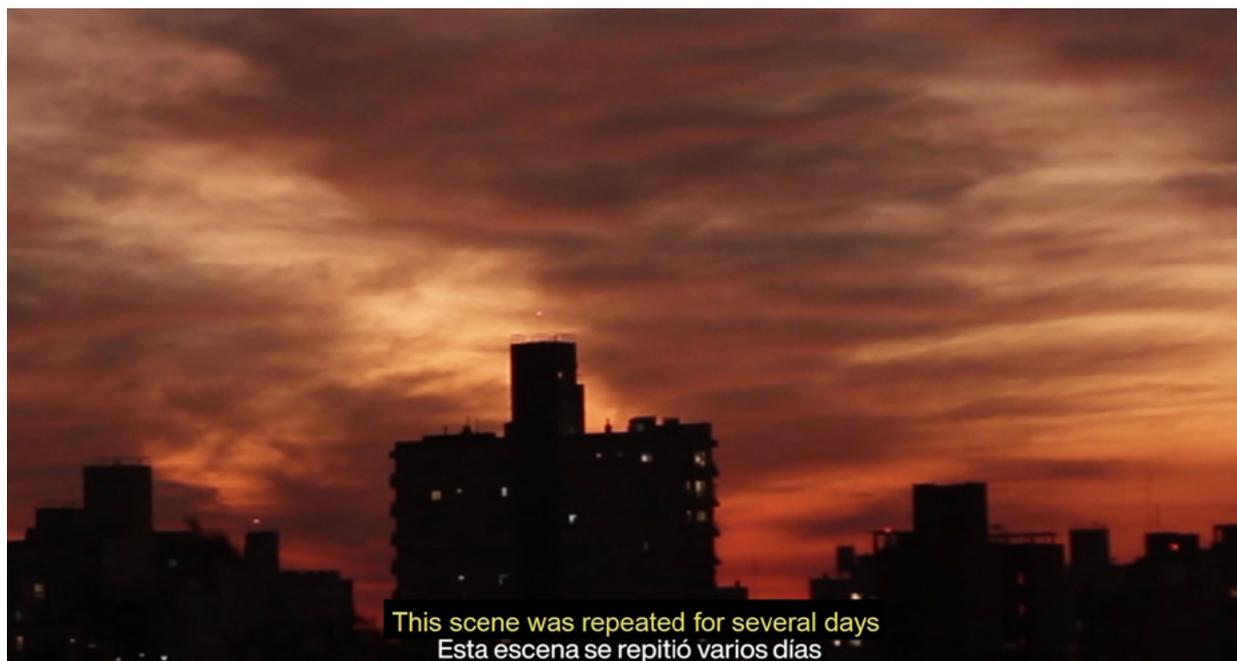


Imagen 4: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

queda invisibilizado, sin generar una hipervisibilidad de aquello que se conoce.

Frente a la imposibilidad de caminar libremente en el contexto de pandemia, el gesto de rastreo que se desarrolla a partir de la pregunta sobre las luces en el horizonte de la ciudad de Resistencia provoca búsquedas que van volviendo visible rastros y restos del archivo de la Masacre de Napalpí. Así se arriba al descubrimiento de una problemática vigente mediante el sondeo en diarios, portales, artículos científicos, conversaciones con investigadoras, etc. Los eventos que entonces comienzan a tener lugar y las materialidades que se van entretejiendo parecieran actuar como animales que se ocultan para no ser vistos.

De esta forma, la narración de *Enviado para falsear* procede mediante el rastreo de los restos visuales de archivos y de un registro esporádico que se articula a través de la fabulación especu-

lativa. No se trata de visibilizar lo invisibilizado, exponiendo a este pueblo a la revictimización, sino de lograr, por medio de la figura retórica de la *imagen negra* y elementos de la estética forense, que la imagen pierda su familiaridad, sea mirada de otra forma, desviando su significación primera. Al decir de Despret (2020), la intención no es “solo nombrar el acontecimiento sino trabajar desde una poética experimental de imaginar y pensar a partir de rastros tratados como signos” (Imágenes 5 y 6).

La *imagen negra* es un gesto de resistencia contra la luz encandilante de lo hipervisible. Despret (2020) sugiere que el hito del surgimiento de la electricidad dentro de la genealogía de la luz ha vaciado el mundo de una parte de sus seres invisibles. Como nos recuerda la autora, el medio abre posibles, no los determina, pero tiene el potencial de modificar sensibilidades y nutrir



Imagen 5: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

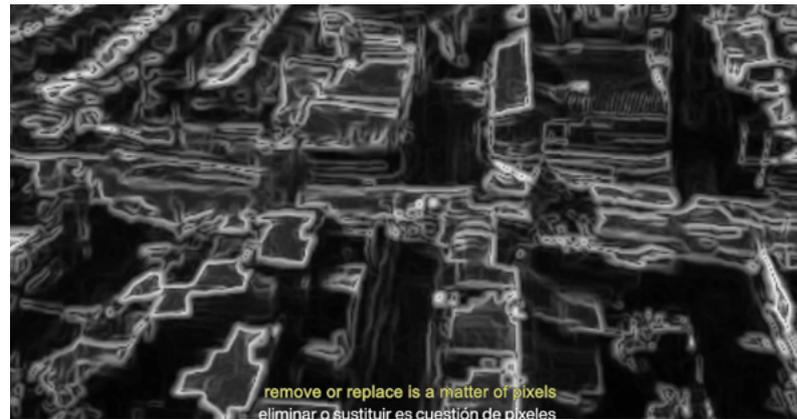


Imagen 6: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

formas de disponibilidad. Se trata de la posibilidad de otras formas de relación con el mundo, basadas en el no predominio de la visión y la representación propia de la estética moderna, siguiendo las líneas propuestas por la *aesthesis decolonial* y la potencialidad de transformación del orden de la presencia (Vázquez, 2016). En tanto instrumentos y medios de expresión eminentemente modernos/coloniales sostenidos en torno a una concepción espacio-temporal manifiesta en la apariencia, la presencia y la luz, los dispositivos ópticos son tecnologías de control¹⁷. Y como tales, formas y tecnologías de poder que circulan en torno a esa noción moderna de presencia que reduce el tiempo al tiempo del presente¹⁸.

17 Siguiendo a Vázquez (2016) las máquinas de control problematizadas en el cortometraje (aviones, *drones*, cámaras de video) han borrado, en tanto tecnologías de representación e instrumentalización militar, científica, policial moderna, su ligazón con la colonialidad. De esta forma, han borrado a su vez la borradura, negando la represión, la explotación y la extracción de la tierra y los "otros".

18 Al decir de Vázquez (2016), el tiempo presente "es una noción fuertemente espacial en la que el espacio se entiende como el centro de lo real" (p. 81).

En el cortometraje se despliegan, por el contrario, otras formas sensitivas temporo-espaciales. La dimensión de temporalidad se propone como potencia, en tanto no se completa en la presencia de la visión. Se trata de un tiempo que se asume fugazmente en un presente a partir de la vertiginosidad que supone el tránsito de lo visible a lo invisible¹⁹. Una invitación poética a experimentar la naturaleza de la imagen atendiendo a la ubicuidad de lo apenas vislumbrado, desde ese "otro ritmo" que puede instaurar la penumbra, la sombra, la oscuridad²⁰.

La *imagen negra* es entonces un modo de resistencia contra el ocularcentrismo que es figurado por la cámara-*drone* siendo devorada por un chanco. El animal actúa junto con el hondazo lanzado desde el barrio indígena qom, en una suerte de alianza y vinculación interespecie

19 Aludimos al viraje de las imágenes en color con las que se inicia el cortometraje hacia las imágenes en blanco y negro con las que continúa hasta su finalización en negro total.

20 Otra de las formas de experimentar con la temporalidad pero en relación al plano sonoro de producciones audiovisuales latinoamericanas la abordamos en Navas y Reyero (2022).

contra la persecución del régimen de control y visualización de imágenes a distancia.

Enviado para falsear convoca así tiempos diversos a través del montaje; presente, pasado y futuro se entremezclan dando lugar a una temporalidad compleja propia del acontecimiento, donde la pluralidad de lo vivido estalla²¹. Se trata entonces, no de un tiempo lineal ni circular, sino más bien de lo que Vázquez (2016) denomina “tiempo relacional”, es decir, “un tiempo que se antepone como pluralidad radical frente al espacio, a la realidad que está en el espacio” (p. 81). Convoca al pasado que no está muerto y a un futuro que no es utópico sino más bien especulativo.

El rastreo de invisibles es una invitación a posicionarse de manera diferente al modo de relación con el espacio y el tiempo de la modernidad. La categoría temporal de presente no se corresponde al espacio y viceversa, lo cual amplía la dimensión del tiempo, que no queda anclado a la presencia y, por lo tanto, se acerca al criterio de realidad y certeza (Vázquez, 2016). En el cortometraje, el pasado retorna en modo de memoria

ancestral como saber sobre los usos de armas como la honda; se agrega la fotografía del día de la Masacre Indígena de Napalpí tomada cien años atrás y a ello las luces, apenas perceptibles, en el horizonte actual, permitiendo narrar un acontecimiento de resistencia en una forma particular de relación con los mundos. El montaje articula los rastros apenas visibles de tiempos diversos, desplegando nuevos relatos que permiten imaginar un presente y un porvenir común a partir de rastrear luces en el cielo.

A partir de aquí se abisman las miradas, las percepciones, las sensaciones, desde “tiempos relacionales”. Se abisman las imágenes, ya que se las sustrae del fundamento metafísico de la representación. La matriz perceptiva con la que nos acostumbramos a ver imágenes se quiebra, desestabilizando la evidencia, ausentando la referencia, derrumbando la coherencia de lo visible. Las imágenes son liberadas de su vocación de representación, “las configuraciones fijas pierden masa y rigidez, transparencia y verdad. Se vuelven ligeras y de esta forma alteran el orden moderno y colonial de la presencia” (Reyero, 2021, p. 65)²². Tiene lugar así lo que asumimos como una transformación, una metamorfosis en términos de Despret (2018), del régimen escó-

²¹Esta idea guarda estrecha relación con la noción de *anacronismo de las imágenes*, propuesta por Didi Huberman (2006), retomada en otras instancias para el análisis de *Enviado para falsear* (Reyero, Navas, 2021). La apuesta del audiovisual es una tentativa por tensar trozos de imágenes supervivientes, necesariamente diferentes entre sí y anacrónicas, puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Su exploración supone bucear por ese espacio lagunoso que alberga vacíos, huecos imposibles de llenar, apenas vislumbrados desde el dispositivo de la cámara. Ese riesgo tiene por nombre “imaginación y montaje” (Didi-Huberman, 2006). “El montaje hace visibles los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan cada acontecimiento, cada gesto, cada nueva visualidad en expansión” (Reyero y Navas, 2021, p. 212).

²² En este sentido, cabe no obstante, reconocer los límites de la operación de intervención decolonial que el cortometraje propone. Si bien los materiales que lo componen condensan en sí mismos la interrupción de la vigilancia de los dispositivos tecnológicos biopolíticos como la fotografía o las imágenes captadas por *drones* –por agencia de la misma comunidad étnica implicada, que construyó y afirmó posiciones de alteridad– la propuesta de una *aesthesis* es no obstante “externa”, ya que tales comunidades no formaron parte del proceso de producción del audiovisual.

pico de la modernidad colonial a un “régimen de las composiciones, un régimen que abre paso a la sorpresa y al acontecimiento” del que podría surgir “otra cosa que modifique los seres y sus relaciones”, dando como resultado un continuo proceso de actos de asociación multidireccionales cada vez más complejos” (Despret, 2018, p. 207).

UNA NUEVA IMAGEN VIVE Y CRUJE EN LA BOCA DE UN CHANCHO. A MODO DE CONCLUSIÓN

¿Cómo construir figuras sobre violencias de las que no existen imágenes? ¿Cómo visibilizar hechos de hostigamiento histórico y actual con imágenes sin violencia? *Enviado para falsear* dispone imágenes de otro tiempo dentro de la imagen de un dispositivo contemporáneo (la cámara de video) para hacer memoria desde el anacronismo. De esta forma convoca al señalamiento de resabios visuales que conviven dentro tecnologías de registro y control históricas y contemporáneas (cámaras fotográficas, *drones*, celulares). Una nueva imagen vive y cruje en la boca de un chancho. La materialización de la imagen negra a partir de una imagen que se mete dentro del cuerpo de un animal provoca un cambio de perspectiva, una ruptura del punto de vista tradicional, la destrucción de los modos habituales de construir imágenes según nuestros regímenes escópicos convencionales. La posibilidad de establecer relaciones de parentesco raras

entre máquinas, animales y gestos anacrónicos contra la producción de imágenes técnicas para la persecución de comunidades indígenas resulta así una apuesta clave para imaginar una *poiesis* de fabulación especulativa.

Ello resulta de poner en práctica una heurística del rastreo, capaz de horadar las imágenes que existen y las que no, aquellas que pueden surgir del proceso experimental de detección de huellas visibles de lo invisible. La acción de rastrear resulta entonces del aprendizaje de transformar incluso algo de lo invisible en presencias apenas vislumbradas, en este caso, en relación a comunidades indígenas y las políticas de invisibilización e hipervisibilización históricas y contemporáneas configuradas en torno a ellas.

Esto conduce indefectiblemente a reflexionar en torno a las visiones construidas por los dispositivos de control sobre territorios vulnerabilizados como los de la comunidad indígena qom en el Chaco, problematizando su consideración de objeto cartografiado, producto del distanciamiento ocular. Pero ¿qué narraciones queremos contar para seguir con el problema?

Este escrito intentó dar cuenta del desplazamiento de las visiones instituidas capaces de generar afecciones y percepciones como crítica de las imágenes aéreas –en este caso provenientes de *drones*– reproductoras de la diferencia colonial en el campo audiovisual latinoamericano. Operaciones como las implementadas en el cortometraje *Enviado para falsear* son apuestas contra las matrices perceptivas hegemónicas que a través de la invención de gestos y figuras decoloniales

buscan generar disrupciones que alteren el horizonte de la visualidad naturalizada. Retóricas que se construyen en cercanías situadas en las que convergen elementos provenientes de mundos semiótico-materiales desaparecidos y presentes –subvertidos desde la estética forense–, imágenes de baja calidad extraída de celulares, resignificaciones de material de archivo y testimonio, con el propósito de aportar a la fabulación de paradigmas escópicos adyacentes.

Las formas en las que *Enviado para falsear* cultiva la memoria histórica de un espacio-tiempo singular nutre así formas de pensar y sentir un presente y un probable futuro común; un presente y un futuro arremetidos por experiencias y relaciones sensibles entre cosas, seres y sentires (tecnologías culturales, naturales y artificiales) disponibles y dispuestas a transformar y transformarse en nuevos medios y modos de existencia.

Cómo citar este artículo:

Navas, M. y Rejero, A. (2023). Fabulaciones especulativas para una *aesthesis* decolonial. El rastreo de invisibles en el cortometraje *Enviado para falsear*. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42025>.

Referencias

- Achinte, A. (2018). *Prácticas creativas de re-existencia. Más allá del arte, el mundo de lo sensible*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Barriendos, J. (2008). Appetitos extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. *Transversal/EIPCP multilingual webjournal*. <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>.
- Chamayou, G. (2016). *Teoría del dron*. Buenos Aires: Futuro Anterior ediciones.
- Dávila, L. (2015). Robert Lehmann-Nitsche: Pruebas contundentes sobre su presencia en Napalpí en tiempos de la masacre. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 6, pp. 1-20. doi: [10.4000/nuevo-mundo.68052](https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.68052).
- Despret, V. (2018). *Que dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas*. Buenos Aires: Cactus.
- Despret, V. (2020). Prefacio. En B. Morizot, *Tras el rastro animal* (pp. 9-18). Buenos Aires: Ediciones Isla Desierta.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Giordano, M. (2009). Estética y ética de la imagen del otro: Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *Aisthesis*, 46, pp. 65-82. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200004>.
- Giordano, M. y Reyero, A. (2012). Visibilidades e invisibilidades en torno a la Matanza indígena de Napalpí (Chaco, Argentina): La fotografía como artificio de amistad. *Cahiers des Amériques: Figures de l'Entre*, 2(10), pp. 79-101.

- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Editorial Consonni.
- Hernández Navarro, M. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Madrid: Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- León, Ch. (2012). Figura, medios y telecolonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, 51, pp. 109-123. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Meyer, A. (2020, 3 de julio). Brutal ataque policial, con torturas y abuso sexual, a cuatro jóvenes qom en Chaco. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/269912-brutal-ataque-policial-con-torturas-y-abuso-sexual-a-cuatro->.
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 4 (4), pp. 10-5. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>.
- Mignolo, W. y Gómez Moreno, P. P. (2021) *Reconstitución estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Navas, M. y Reyero, A. (2022). Cine penumbra como praxis estética latinoamericana: preguntas por la luz en clave decolonial. *Imagofagia*, 26. <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/913>.

Palermo, Z. (comp.) (2014) *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Ediciones del Signo: Buenos Aires.

Reyero, A. (2021). Abismar las imágenes. Experiencias audiovisuales sobre tecnologías de control desde el nordeste argentino. *Separata 28, Revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano*, Universidad Nacional de Rosario (UNR). <http://ciaal-unr.blogspot.com>.

Reyero, A. y Navas, M. (2021). Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas. Hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), pp. 196-217. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mda>.

Vázquez, R. y Barrera Contreras, M. (2016). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(18). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279047494001>.

Filmografía

Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

Biografía

Maia Navas

AUTORA

Realizadora audiovisual, artista visual, curadora, investigadora. Licenciada en Artes y Tecnología por la Universidad Nacional de Quilmes, licenciada en Psicología por la Universidad Católica de Salta y maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de la Universidad Nacional de Avellaneda. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste.

Biografía

Alejandra Reyero

AUTORA

Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba; investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), Conicet/UNNE. Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim), dependiente del IIGHI-Conicet. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste.