laFuga

Archivo e historia en El gran vuelo de Carolina Astudillo

Por Claudio Celis Bueno

Tags | **cine de metraje encontrado | Archivo | Historiografía | España**

Claudio Celis Bueno es doctor en Critical and Cultural Theory de la Universidad de Cardiff (Reino Unido). Actualmente se desempeña como investigador en la Scuola Superiore Sant'Anna (Pisa, Italia). Previamente ha desarrollado investigaciones posdoctorales en Chile y el Reino Unido sobre la relación entre imagen, tecnología y política. Es autor del libro The Attention Economy: Labour, Time and Power in Cognitive Capitalism (2017). Su investigación más reciente se concentra sobre la noción de una facultad del juicio algorítmico desde perspectivas posthumanistas y no-antropocéntricas. El presente artículo fue escrito en el marco de la investigación FONDECYT de postdoctorado "Estética y política del cine de metraje encontrado."

I.

El gran vuelo de Carolina Astudillo (2014) cuenta la vida de Clara Pueyo Jornet, una militante comunista que, durante la Guerra Civil Española y luego de ser arrestada y condenada a muerte, escapa de la prisión *Les Corts* en Barcelona para no ser vista nunca más. A partir de un "puñado de cartas que no llegó a enviar y algunas fotografías", Astudillo reconstruye la historia de esta desconocida cuyo destino permanece, hasta hoy, un misterio. Fuera de este escaso material, *El gran vuelo* está construido estrictamente con materiales reciclados, en su mayoría archivos de filmaciones domésticas de la España de los años treinta y cuarenta. En este sentido, *El gran vuelo* pertenece a ese género conocido como cine de metraje encontrado o *found-footage.*

Según William Wees, la característica esencial de este género audiovisual es su capacidad para presentar las imágenes en tanto imágenes. Más allá de las operaciones específicas desplegadas por las distintas obras de metraje encontrado, el simple acto de tomar una imagen reciclada y repetirla en un nuevo contexto "nos invita a reconocer dichas imágenes como metraje encontrado, como imágenes recicladas y, gracias a esa auto-referencialidad, nos invita a una lectura más analítica respecto a la lectura que aquel material tuvo originalmente" (Wees, 1993, p. 11). Dicho de otro modo, el cine de metraje encontrado funciona como un dispositivo de distanciamiento a través del cual el contenido referencial de una imagen (el cual por lo general se impone al espectador como su significado primero) es reemplazado por una mirada auto-reflexiva capaz de percibir dicha imagen como el resultado de un proceso de construcción determinado. Más aún, el acto de reciclaje (que extrae una imagen de un contexto para luego ofrecerla en uno nuevo) implica generalmente una toma de conciencia respecto al contexto histórico y social en el cual dicha imagen fue producida.

En el caso de *El gran vuelo* de Carolina Astudillo, esta característica es evidente desde la primera escena (foto 1), en la cual vemos una serie de registros audiovisuales domésticos de mujeres jóvenes mientras el narrador nos dice: "si alguien hubiese filmado a Clara a fines de la década de los veinte, se vería así, como ellas". Con esta declaración, el documental confiesa que las imágenes que vemos no son imágenes de Clara Pueyo y que, de hecho, fuera de unas pocas fotografías, no existe de ella registro audiovisual alguno. Desde el comienzo entonces, el documental nos interpela a no observar el material de archivo en su condición referencial sino como la huella audiovisual de un contexto histórico y social determinado. Tal como propone el narrador, de haber sido filmada, Clara Pueyo se vería "como ellas". Con esta frase el material de archivo es liberado de su función ilustrativa e ingresa a una dimensión reflexiva en la cual se hace visible el carácter histórico de toda representación. Así, es posible leer *El gran vuelo* no como una ilustración de la vida de Clara Pueyo sino como una reflexión sistemática sobre la historicidad de la imagen.

Por lo general, la historicidad de una imagen es entendida en un doble sentido. Por un lado, funciona como la huella de un pasado que, en su condición de pasado, sólo es accesible a través de los registros que de él persisten en el presente. La imagen es un testigo de aquello que fue y que ya no es. Por otro lado, ella misma es el producto de una historicidad concreta, es decir, el resultado de un proceso de producción que es siempre determinado históricamente. [1] Esta doble historicidad de la imagen es fundamental en el documental de Carolina Astudillo. En primer lugar, *El gran vuelo* abre con un prefacio en el cual se establece un vínculo entre imagen y espiritismo (Foto 2). Este vínculo es reforzado por un narrador que enuncia: "no podemos escuchar la voz de nuestros muertos, sólo el recuerdo, sueño o en una imagen" y que luego se pregunta, "¿cómo hacerlos regresar?". De este vínculo inicial surge una noción de imagen en tanto huella que hace posible el retorno al pasado, un vestigio que permite contar la historia de los muertos, de aquellas vidas que ya no están. De inmediato, sin embargo, el narrador nos confiesa que en el caso de Clara Pueyo las huellas que nos permiten reconstruir su vida son mínimas, limitándose a unas pocas fotografías y a un puñado de cartas. La función referencial e ilustrativa de las imágenes se desvanece y en su lugar emerge una nueva acepción de la relación entre historia e imagen: ya no la imagen como mera huella del pasado sino la imagen como el resultado de un proceso de producción que es él mismo determinado históricamente.

Este giro remite a dos maneras de comprender el carácter crítico del cine de metraje encontrado. Debemos recordar que este tipo de cine ha sido caracterizado principalmente por su mirada auto-reflexiva. A través de la fragmentación, interrupción, y descontextualización, las imágenes recicladas son presentadas como el resultado de un proceso de producción específico. Así, cuando el material de archivo es utilizado en tanto que huella del pasado, el cine de metraje encontrado puede ofrecer una reescritura (o una reinterpretación) de dicho pasado. Como propone Paul Arthur, este género responde a "un deseo de reformular las formas de narrar la historia" que a su vez funciona como una "crítica micro-política de la exclusión o distorsión de grupos minoritarios del territorio de la representación histórica dominante" (1999, p.60). Desde esta perspectiva, el documentalismo de metraje encontrado funciona como un dispositivo para reescribir la historia que a su vez cuestiona los mecanismos narrativos de la historia oficial y hace visibles las formas de exclusión que la historia dominante necesariamente implica.

Por otro lado, el cine de metraje encontrado opera como un dispositivo analítico capaz de examinar el carácter histórico que determina al aparato de producción y circulación de imágenes. Desde esta perspectiva, el material de archivo también aparece como una forma de reescribir la historia. La diferencia, sin embargo, es que esta reescritura refiere a una historia de segundo grado (*second-degree history*), es decir, no a una historia construida por medio de imágenes que operan como meras huellas del pasado, sino a la utilización de estas imágenes para construir "una historia de la mirada" (Blümlinger, 2009, p. 102). [2]

A través del reciclaje de material de archivo, *El gran vuelo* nos ofrece una historia de la mirada, una historia de cómo el ojo ha sido adiestrado para ver y representar la realidad y de cómo los cuerpos son constantemente disciplinados para acomodarse a dichas formas de ver y representar. No es el ojo el que ajusta el encuadre de una realidad dada de antemano, sino que es la realidad la que va acomodándose a dicho encuadre. Dicho de otro modo, *El gran vuelo* utiliza el material de archivo para liberar a la mirada de todo fundamento ahistórico. Esto queda evidenciado en la permanente reflexión que Astudillo desarrolla en torno a la representación del gesto femenino y de cómo este gesto ha sido sometido a la mirada (masculina) de la cámara foto y cinematográfica. Al liberarse del uso referencial e ilustrativo del material de archivo (al reconocer la inexistencia de registro audiovisual de Clara Pueyo), el documental permite utilizar dicho archivo para leer los modos de ver y de ser visto que definen el contexto histórico y social de la España de la década del treinta. Un ejemplo de ello es la secuencia inicial en la cual la narración se detiene en el análisis de una de las pocas fotografías de Clara Pueyo, comparando a través del montaje la seriedad de Clara con las "sonrisas indiscriminadas" del material audiovisual reciclado. Se insinúa así un quiebre histórico entre una y otra edad de la representación, entre una y otra edad del gesto femenino. En otro momento, el narrador nota la incongruencia en aquella fotografía grupal en la cárcel de *Les Corts* en la cual las reclusas, sometidas tanto a la mirada oficial de la cámara como a la mirada de la monja "encargada de vigilarlas", son retratadas sonriendo. El narrador se pregunta: "¿acaso en las fotos oficiales se les obliga a sonreír?"; y luego, mientras se nos aparece una película familiar con una pequeña niña frente a la cámara en donde un brazo adulto, fragmentado, le corrige su postura, la narración agrega: "¿o simplemente

desde niñas les han enseñado a observarse a sí mismas mientras son observadas?" [3]

Pero el análisis de *El gran vuelo* no debe limitarse a los meros gestos capturados por la cámara. El mérito de este documental es que extiende dicha reflexión hacia los procesos que disciplinan al ojo mismo que guía a la cámara. En la secuencia en la cual se relata la estadía de Clara en Francia durante la cual trabajó como niñera de una familia acomodada, la narración nos dice: "no hay imágenes que testimonien el trabajo de Clara en Francia. No es extraño. La mirada de la alta burguesía reconoce el cuerpo de las criadas en función de las niñas y niños que cuidan. Y para acentuar su condición social, el uniforme no es suficiente. Las vemos en planos generales, sirviendo. O en encuadres cerrados que fragmentan sus cuerpos". Este relato es acompañado de una serie de encuadres de películas domésticas que efectivamente fragmentan los cuerpos de las criadas. No son sólo los cuerpos los que se ajustan a la cámara, por ende, sino que es también el ojo el que ha aprendido un modo particular de representar los cuerpos según la función social que estos ocupan. *El gran vuelo*, al transformar el archivo audiovisual en objeto de reflexión, al detenerse en los modos en que la cámara disciplina al ojo y a los cuerpos, hace visible el carácter social e histórico de la mirada. *El gran vuelo* construye así no la historia de Clara Pueyo sino una historia particular de la mirada y de las formas de ver.

Por otro lado, la historiografía, en tanto dispositivo de producción de saber, es ella misma una forma específica de ver. Al proponernos leer la relación entre imagen e historia desde la perspectiva de una historia de las formas de ver, por lo tanto, lo primero que debe ser puesto en entredicho es la noción misma de historia. Identificar la historicidad de la mirada implica identificar la historicidad de esa forma específica de ver que es la mirada histórica. *El gran vuelo,* por su parte, puede ser leída como una reflexión acerca de aquella forma particular de disciplinar al ojo que es la historiografía. Así, la elección del motivo del documental (la vida invisible, olvidada, de Clara Pueyo, aquella vida que no ingresó a la historia oficial) es la puerta de entrada a una nueva forma de pensar y escribir la historia.

Hasta aquí la reflexión primera sobre la relación entre imagen e historia a partir del material de archivo. Como propone Jamie Baron, sin embargo, una de las características del cine de metraje encontrado es que exige una redefinición del concepto mismo de archivo. Para ello, agrega, el trabajo metodológico de Michel Foucault ofrece un excelente punto de partida (2014, pp. 2-3). A la luz de esta observación metodológica, podemos utilizar el concepto de archivo en Michel Foucault para identificar un nuevo modo de comprender la relación entre historia e imagen en el documental de Carolina Astudillo.

II.

En su curso de 1985, Gilles Deleuze explora la "arqueología del saber" como método central de la obra de Foucault. Para ello, Deleuze despliega un análisis de la noción de archivo y de su relación con las formaciones históricas. El archivo, propone Deleuze, posee dos características centrales: su objeto debe ser entendido en tanto formación histórica; mientras que su naturaleza será siempre de índole audiovisual (2013, p. 14). Comencemos por la primera de ellas: la arqueología es la disciplina de los archivos a través de los cuales se accede a una determinada formación histórica (Deleuze, 2013, pp. 14-33). Una formación histórica, sin embargo, no debe ser confundida con lo que comúnmente se entiende por ello, es decir, la formación histórica como objeto del saber historiográfico. La arqueología es radicalmente distinta a la historiografía ya que no utiliza el archivo para describir un periodo histórico sino que trata de elevarse hacia las condiciones de posibilidad de una determinada formación histórica. Según Deleuze, estas condiciones de posibilidad son las condiciones de visibilidad y enunciación, es decir, de aquello que es visible y enunciable en determinada formación histórica (2013, p. 33).

¿Qué es entonces una formación histórica? Deleuze nos dice que "es un agenciamiento de lo visible y de lo enunciable. Es una combinación, es una manera de combinar visibilidades y enunciados, una vez dicho que ambos son irreductibles" (2013, p. 33). Más aún, la coherencia de toda formación histórica está constituida "por el hecho de que sus visibilidades, en virtud de sus formas propias, son combinables con sus enunciados, en virtud de sus formas propias" (2013, p. 33). Dicho de otro modo, lo que distingue una formación histórica de otra es que cada una posee su propio régimen de enunciación y de visibilidad; y cada vez que hay una variación en el régimen de enunciados y en el

campo de visibilidades, "entramos en otra formación histórica" (Deleuze, 2013, p. 33). En el caso de *El gran vuelo*, se trata de una reflexión acerca del quiebre (o no) que la Guerra Civil Española significó para la representación del cuerpo femenino, es decir, una reflexión acerca del paso (o no) de una formación histórica a otra, de una determinada enunciación y visibilidad del cuerpo femenino a otra.

En segundo lugar, Deleuze propone que el archivo es siempre un archivo audiovisual (2013, p. 32). Aquí lo audiovisual no refiere a los dispositivos fílmicos y videográficos (lo que comúnmente entendemos por archivo audiovisual) sino que remite a las dimensiones de lo visible y lo enunciable que definen toda formación histórica. Dicho de otro modo, si toda formación histórica es el agenciamiento de estas dos dimensiones, y si el archivo tiene por objeto a una formación histórica, entonces el archivo necesariamente debe ser un archivo audiovisual, una huella de un régimen de enunciación y de un régimen de visibilidad determinados. Como propone Foucault en *La Arqueología del Saber*, por el término archivo "no entiendo la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado |ni| las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener" (2002, p. 219). El término archivo, por el contrario, refiere a la ley que determina aquello que puede ser dicho y que puede ser visto en determinada formación histórica: el archivo es el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de lo que es enunciable y lo que es visible. De este modo, el archivo audiovisual rescatado por Astudillo para reconstruir la vida de Clara Pueyo no debe ser leído en su condición referencial e ilustrativa, sino como la huella de las condiciones de posibilidad de la enunciación y visibilización del cuerpo femenino en una determinada formación histórica.

Un régimen de enunciación define las condiciones de posibilidad de lo enunciable, es decir, de todo aquello que puede ser enunciado (dicho o nombrado) en una determinada formación histórica. De igual forma, un régimen de visibilidad define las condiciones de posibilidad de lo visible: define todo aquello que puede ser visto en una formación histórica específica. Dado que estos dos regímenes definen las condiciones de posibilidad de una formación histórica determinada, no es posible decir que un cambio histórico modifica lo que es enunciable y lo que es visible. Por el contrario, son las transformaciones en los regímenes de enunciación y visibilidad las que permiten hablar del paso de una formación histórica a otra. Para saber si la Guerra Civil Española implicó una nueva formación histórica, por ejemplo, es necesario examinar en qué medida las condiciones de posibilidad de lo enunciable y lo visible fueron modificadas. Más aún, el archivo audiovisual que compone *El gran vuelo,* al encontrarse liberado de su función referencial, permite avanzar en esta tarea arqueológica que explora precisamente los cambios en los modos de enunciar y visibilizar el gesto femenino.

La metodología arqueológica introduce la discontinuidad y la interrupción como principios fundamentales de la noción de historia. En la introducción a *La arqueología del saber*, Foucault se pregunta por la relación de su método con la historiografía. Para Foucault, lo fundamental es romper tanto con la historiografía clásica (que toma la causalidad y la linealidad como fundamento del movimiento histórico) como con la filosofía de la historia Marxista-Hegeliana (guiada por los principios de totalidad y teleología). [4] Desde la perspectiva Marxista clásica, por ejemplo, los cambios históricos se explican a partir de las transformaciones materiales de producción. Esto implica una noción de totalidad (un sistema cerrado en el cual es posible reducir toda manifestación histórica a las condiciones materiales de existencia) y una concepción teleológica del movimiento histórico (una idea de progreso guiada por el comunismo como destino de la historia). En el caso de Foucault, la noción de historia está definida desde los conceptos de discontinuidad e interrupción. Toda nueva formación histórica introduce un corte radical con la formación anterior, impidiendo todo recurso a la linealidad y a la totalidad. Esto se debe a que una formación histórica es entendida como las condiciones de lo enunciable y de lo visible. Un cambio de estas condiciones tiene por consecuencia una nueva formación histórica que es inconmensurable con respecto a las precedentes (precisamente porque lo que se modifica son las condiciones de aquello que es posible enunciar y hacer visible). Más aún, Foucault insiste en que una nueva formación histórica no es el mero resultado de una transformación material (ya que eso implicaría la noción de totalidad). Por el contrario, es posible hablar de una nueva formación histórica sólo como el resultado de una transformación en los regímenes de enunciación y visibilidad. Con ello, Foucault introduce el problema de la interrupción como carácter esencial del movimiento histórico.

A la definición de archivo en *La arqueología del saber*, Deleuze agrega que "este agenciamiento de lo visible y de lo enunciable como constitutivo de la formación histórica es lo que Foucault llamará, en su propia terminología, un dispositivo" (2013, p. 33). El concepto de dispositivo puede ser definido como una red de relaciones heterogéneas entre discursos, instituciones y reglamentos que definen un determinado diagrama de poder, es decir, que establecen una determinada administración de un conjunto de fuerzas que entran en relación. Si el dispositivo es la red de operaciones técnicas y de saberes que define un determinado diagrama de poder en una formación histórica específica, y si el archivo es la huella audiovisual de una determinada formación histórica, entonces algo comparece como archivo cuando es comprendido como un dispositivo concreto que posibilita un determinado régimen de enunciación y un determinado régimen de visibilidad. Dicho de otro modo, un dispositivo no es una herramienta o un aparato técnico, sino que es dicha herramienta o dicho aparato técnico entendido como el soporte de un régimen de visibilidad y enunciación específico.

Volvamos ahora al cine de metraje encontrado y al caso del documental *El gran vuelo*: ¿qué ocurre cuando leemos la relación entre imagen e historia en el cine de metraje encontrado desde las nociones de archivo y dispositivo? Lo que aquí propongo es que la relación entre imagen e historia debe ser reemplazada conceptualmente por el binomio dispositivo/formación histórica. Esto quiere decir que la imagen debe ser comprendida en tanto dispositivo: como el resultado de un proceso de producción determinado, regido por reglas de enunciación y visibilidad que en cada caso la hacen posible. Ya no es posible seguir hablando de la imagen en un sentido representacional (la imagen como significante de un significado ubicado fuera de la imagen). Por el contrario, al comprenderla como dispositivo, ésta funciona como una máquina que articula determinadas relaciones de fuerzas. De igual forma, debemos reemplazar la noción de historia por el término de formación histórica. No se trata de la historia como el estudio del pasado, sino como el análisis de las distintas formaciones históricas, es decir, el análisis de las condiciones de posibilidad de lo enunciable y de lo visible. Desde esta nueva perspectiva, la relación entre imagen e historia debe ser comprendida del siguiente modo: la imagen es un dispositivo concreto que en cada caso está guiado por las condiciones de lo que puede ser enunciado y de lo que puede ser visto; dado que estas condiciones definen la singularidad de toda formación histórica, la imagen opera como un archivo a través del cual podemos analizar las condiciones de enunciación y de visibilidad de una determinada formación histórica. Una imagen nos permite leer los dispositivos concretos que en cada caso modelan las condiciones de visibilidad y enunciación de una formación histórica.

En el caso de *El gran vuelo*, el archivo audiovisual reciclado por Astudillo funciona como una huella a través de la cual es posible identificar los modos de enunciación y visibilidad que determinaron la existencia de Clara Pueyo. Desde esta perspectiva, el documental no hace otra cosa que explorar cómo la vida de una militante comunista en la Guerra Civil Española fue tramada por los regímenes que la nombraban y que la hacían visible. Esto es posible precisamente porque el documental renuncia al valor ilustrativo y referencial del archivo audiovisual, tornando este archivo en la huella de una formación histórica determinada. Esto se hace evidente en la reflexión que *El gran vuelo* desarrolla respecto al rol de la mujer en la Guerra Civil Española. El narrador dice: "Fue un arrebato exaltador. La Guerra Civil Española provoca la movilización femenina. No solo las ves en los espacios públicos, en la política y en el trabajo. También en las imágenes". De este modo, la mujer se convierte en símbolo del reclutamiento: en el cine de ficción y de propaganda son representadas como heroínas con fusil en mano. En la realidad, sin embargo, estas heroínas del cine remiten a mujeres "de tiempos que no vendrán"; y esto se debe, nos dice el documental, a que "en todas las revoluciones hay cosas que los revolucionarios se niegan a cambiar. El rol de las mujeres suele ser una de ellas". Esta breve narración va acompañada de una serie de imágenes de archivo en las cuales las mujeres repiten gestos pre-revolucionarios, es decir, continúan siendo el objeto de representación de una imagen masculina que las mantiene en la posición asimétrica desde donde deben aprender a observarse siendo observadas.

El gran vuelo es una reflexión acerca de cómo el archivo fílmico permite analizar el régimen de enunciación y de visibilidad propio de una formación histórica. En este caso, la vida de una militante comunista durante la Guerra Civil Española. Insistamos en la singularidad del metraje encontrado para hacer visible el vínculo entre dispositivo y formación histórica. Para ello comparemos el documental de Astudillo con la película de ficción *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda. Esta película retrata a un grupo de mujeres que deciden unirse a los grupos anarquistas en la lucha contra el ejército español. A través del desarrollo de la historia, esta película tematiza el rol de las mujeres en la

Guerra Civil Española y la actitud de los hombres frente a la presencia femenina en el frente. Su objetivo es similar al de *El gran vuelo*: revelar que pese al carácter revolucionario de las milicias durante la Guerra Civil Española, la relación asimétrica entre hombres y mujeres no fue modificada ni dentro ni fuera del frente. La diferencia es que en el caso de *Libertarias*, dicha denuncia queda limitada al contenido representacional de la historia narrada, sin lograr cuestionar la estrecha complicidad entre dispositivo y formación histórica que yace a la base de las formas de enunciar y de hacer visible el cuerpo femenino. En *Libertarias*, la denuncia queda reducida al carácter anecdótico de la intriga. En *El gran vuelo*, por el contrario, la reflexión acerca del rol de la mujer en la Guerra Civil Española es una reflexión acerca de las formas en que la mujer es nombrada y es vista. Como hemos dicho, esta reflexión es sólo posible gracias al recurso del metraje encontrado, el cual, a través de la interrupción y la fragmentación, hace visible el gesto cinematográfico que disciplina tanto a los cuerpos representados como al ojo que representa. Más aún, *El gran vuelo* llama la atención sobre la estrecha relación entre archivo y dispositivo: al indicar la interdependencia entre los gestos representados (los cuerpos femeninos capturados por la cámara) y el gesto audiovisual que captura lo representado (el ojo de la cámara), el documental de Astudillo hace visible cómo la emergencia y masificación de un nuevo dispositivo técnico (la cámara foto y cinematográfica) incide sobre la formación de un nuevo régimen de enunciación y de visibilidad (la emergencia de un nueva formación histórica y por ende de un nuevo régimen de archivo audiovisual).

A través del recurso de materiales reciclados, *El gran vuelo* renuncia al valor referencial del material de archivo, poniendo en marcha una reflexión sistemática acerca de la relación entre imagen e historia. Más aún, las nociones de archivo y dispositivo en Foucault nos permiten leer el documental de Astudillo como una reflexión que se propone hacer aparecer las formas de enunciación y de visibilidad de un determinado periodo histórico. Desde esta perspectiva es posible argumentar que *El gran vuelo* quiebra con las dos formas clásicas de comprender la relación entre historia e imagen: no se trata ya ni de la imagen como huella del pasado ni de la historicidad como característica inherente de toda imagen; se trata, en cambio, de la estrecha relación entre dispositivo y formación histórica, entre la imagen cinematográfica como soporte de una relación particular con el mundo y los regímenes que permiten enunciar y dar visibilidad a dicho mundo. El potencial crítico de *El gran vuelo* consiste por lo tanto en su capacidad para hacer perceptible el régimen de enunciación y de visibilidad que determinó la vida casi olvidada de Clara Pueyo Jornet. La lección metodológica de este documental es que nos permite comprender que tal potencial crítico reside en la capacidad del cine de metraje encontrado para reflexionar acerca de los modos de enunciación y de visibilidad que definen una formación histórica determinada. Dicho de otro modo, el cine de metraje encontrado constituye una operación privilegiada para analizar los regímenes de enunciación y de visibilidad que definen a aquellas formaciones históricas caracterizadas por la emergencia de los dispositivos de registro y reproducción técnica de la imagen.

Obras Citadas

Arthur, P. (1999). The Status of Found Footage. *Spectator* 20.1, pp.57-69.

Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Abingdon: Routledge.

Berger, J. (2012). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Blümlinger, C. (2009). Memory and Montage: On the Installation Counter-Music. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* Ehmann, Antje & Kodwo Eshun (Eds.). London: Koenig.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Deleuze, G. (2013). *El saber: curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.

_____. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gros, F. y *Foucault, M.* Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Lindeperg, S. (2014). *Night and Fog: A Film in History*. Minneapolis: University of Minnesota.

Poster, M. (1984). *Foucault, Marxism, and History: Mode of Production versus Mode of Information*. Cambridge: Polity.

Wees, W. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. London: Anthology Film Archives.

Notas

1

Esta doble acepción de la relación entre imagen e historia es explorada por Peter Burke en su libro *Visto y no-visto: el uso de la imagen como documento histórico* (2001). Al preguntarse sobre el uso de la imagen como documento histórico, Burke distingue entre aquellos que comprenden las imágenes como un reflejo de condiciones históricas determinadas y aquellos que se detienen a explorar las condiciones históricas que en cada caso modifican la producción y recepción de las imágenes.

2

Christa Blümlinger (2009) sugiere que esta distinción entre dos formas de entender el uso del archivo audiovisual proviene del análisis que Sylvie Lindeperg (2014) realiza del documental *Noche y niebla*, de Alain Resnais (1955).

3

Según la propia Carolina Astudillo, esta lectura de la representación femenina en la historia Occidental proviene del trabajo realizado por John Berger en su libro/documental *Modos de ver* (2012).

4

Para un análisis sobre la relación entre la metodología arqueológica de Foucault y la filosofía de la historia del Marxismo tradicional véase el libro de Mark Poster *Foucault, Marxism, and History: Mode of Production versus Mode of Information* (1984).

Como citar: Celis Bueno, C. (2018). Archivo e historia en El gran vuelo de Carolina Astudillo, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/archivo-e-historia-en-el-gran-vuelo-de-carolina-astudillo/906