

Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual de las luchas socioambientales

Visualities and Memory: Towards an Audiovisual Archive of Socioenvironmental Struggles

JULIO CÉSAR GONZALES OVIEDO

Doctor en Desarrollo Rural por la Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco, México. Investigador y realizador audiovisual en la asociación cultural Maizal desde el año 2013 con proyectos en el Perú, Ecuador y México. Gestor cultural en la casa cultural comunitaria La Caracola (Carhuaz, Perú) desde 2014. Integrante del Comité Editorial de la revista independiente *La Otra Cosecha* desde 2018. Colaborador del laboratorio de creación intercultural Chawpi y del colectivo de artes escénicas Yama en Quito (Ecuador). Sus líneas de investigación son la memoria, el territorio, los movimientos sociales y las culturas visuales.

Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual de las luchas socioambientales

Visualities and Memory: Towards an Audiovisual Archive of Socioenvironmental Struggles

Julio César Gonzales Oviedo

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

jgonzaleso@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0003-4403-2592>)

Recibido: 30-03-2022 / Aceptado: 30-07-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.006>

RESUMEN

Con el avance de la conflictividad socioambiental en el Perú, emergen prácticas audiovisuales comprometidas que acompañan y documentan, desde los movimientos sociales, las luchas ecoterritoriales de los últimos 20 años. Por ello, se propone un acercamiento a la construcción de un archivo audiovisual comunitario que recupera narrativas y memorias de estas disputas en la lucha por la defensa del territorio y los bienes comunes.

ABSTRACT

With the advance of socioenvironmental conflict in Peru, committed audiovisual practices emerge that accompany and document the ecoterritorial struggles of the last 20 years from social movements. For this reason, an approach is proposed to the construction of a community audiovisual archive that recovers narratives and memories of these disputes in the fight for the defense of territory and common goods.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Archivo, audiovisual, socioambiental, territorio, memoria / archive, audiovisual, socioenvironmental, territory, memory

A lo largo de la historia se han desarrollado distintas posibilidades técnicas para la producción de imágenes, las cuales han tenido usos sociales y políticos marcados por sus contextos y épocas.

Desde las ciencias naturales hasta las ciencias sociales, el registro y la documentación visual han servido para estudiar paisajes y territorios lejanos, desconocidos para la mirada eurocéntrica. Pero también han sido modos de representación de alteridades y construcción de imaginarios para seguir la expansión de la acumulación, el despojo y otras formas de control-dominación sobre cuerpos y territorios, transformados en zonas de sacrificio.

Debido al avance de las tecnologías visuales, y la posibilidad técnica de la reproducción mecánica de la imagen (Benjamin, 1972/1989), existe, como en ningún otro momento de la historia, una mayor capacidad para producir, reproducir, circular y consumir imágenes. De esta manera, nos enfrentamos a un contexto marcado por el predominio de la visualidad y cierta cultura de las imágenes en nuestra cotidianidad¹.

La masificación de la fotografía, el cine, el video y la televisión durante el siglo XX configuró un ecosistema mediático capaz de producir sentido común desde sus nodos de producción de visualidades hegemónicas, tanto en proyectos democráticos o autoritarios como en privados o públicos.

La expansión de estas prácticas a los entornos digitales² proyecta el actual dominio del ecosistema mediático de las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC). Este es un espacio donde convergen distintos discursos, cul-

turas y dispositivos que provocan nuevos procesos de intercambios, hibridaciones y mediaciones (Scolari, 2008), bajo la tendencia de una marcada influencia de las culturas audiovisuales que configuran la denominada *videoesfera*³ (Debray, 2000/2001).

En ese sentido, Gustavo Aprea (2008) propone que muchas de estas prácticas comunicativas que se realizan desde los entornos digitales son previas a su establecimiento como una institución de alcance masivo y global. Por ello, debemos prestar atención al lugar que cada medio ocupa dentro de este sistema mediatizado y a con qué tipo de prácticas sociales se relaciona.

La emergencia de distintas posibilidades narrativas a través de los usos y apropiaciones del lenguaje audiovisual amplía los repertorios audiovisuales y crea otras formas de documentación para dar cuenta de la historia y la memoria. En ese sentido, con el predominio del régimen del espectáculo, como propone Huysen

¹ El avance de la reproducción mecánica de la imagen, en sus distintos soportes físicos y digitales, acentúa la capacidad del dispositivo audiovisual para presentar sus contenidos como «espejo de la vida». En ese sentido, se crean nuevas formas de conocer otras «realidades», de acercarse a otras formas de vida; con ello se busca, a partir de la mediatización de la visualidad y lo audiovisual, crear modos de representación e imaginarios hegemónicos.

² Estas prácticas visuales y audiovisuales emergen como efecto de la transformación tecnológica producto de la digitalización, y se caracterizan por la configuración de una comunicación de muchos a muchos desde una mirada reticular —en red—; por la interacción desde estructuras textuales no secuenciales basadas en la hipertextualidad; por su dimensión multimediática, en la que convergen medios y lenguajes; y, sobre todo, por los niveles de interactividad, característica que provoca la participación de los usuarios en la construcción de repositorios abiertos (Gaytán Santiago, 2013).

³ El medioambiente mediático se puede organizar en tres modalidades según lo propuesto por Debray (2000/2001): la logosfera —predominio de la escritura—, la grafoesfera —predominio de la imprenta— y la videoesfera —predominio audiovisual—.

(2001/2007), la cultura visual y las mediaciones tecnológicas de la videoesfera se caracterizan por una tendencia hacia la museificación y mercantilización del recuerdo.

Sin embargo, frente al avance e imposición de un régimen visual hegemónico, también van a ocurrir proyectos de corte contrahegemónico, que, a partir de la apropiación tecnológica, intentan construir narrativas al margen de los relatos oficiales, proponiendo otros abordajes a la historia oficial y experimentando otras formas de representación y de acercamiento desde lo visual y lo audiovisual⁴ para expandir los repertorios posibles y disputar sentidos.

La práctica de lo audiovisual como acto político y no solo como hecho estético o de entretenimiento expande el territorio audiovisual hacia la disputa de los medios, los modos de representación, la construcción de imaginarios y las alternativas de su uso como acción política. Este desplazamiento detona una larga herencia de prácticas audiovisuales comprometidas en Latinoamérica, en su mayoría de carácter documental, que ocupan un lugar estratégico en la evocación y construcción de memorias protésicas que emergen desde el territorio audiovisual latinoamericano.

Es una tradición que se despliega en referentes como la corriente del Tercer Cine dentro del Nuevo Cine Latinoamericano entre las décadas de los sesenta y los setenta; el movimiento latinoamericano de video popular y alternativo en la década de los ochenta; la emergencia del cine y video de los pueblos originarios desde la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) desde 1985 hasta la actualidad; y la expansión del cine comunitario y de los medios libres, alternativos, autónomos o según la denominación con que se nombren. Se trata de experiencias marcadas por la influencia de las vanguardias artísticas, los movimientos sociales y políticos de sus momentos históricos, y el desarrollo de tecnologías audiovisuales.

Con el tiempo, la transición entre la comunicación análoga y la digital de algunos movimientos sociales ha permitido la constitución de redes hipermediáticas de acción colectiva (Gaytán Santiago, 2013). Estas se presentan como procesos de apropiación tecnológica que son cargados de sentido político a partir de sus contextos sociales y culturales, lo que actualiza la acción política de las prácticas audiovisuales.

En este escenario, en los últimos años han surgido movimientos sociales que se

⁴ Un ejemplo es el caso que ocurre en la tradición del cine político que emerge en las décadas de los sesenta y los setenta en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, especialmente en su corriente del Tercer Cine; se propone un quiebre respecto al canon hegemónico cinematográfico centrado en la producción industrial —mercado de entretenimiento— y la creación autoral —mercado del arte— para abrir paso a una tercera vía del cine: como un hecho político.

caracterizan por un despliegue comunicacional potenciado en la efervescencia de las redes digitales y el uso de las nuevas tecnologías, que se han convertido en campo de lucha política y mediación del encuentro, así como en canales de protesta y formas organizativas políticas. Destaca aquí el uso estratégico de la comunicación en la práctica política y social, y las relaciones/reacciones comunicativas frente al poder hegemónico (Rey, 2014).

Con ello, se han expandido redes de individuos y colectivos de fotógrafos, cineastas, videastas y medios libres o comunitarios que documentan y dan cuenta de los acontecimientos desde un posicionamiento crítico, y que amplifican los modos de representación y la construcción de imaginarios desde otras visualidades posibles⁵. Son experiencias que se expanden con rapidez con la llegada de la digitalización de sus soportes de producción y el crecimiento de las redes en internet.

El resultado de este proceso de apropiación tecnológica y de los usos políticos de estos dispositivos es la producción de miles de imágenes que documentan las distintas movilizaciones alrededor del mundo, que han servido como base in-

formativa, simbólica y emocional para la expansión de los movimientos y la identificación de diferentes contextos entre sí (Fidalgo y Bula, 2017).

Encontramos que, entre los usos políticos, entendidos como una serie de prácticas no institucionales, emergen prácticas que pueden contribuir a la construcción de la memoria colectiva y a recuperar las subjetividades, vivencias y experiencias que escapan de los discursos institucionales.

El acompañamiento mediático y la documentación audiovisual de estas luchas, para este caso por la defensa del territorio y los bienes comunes, despliega una serie de actores solidarios que expanden el entramado de prácticas audiovisuales comprometidas.

De esta manera, reconocemos que los usos políticos de la imagen establecen jerarquías en la manera de mirar e interpretar estos documentos; condicionan una manera de acercarse al mundo, de conocerlo y vincularse con esas representaciones. Por ello, es relevante prestar atención a la efervescencia de la producción visual y audiovisual contemporánea en el marco de las luchas ecoterritoriales⁶.

⁵ Configuran de manera simultánea un individualismo red y un comunitarismo disperso, que, frente a las coyunturas políticas, convergen y activan entre sí las redes hipermediáticas de acción colectiva (Gaytán Santiago, 2013).

⁶ Frente a la expansión de las fronteras del capital y el avance del extractivismo en Latinoamérica, emergen luchas y resistencias diversas que acentúan las bases para un lenguaje de valoración común sobre la territorialidad, lo que Svampa (2012) llama *giro ecoterritorial*, en el que convergen distintos lenguajes y sentidos a partir del encuentro entre la matriz indígena-comunitaria y las narrativas autonómicas por la defensa del territorio en clave ambientalista.

Estas luchas y resistencias por la defensa del territorio y los bienes comunes no surgen de un momento a otro, sino que responden a un nuevo ciclo de expropiación-dominación del capital con la expansión de sus fronteras extractivas y políticas neoliberales (Bartra, 2016). De esta manera, los repertorios de acción colectiva se actualizan y resignifican en diálogo con las memorias locales que se resguardan desde la tradición oral y configuran otras vías de comunicación de arraigo comunitario y alternativas (Gonzales Oviedo, 2021). Hoy, estas dialogan y transitan hacia la convergencia digital⁷ para amplificar su alcance; de este modo han resistido las prácticas de negación de su ser ejercidas desde las élites.

Se trata de acciones comunicacionales de carácter político que buscan garantizar la interlocución de las comunidades con otros actores, movimientos sociales, académicos e instituciones, para hacer un llamado a la solidaridad y denuncia frente a un nuevo ciclo de violencias sobre cuerpos y territorios.

Este giro supone evocar otros marcos de referencia para la comprensión de nuestros tiempos, en los que el sujeto colecti-

vo⁸ pone en agenda una perspectiva crítica que interpela directamente el modelo de desarrollo extractivista hegemónico y su concepto-relación con la naturaleza; con ello, propone sus propios lenguajes de valoración y otras formas de representación del mundo.

Por ello, se hace necesario pensar las tecnologías desde un punto de vista de la apropiación social de los actores y movimientos sociales (Maldonado, 2014), quienes, desde sus agendas propias, autodefinen y constituyen la identidad que dan a su accionar en colectivo; personifican al adversario ante el cual se lucha y, en consecuencia, trazan el objetivo social por el cual el movimiento actúa colectivamente (Castells, 1997/2001).

Con ello, notamos que la apropiación social de las tecnologías da cuenta del uso estratégico para dar batalla en los campos identitarios, políticos y comunicacionales. De esta manera, deja de tener una lógica instrumental y se sitúa en un plano comunicativo-cultural vinculado con los intereses, las demandas y las proyecciones de los colectivos que deciden usar las TIC como estrategia de autorrepresentación que reivindica su autonomía y otro

⁷ Esta convergencia mediática digital provoca cambios en la percepción y los modos de comunicación, a la vez que desarrolla una cultura global que moldea la subjetividad de las masas de usuarios. Se dan, entonces, condiciones para la emergencia de contraculturas digitales, que traen nuevas posibilidades para la acción colectiva desde los movimientos sociales en la era digital.

⁸ Es evidente el surgimiento de este sujeto colectivo, sistemáticamente descalificado por los grandes medios, criminalizado y reprimido por los Gobiernos. Siguiendo a Machado Aráoz, las y los defensores del territorio ante las actividades extractivas son «los "bárbaros" de nuestros tiempos, los que se oponen al "desarrollo"; los que, en los territorios militarizados de los gobiernos de derecha, son considerados "terroristas", y en los de izquierda, fracciones "fundamentalistas" que obstruyen el avance de los procesos revolucionarios» (2012, p. 56).

modo de representar la realidad (Maldonado, 2014).

En ese sentido, emergen prácticas audiovisuales diversas y comprometidas con las luchas, que construyen y nutren archivos abiertos que permiten tener un acercamiento crítico a la representación hegemónica de las luchas y resistencias. Así, es posible conocer las formas en que, desde los movimientos, se construyen memorias mediáticas, e identificar qué discursos y metadiscursos se producen y reproducen en el marco de las disputas ecoterritoriales. Pero también es necesario atender los modos de producción visual y audiovisual como objetos de reconstrucciones históricas y fuente de información en el proceso de evocación de otras memorias y cómo estas inciden en la construcción de subjetividades políticas.

Visualidades y memorias

La posibilidad de objetivar los recuerdos individuales y colectivos a través de la imagen ha permitido nuevas formas de relación con el pasado. Asistimos a un giro visual en los procesos de construcción de la memoria, en el que emergen nuevas formas de producir significado, de pensar y sentir, desde las mediaciones visuales y tecnológicas, la relación con el pasado.

Los registros visuales y audiovisuales se convierten, de esta manera, en prácticas culturales en transformación. La posibilidad de multiplicación de las perspectivas

de registro de la memoria visual y audiovisual lleva a replantear el universo de la memoria, dados los nuevos criterios de selección y las formas diversas de registro (Steimberg y Traversa, 2008).

Se configuran culturas visuales que provocan cambios en los modos de construir vínculos con el pasado y las maneras de evocar memorias para la transmisión a nuevas generaciones. En este contexto, las imágenes toman protagonismo al momento de construir e interpretar los recuerdos, así como a la hora de darle sentido y reflexionar sobre los sucesos (Feld y Stites Mor, 2009).

En ese sentido, la comprensión de la memoria como falible, frágil, vulnerable, precaria e imperfecta, como señala Ricoeur (1955/1990), cambia con el auge de la producción técnica de imágenes y registros audiovisuales. Bajo este impulso, la memoria adquiere una dimensión sensorial y perceptiva al entrar al campo de lo visible a través de los soportes mnémicos como la foto, el cine o el video, y se posiciona como fuente de información del pasado (León, 2019).

Con la expansión de regímenes visuales y audiovisuales, también aparecen otros sujetos productores y espectadores. El predominio mediático trae nuevas formas de relacionarse y tener contacto con las imágenes compartidas; asistimos al surgimiento del *testigo mediático* (Carlón, 2008).

Las posibilidades técnicas de la imagen audiovisual —pregrabada—, que permite que podamos volver a ver o revivir algo que ya ocurrió, se potencia con la capacidad del directo televisivo, en el que el espectador se vuelve testigo de los hechos a través de las imágenes compartidas sin distancia temporal, pero sí espacial.

Entonces, la función de los dispositivos mediáticos se expande hacia los devenires de la memoria, en el volver a ver acontecimientos a través de imágenes, pero también en el presenciarlos y atestiguar la historia.

En esta línea, las experiencias de lo visto a través de las imágenes, sean pregrabadas o en vivo, no es una experiencia individual, sino colectiva, porque estas hacen parte de un discurso compartido por individuos de diversas geografías y culturas que se conectan alrededor de los mismos discursos; en esa medida, son recordados en común.

Para este escenario de cambios y predominio de la imagen sobre el ejercicio de la memoria, Landsberg (2004) propone el concepto de *memoria protésica*⁹ en relación con los modos de evocar el recuerdo en contextos de sociedades tecnologizadas y mercantilizadas. De esta manera, el recuerdo protésico es construido por las tecnologías y no por la experiencia individual o colectiva.

Entre los rasgos que configuran el recuerdo protésico, destaca su dimensión masmediática, resultado de la mediación tecnológica y no producto de una experiencia encarnada; se propone como una memoria artificial tecnológica en la que los recuerdos se relacionan con experiencias vividas en masa; tiene una fuerte carga mercantil por su intercambiabilidad y transportabilidad; y, sin embargo, también es capaz de construir identidad colectiva desde una vinculación sensorial con el pasado desde la empatía y en una relación ética con el otro (León, 2019).

Estos abordajes y modos de documentar la memoria desde las prácticas visuales y audiovisuales proponen otras formas de construir los recuerdos y mirar la historia reciente. Para ello, las tecnologías de la imagen van a cumplir un doble rol: actúan como documentos que registran hechos pasados, pero, al mismo tiempo, producen activamente los recuerdos del pasado (León, 2019).

Archivos audiovisuales y narrativas otras

Así como la memoria tiene un giro hacia lo visual y la sobreproducción de contenidos audiovisuales, la noción de archivo también se empieza a ver afectada por estas prácticas y su avance en el tiempo.

⁹ La memoria protésica teoriza la producción y diseminación de recuerdos que no tienen conexión directa con el pasado vivido de una persona y que, sin embargo, son esenciales para la producción y articulación de la subjetividad (Landsberg, 2004).

Es necesario pensar en archivos expandidos que consideren las narrativas visuales, sonoras, gráficas de la tradición oral y popular en la misma relación que los acervos documentales de fuentes escritas, que son normalmente asociadas a los archivos tradicionales (Villaplana, 2017).

Este conjunto de imágenes, testimonios, discursos y demás acervos documentales (auto)producidos para y desde la red, por ejemplo, se tiende a convertir en repositorios de consulta abiertos y dispersos que pueden o no ser resguardados por individualidades o colectividades según sea la experiencia.

De esta manera, nos enfrentamos a repositorios abiertos y colectivos que emergen desde la videoesfera y que permiten tener un acercamiento y abordaje del pasado desde el presente a través de la evocación de las memorias y la revisión del relato histórico y los archivos que acompañan sus versiones para recuperar saberes y conocimientos comunes. De esta forma, se crean vínculos afectivos y se abordan de forma consciente los recuerdos que muestran su disenso con la historia (Villaplana, 2017).

Con el giro al archivo (Foster, 2004; Guasch, 2005), se proponen desafíos en varios campos disciplinares, sobre todo por la abundante producción de contenidos audiovisuales y digitales que documentan, representan y autorrepresentan procesos sociales y culturales, que, a su vez, generan nuevas narrativas, relatos e

imaginarios colectivos que inciden en la subjetividad política de los movimientos sociales.

En ese sentido, se debe reconocer que los archivos no son repositorios completos y acabados, sino que se construyen desde una noción de faltas y ausencias según los sesgos e intereses particulares. Como señala Steedman (2002), el trabajo de la archivística se basa en documentación seleccionada, jerarquizada y elegida según los intereses que están detrás de su construcción, pues responden a una política de la memoria.

Los archivos se presentan como contenedores —en construcción— que responden a una variedad de configuraciones posibles en su diseño y gestión. Estos pueden ser emprendimientos institucionales de corte privado o público, pero también se abren posibilidades hacia archivos no convencionales.

El archivo no puede quedarse en un solo estado, porque los objetos que contiene no se quedan estáticos en los criterios clasificatorios iniciales de búsqueda, sino que estos también responden, a su vez, a los momentos de circulación del material. De esta manera, se producen novedades y reformulaciones en la construcción de sus ordenamientos, pero también frente al avance del nivel de acumulación de acervos y diversidad de dispositivos que nutren el mismo archivo (Steimberg y Traversa, 2008).

El momento actual de los archivos pasa por un sentido de búsqueda hacia el descubrimiento y la construcción de nuevas constelaciones posibles, en las que dispositivos de memoria visual y audiovisual se presentan como campos de indagación. La vida social de estos dispositivos de memoria cumple un doble rol: por un lado, aborda las tensiones en los criterios de elección y valoración de quien maneja el archivo, y, por otro, la práctica de los consultantes que se acercan a los acervos.

Con la sobreproducción de contenidos mediáticos, también ocurre un proceso de expectación mediática que requiere de un espectador-operador, quien se encarga de operar la acción de clasificar y está expuesto a dispositivos y soportes así no tenga relación con alguna búsqueda o valoración específica (Steimberg y Traversa, 2008).

Con la efervescencia de la producción de contenidos visuales y audiovisuales, y la expansión de internet como un repositorio abierto y plural, se multiplica la figura de consultantes sobre archivos no institucionales, de modo tal que se entrecruzan la diversidad de tipos de organización de contenidos y los modos de consulta.

Esta expansión de contenidos visuales y audiovisuales en los entornos red de internet ha contribuido a que la memoria documentable se encuentre en cierta manera dispersa, pero también sometida a criterios cambiantes y poco explícitos al

momento de realizar las clasificaciones de materiales.

En la medida en que estos archivos mediáticos —formales y no formales— constituyen nuevos soportes de las memorias, se convierten también en fuentes de consulta. Es documentación visual y audiovisual que cumple una doble función de ser presente y de convertirse en fuente de un pasado relativamente reciente y distante.

En ese sentido, los archivos construyen un propio espacio común para el resguardo de sus acervos y colecciones; diseñan categorías clasificatorias del material que se convierten en rutas para el acceso, la búsqueda y la selección de los textos.

Los archivos audiovisuales no son solo contenedores de materiales, sino que sostienen fragmentos de modos de pensar, hacer y ver el mundo. También son modos de clasificar y ordenar los relatos de una época para ponerlos a disposición para volver al pasado a evocar recuerdos y memoria y para interpelar el relato de la historia oficial.

Miradas en lucha: hacia un archivo audiovisual comunitario y digital

Los últimos veinte años en toda Abya Yala se han caracterizado por un nuevo ciclo de violencia provocado por la expansión de las fronteras extractivas para continuar el ciclo de acumulación y despojo capitalista.

Cientos de comunidades han respondido a esta arremetida contra sus cuerpos y territorios para sostener sus propias alternativas al mal llamado «desarrollo» y «progreso», que intenta imponerse desde los megaproyectos, tanto nacionales como privados, sin respetar la autodeterminación de los mismos pueblos.

Este nuevo ciclo de luchas y resistencias en defensa del territorio y los bienes comunes se ha caracterizado por la efervescencia de contenidos audiovisuales que dan cuenta de esta situación, producciones que recuperan el carácter político y comprometido del territorio audiovisual latinoamericano. De esta manera, se entreteje un movimiento de *audiovisualistas* que acompañan o militan las luchas de distintos grupos y comunidades que se mantienen críticos al sistema económico y político, desde diferentes contextos y con razones específicas.

En el caso peruano, es notable la producción de piezas que indagan en las causas y los efectos del aumento de la conflictividad socioambiental. Se pudo constatar esto durante la investigación titulada *Narrativas del documental independiente peruano: conflictos socioambientales, audiovisual y memoria (2000–2018)*¹⁰, que recuperó una constelación de 230

documentales que dan cuenta de un país sembrado de múltiples procesos de lucha para frenar el extractivismo y sus devastadores efectos.

Como parte de los hallazgos, la investigación reveló que, con el inicio del siglo XXI y la digitalización de los dispositivos audiovisuales, nacieron circuitos alternativos como espacios para el encuentro y la difusión de la producción contemporánea en el Perú. Surgieron iniciativas como la primera «Muestra de documental independiente peruano», en el año 2001, y la muestra «El video peruano y los derechos humanos 1984-2004», de 2004, que marcan dos hitos en cuanto a la promoción de cine documental en este escenario de transición sociopolítica.

La «Muestra de documental independiente peruano», con más de 10 años de existencia, alentó que una nueva generación de realizadores y realizadoras se anime a producir, realizar y enseñar cine (Godoy, 2018), pues se convirtió en un espacio clave para la difusión y exhibición desde un carácter inclusivo de diversos formatos y experimentaciones en torno al documental¹¹.

En estos emergentes espacios de exhibición, se difundió la producción audiovi-

¹⁰ Este proyecto fue ganador del Concurso Nacional de Proyectos de Investigación sobre Cinematografía y Audiovisual del año 2018, convocado por el Ministerio de Cultura. Puede verse un artículo relacionado con la investigación en Gonzales Oviedo *et al.* (2020).

¹¹ En sus distintas ediciones, se realizaron curadurías y homenajes a realizadores como Nora de Izcue, Mary Jiménez, Heddy Honigmann, Juan Alejandro Ramírez, Javier Corcuera, Gianfranco Annichini, José Antonio Portugal, Manuel Chambi, Luis Figueroa, Jorge Suárez y al Grupo Chaski.

sual vinculada con la memoria del conflicto armado interno y las problemáticas sociales heredadas de la dictadura. Ahí, también, se identifican las primeras manifestaciones de un movimiento de documentación audiovisual enfocado en la creciente conflictividad socioambiental; este movimiento da un giro hacia la ambientalización de las luchas sociales (Leff, 2004) y muestra sus procesos de documentación audiovisual en ciertas producciones.

Así, en la primera década de este siglo, destacan producciones como *Choropampa, el precio del oro* (Boyd y Cabellos, 2002), *Una muerte en Sion* (Goldstein, 2003), *Flechas y motosierras. Una lucha por el derecho al bosque* (Goldstein y Sande, 2005), *Tambogrande: mangos, muerte y minería* (Boyd y Cabellos, 2006), *Triunfo indígena en el Perú* (Valdivia, 2008) y *La travesía de Chumpi* (Valdivia, 2009), por mencionar algunas piezas.

El creciente interés de las y los documentalistas por las disputas socioambientales a menudo es acompañado por una lógica de producción colaborativa y con horizonte comunitario. Así lo denotan algunas experiencias de producción, como las de Guarango Cine y Video, Quisca Producciones, DOCUPERU, Teleandes —y actualmente parte de la Escuela de Cine Amazónico en Pucallpa—, la Red Nacional de Microcines del Grupo Chaski, Maizal, Minkaprod, entre otros procesos que abrazan una constelación de

prácticas audiovisuales que activan cultural y políticamente.

En este universo de 230 piezas, 27 de ellas son producciones de la primera década del siglo. Después de 2009, este número se incrementó notablemente y llegó a sumar 203 en 2019.

Puede considerarse que el suceso que marcó este acercamiento a lo socioambiental en el audiovisual peruano fue la masacre de Bagua, ocurrida el 5 de junio de 2009 tras la represión estatal de un bloqueo de carretera sostenido por los pueblos awajún y wampis, de la Amazonía. Ellos protestaban por las decenas de decretos del Gobierno de Alan García, que entregaban prácticamente todo su territorio ancestral a trasnacionales petroleras y mineras en el contexto de las negociaciones del tratado de libre comercio (TLC) con Estados Unidos. Después del «Baguazo», nombre con el que se conoció la tragedia que sacudió al país entero, creció todavía más la producción audiovisual hecha por documentalistas-activistas, acaso profundamente tocados por la violencia del extractivismo.

Los años con menos producción han sido el 2014 —25 piezas— y, curiosamente, el 2019, con solo 5 proyectos estrenados. La búsqueda, que consistió en un riguroso espiguelo por la red y archivos personales guiado por algunas claves y sugerencias hechas por colegas, fue organizada según año, región, duración y otras variables, incluida la del tipo de conflicto. Así, se identificó que la

actividad extractiva que más ha motivado producciones en estos veinte años del siglo XXI en el Perú es la megaminería —126—, seguida de la explotación de hidrocarburos —37—, los proyectos hidroeléctricos —8— y la minería ilegal —10—.

A su vez, se ha encontrado que acontece un giro visual sobre la representación y autorrepresentación de las luchas y resistencias. La mediación audiovisual de los movimientos produce documentos visuales y sonoros que nos refieren y acercan a los mundos de vida, la cotidianidad y las subjetividades que emergen, tanto en los tiempos ordinarios como en los extraordinarios, de sus luchas por la vida en común.

Las modalidades de representación documental, desde un abordaje y preocupación por la dimensión histórica y social de estos procesos, convierten lo documental en dispositivo, discurso y práctica para la expresión de la memoria (León, 2019). De tal manera, estas prácticas audiovisuales se pueden producir desde una lógica histórica —en el registro y la documentación «objetivos» a lo largo del tiempo— que alimenta los archivos y acervos propios, o desde una lógica mediática que es mediada desde la mirada subjetiva sobre la realidad y la representación audiovisual de esta.

A raíz de esta cartografía audiovisual y luego de una serie de encuentros y diá-

logos de saberes¹², se fue dando forma a la propuesta del archivo audiovisual comunitario *MIEL. Miradas en lucha. Documental, memoria y defensa del territorio* (Maizal, 2020), como una herramienta abierta y colaborativa puesta a disposición del territorio audiovisual que emerge desde distintas latitudes en Abya Yala.

En ese sentido, la clave de lectura que proponemos para comprender este tipo de producción documental peruana de los últimos tiempos es la propuesta hacia el giro ecoterritorial (Svampa, 2012). Esta es útil porque nos permite vislumbrar discursos y prácticas audiovisuales que enmarcan toda una diversidad de pensamientos y acciones colectivas que van en contra de la devastación socioambiental desde una perspectiva de la ecología política latinoamericana.

De esta manera, emergen prácticas audiovisuales comprometidas que dan a conocer las propuestas alternativas al desarrollo desde las comunidades y pueblos en defensa de sus territorios, procesos creativos que evocan narrativas para sostener, cuidar y garantizar la reproducción material y simbólica de la vida colectiva (Gutiérrez Aguilar y López Pardo, 2019).

En este recorrido por el quehacer audiovisual comprometido con las luchas socioambientales en el Perú, encontramos que, hace 50 años, las narrativas del

despojo y la violencia eran justificadas en nombre de la modernización, el crecimiento económico y, hoy, el desarrollo sostenible. En ambos momentos —tanto en las décadas de los sesenta y los setenta como más contemporáneamente—, este discurso, desplegado por grandes polos de producción de contenidos audiovisuales —y, por ende, culturales—, ha sido desafiado. Primero las cámaras de cine, luego las de video y ahora casi cualquier teléfono celular han sido instrumentos para la construcción de propuestas alternativas, diversas y contestatarias respecto a la narrativa hegemónica.

El audiovisual en movimiento, en el Perú y en toda Abya Yala, va sin dirección única. No es un ejercicio exclusivo de técnicos y profesionales de la cinematografía o el audiovisual; se convierte, una vez más, en una apuesta colectiva en la que convergen de manera intermitente documentalistas, comunicadores comunitarios, reporteros locales, activistas y militantes de los movimientos en lucha, hombres y cada vez más mujeres que registran y producen un archivo audiovisual convertido en herramienta de confrontación narrativa, de construcción de memoria y de movilización desde abajo.

Hacia archivos audiovisuales comunitarios en las luchas ecoterritoriales

Nos adentramos en un campo en disputa delimitado por las políticas de memoria

y archivo según las lógicas de gestión, uso y apropiación de los contenidos que resguardan los acervos documentales. Se trata de un espacio en el que predominan las lógicas institucionales y oficiales medidas desde los grupos hegemónicos.

Bajo esta dirección, abundan los repositorios que develan una cantidad de vacíos y omisiones a través de libros, actas, listas, colecciones, acusaciones y diversidad de documentación excluida, que demuestran cómo operan el olvido social y los usos de los acervos desde el poder (Steedman, 2002).

En respuesta al acaparamiento de los archivos desde lógicas institucionales y oficiales en las que predomina el texto escrito, emergen acervos que permiten juntar enfoques, manejos y usos de los archivos en la puesta de un horizonte por lo común.

Así, encontramos que los archivos abiertos o colectivos promovidos desde organizaciones sociales de base o movimientos sociales y sus entramados en la red permiten configurar espacios alternativos en los que convergen lógicas mediáticas, academicistas y comunitarias para su apropiación social.

La lógica mediática apuesta por una recuperación de archivos para la producción audiovisual y, con ello, por crear nuevas piezas desde otros formatos y generar nuevos relatos y narrativas que sigan alimentando los acervos.

Las lógicas academicistas, por su lado, privilegian el acceso y la conservación documental para garantizar una futura recuperación por parte de otros actores.

Mientras, las lógicas comunitarias evocan la memoria colectiva y el manejo documental como motor en la lucha por lo común para fortalecer los entramados comunitarios, de modo que se configura de cierta manera lo que empezamos a denominar *archivos audiovisuales comunitarios*, como es el propósito de *MIEL. Miradas en lucha. Documental, memoria y defensa del territorio* (Maizal, 2020).

Este acervo audiovisual contiene y resguarda del olvido decenas de historias personales y colectivas que desmoronan la narrativa desarrollista con la que se justifica, oculta y minimiza el despojo socioterritorial de los últimos veinte años en el Perú. Recuperan el valor testimonial desde el protagonismo, el sentir y la mirada de mujeres y hombres del campo y la ciudad, en defensa de sus modos y medios de vida ante la ola de proyectos de muerte que se justifican con el discurso del desarrollo y en nombre del crecimiento económico.

Es un repertorio de relatos audiovisuales que irradian las distintas resistencias locales, movimientos y organizaciones que cuestionan el extractivismo desde sus formas y mundos de vida sostenidos en la reproducción colectiva de la vida y la lucha por lo común.

Se hace relevante la identificación, catalogación y preservación, y el libre acceso, circulación y uso de los documentos audiovisuales para configurar este tipo de archivos. Es necesario que se recupere la importancia del audiovisual como discurso social, como campo de producción de conocimiento y narrativas, y como artefacto de memoria para los entramados comunitarios en la lucha por lo común.

De esta manera, los documentos audiovisuales que son archivados y utilizados desde estos repositorios comunitarios y digitales permiten la apropiación, intervención, reinterpretación y configuración de sentidos históricos desde las imágenes. Se construyen relatos que desafían la versión institucional y la mirada cronológica de la historia para develar otras formas de relacionar el presente y el pasado (Taccetta, 2019).

Estos otros abordajes y entendimientos sobre los archivos comunitarios y digitales dejan atrás la mirada que considera el archivo como un espacio que resguarda un pasado olvidado y poco accesible. Por el contrario, se transforma en un ámbito para la navegación, búsqueda, producción y apropiación, de manera que se constituye en un espacio de investigación, pero, a la vez, en un método de creación.

Así, la creación de archivos comunitarios y digitales permite mayor acceso a la memoria audiovisual de los pueblos y

proporciona otras posibilidades de evocar el recuerdo a partir de relatos que han sobrevivido al tiempo, los cambios tecnológicos, la pérdida, el descuido, pero también al olvido social impuesto desde las lógicas hegemónicas.

Por lo tanto, los archivos resguardan y articulan artefactos que permiten explorar el pasado y ampliar las miradas y entendimientos sobre este. Pero también invitan a conocer narrativas alternativas a los relatos hegemónicos sobre la historia reciente.

REFERENCIAS

- Aprea, G. (2008). La muerte y la resurrección del autor en el cine argentino: las lecturas del cine político y la vanguardia estética. En O. Steimberg, O. Traversa y M. Soto (Eds.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. La Crujía.
- Bartra, A. (2016). Con los pies sobre la tierra. En A. Bartra, C. Porto-Gonçalves y M. Betancourt, *Se hace terruño al andar. Las luchas en defensa del territorio* (pp. 5-214). Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco; Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Trad. J. Aguirre). Taurus. (Trabajo original publicado en 1972)
- Boyd, S. y Cabellos, E. (Directores). (2002). *Choropampa, el precio del oro* [Película documental]. Guarango.
- Boyd, S. y Cabellos, E. (Directores). (2006). *Tambogrande: mangos, muerte y minería* [Película documental]. Guarango.
- Carlón, M. (2008). Sujetos telespectadores y memoria social. En O. Steimberg, O. Traversa y M. Soto (Eds.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. La Crujía.
- Castells, M. (2001). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad* (Vol. II; Trad. C. Martínez Gimeno; 3.^a ed.). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1997)
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología* (Trad. N. Pujol). Paidós. (Trabajo original publicado en 2000)
- Fidalgo, I. y Bula, H. (2017). Prólogo. En J. Ortiz, I. Fidalgo O. Zapata y H. Bula (Eds.), *#RVP Realidades video políticas: activismo y emancipación de la imagen red* (pp. 10-15). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (2009). Introducción. Imagen y memoria: Apuntes para una exploración. En C. Feld, y J. Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 25-42). Paidós.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Gaytán Santiago, P. (2013). *Guerra mediática prolongada. Emocracia, violencia de Estado y contrainformación*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Godoy, M. (2018). Introducción: el giro en el nuevo documental peruano. *Conexión*, (9), 10-21. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/articulo/view/20221>
- Goldstein, A. M. (Director). (2003). *Una muerte en Sion* [Película documental]. Películas Atabamba; Federación Comunidades Nativas del Río Corrientes.
- Goldstein, A. M. y Sande, I. (Directores). (2005). *Flechas y motosierras. Una lucha por el derecho al bosque* [Película documental]. Ibis; Hivos; WWF.
- Gonzales Oviedo, J. C., Estrello, L. y Koc, G. (2020). Luchas por el territorio en el documental peruano. *LaFuga*, (23). <https://lafuga.cl/luchas-por-el-territorio-en-el-documental-peruano/974>

- Gonzales Oviedo, J. C. (2021). El calendario agrofestivo y prácticas audiovisuales en comunidad: la experiencia de Trenzando Raíces en la escuela comunitaria Chaupin. *Trenzar. Revista de Educación Popular, Pedagogía Crítica e Investigación Militante*, 3(6), 20-39. <https://revista.trenzar.cl/index.php/trenzar/article/view/135>
- Gutiérrez Aguilar, R. y López Pardo, C. (2019). Producir lo común para sostener la vida. Notas para entender el despliegue de un horizonte comunitario-popular que impugna, subvierte y desborda el capitalismo depredador. En K. Gabbert y M. Lang (Eds.), *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina? Feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad* (pp. 387-417). Ediciones Abya-Yala; Fundación Rosa Luxemburg.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista Internacional d'Art*, (5), 157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- Huysen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2001)
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Columbia University Press.
- Leff, E. (2004). *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*. Siglo Veintiuno Editores.
- León, C. (2019). Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI. *El Ojo que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, (19), 11-25. <https://doi.org/10.32870/el ojo que piensa.voi19.318>
- Machado Aráoz, H. (2012). Los dolores de *Nuestra América* y la condición neocolonial. Extractivismo y biopolítica de la expropiación. *OSAL*, (32), 51-66.
- Maizal. (2020). *Encuentro Miradas en Lucha (MIEL) 2019: documental, memoria y defensa del territorio*. Autor. <https://maizalaudiovisual.files.wordpress.com/2020/11/miel-miradas-en-lucha-2019-1.pdf>
- Maldonado, C. (2014). Apropiación tecnológica y producción de Narrativa Hiper textual Mapuche: nuevas estrategias de lucha y autoidentificación en el conflicto Estado-nación y Pueblo Mapuche. En J. C. Valencia Rincón y C. P. García Corredor (Eds.), *Movimientos sociales e internet* (pp. 119-134). Pontificia Universidad Javeriana.
- Rey, G. (2014). Los movimientos de la sociedad. Descolocación, reajustes y cambios desde las tecnologías. En J. C. Valencia Rincón y C. P. García Corredor (Eds.), *Movimientos sociales e internet* (pp. 7-20). Pontificia Universidad Javeriana.
- Ricoeur, P. (1990). *Historia y verdad*. Ediciones Encuentro. (Trabajo original publicado en 1955)
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Gedisa.

- Steedman, C. (2002). *Dust: The archive and cultural history*. Rutgers University Press.
- Steimberg, O. y Traversa, O. (2008). Sobre los procedimientos constructivos de la memoria visual y audiovisual de Buenos Aires. En O. Steimberg, O. Traversa y M. Soto (Eds.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. La Crujía.
- Svampa, M. (2012). Consenso de los *commodities*, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina. *OSAL*, (32), 15-38.
- Taccetta, N. (2019). Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado. *EN LA OTRA ISLA. Revista de Audiovisual Latinoamericano*, (1), 19-30.
- Valdivia, F. (Director). (2008). *Triunfo indígena en el Perú* [Película documental]. Teleandes Producciones.
- Valdivia, F. (Director). (2009). *La travesía de Chumpi* [Película documental]. Federación de Nacionalidades Achuar del Perú; Racimos de Ungurahui; Shinai; Teleandes Producciones.
- Villaplana, V. (2017). Pedagogías de la imagen: memoria y discurso. En J. Ortiz, I. Fidalgo O. Zapata y H. Bula (Eds.), *#RVP Realidades video políticas: activismo y emancipación de la imagen red* (pp. 73-86). Universidad Autónoma Metropolitana.

Autor correspondiente: Julio César Gonzales Oviedo
(jgonzaleso@pucp.edu.pe)

Roles de autor: Gonzales, J.: Conceptualización,
Metodología, Investigación y Escritura - borrador original

Cómo citar este artículo: Gonzales Oviedo, J. C. (2022).
Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual de las
luchas socioambientales. *Conexión*, (17), 149-169. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.006>

Primera publicación: 27 de julio de 2022
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.006>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los
términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0
Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución
y la reproducción sin restricciones en cualquier medio,
siempre que se cite correctamente la obra original.