

SEXUS 34

**Movimientos a distancia (una
primera materialización)**

**Movements at a distance (a first
materialization)**

Sergio Barón

Este documento surge tras la ponencia **Movimientos a distancia**, presentada en el Seminario de Investigación del XV Festival Internacional de Cine de Cali, realizado entre el 31 de octubre y el 2 de noviembre del 2023.

n^o
34

Nota del diseñador:

La diagramación de estos artículos está pensada para facilitar la lectura en dispositivos móviles.

Sin embargo, también se pueden leer en pantallas convencionales de equipos de escritorio y portátiles, reduciendo la magnitud del *zoom*.



**Facultad de
Artes Integradas**
Vicedecanatura de Investigación

Nexus
**Revista de Artes, Comunicación, Diseño y
Arquitectura**

Doi:

[10.25100/n.v0i34.13343](https://doi.org/10.25100/n.v0i34.13343)

¹ Sergio Barón

ORCID: [0000-0001-6254-6410](https://orcid.org/0000-0001-6254-6410)

¹ Politécnico Grancolombiano.

Correo electrónico:

baron4530@gmail.com

Recibido: 10 de noviembre 2023

Aprobado: 30 de marzo 2024

ISSN en línea 2539-4355 /

ISSN impreso 1900- 9909

Este trabajo está bajo la licencia internacional
[Creative Commons BY NC SA 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Movimientos a distancia (una primera materialización)

Sergio Barón¹

**¿Cómo citar este artículo? / *How to quote
this article?***

Barón, S. (2024). Movimientos a distancia
(una primera materialización). *Nexus*,
(34), e20413343. [https://doi.org/10.25100/n.
v0i34.13343](https://doi.org/10.25100/n.v0i34.13343)

1 Profesional en Dirección y Producción de Cine y TV. de la Universidad Manuela Beltrán. Maestro en Creación Audiovisual de la Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

Movimientos a distancia revela las contradicciones en la forma cómo han sido archivadas las imágenes de los hermanos Acevedo, pioneros del noticiero cinematográfico en Colombia. Contradicciones como la aleatoriedad con la que fueron reeditadas en los catálogos oficiales, o las lecturas que los archivadores impusieron sobre ellas; una postura oficial que confunde imágenes de muerte con imágenes de movilizaciones sociales. ¿Cómo introducir en ese relato que asocia a la protesta con la muerte la imagen profana de un carnaval? Al responder esto, el proyecto propone una forma de reeditar la historia oficial para cambiar sus finales, para esbozar futuros posibles.

Palabras clave: archivo, movimientos sociales, hermanos Acevedo, estallido social.

Abstract

Movements at a distance reveals the contradictions attached to the archiving process of the images filmed by the Acevedo brothers, pioneers of the newsreel format in Colombia. Contradictions such as the randomness of the reediting process of the images in order to be a part of the official catalogues or the views imposed on them by the archivers; an official stance that often mixes up images of death with images of social movements. How to insert in that narrative that links manifestations with death the profane image of a carnival? By answering that, this project offers a way to reedit the official story to change its ending, to outline possible futures.

Keywords: archive, social movements, Acevedo brothers, social outburst.

Movimientos a distancia (una primera materialización)



Figura 1. *Funerales de Olaya Herrera (1937).*
[Fotograma], (Acevedo, 1937).

Capítulo I (a modo de prefacio)

Una primera imagen

El fragmento inicia con un silbido. Es un encuadre vertical en baja resolución. Posiblemente el extracto de una transmisión en vivo. Es un gran plano general. La forma del encuadre hace que la calle atraviese toda la imagen en una gran diagonal en perspectiva. El centro de la imagen, como un corazón vacío, es ocupado por el cruce de la calle 19 con carrera cuarta en el centro de Bogotá, zona despejada en torno a la cual vemos a algunos cuerpos. ¿Cuál es la palabra precisa para describir sus movimientos? Parecen a la espera, pero a la vez al acecho. Movimientos cortos de ir y venir. Miran de un lado a otro. A fuerza de estar lejos, a la cámara se le hace imposible registrar algún rostro. Han perdido su identidad facial entre esa maraña de píxeles. El sonido de esos cuerpos vistos de lejos se manifiesta como un constante, tenue, rumor de voces y esporádicos golpes de metal. Tres segundos después el rumor es interrumpido por una detonación. En consecuencia, un cuerpo cae sobre la zona despejada en el cruce de las dos avenidas. Cae boca abajo, entrando en la imagen de izquierda a

derecha. La detonación, el disparo, proviene de fuera del cuadro. La cámara produce entonces un zoom sobre el cuerpo; parece que no logra acercarse tanto como quisiera, frustrada por su forzosa distancia. La reacción inmediata de quienes están más cerca al cuerpo caído es la de asistirlo. Los demás, aún sin poder moverse del todo, giran sus cabezas al centro de la acción, al corazón vacío de la imagen, ahora mordido por el cuerpo caído. Alguien, otro cuerpo, tiene el impulso de dirigirse al lugar fuera de la imagen del que provino el disparo. Como si el encuadre se lo impidiera, se detiene y lanza una piedra en esa dirección. El fragmento termina allí, tan solo diez segundos después de ese silbido inicial.

Una imagen a la que vuelvo como resultado en la búsqueda de un punto de partida que me permita construir esta ponencia. Sin embargo, el acontecimiento que esa imagen registra llegó primero a mí de otra forma. A fuerza de haber asistido a más de diez espacios y laboratorios para el desarrollo de películas documentales, he terminado construyendo un discurso que me ha permitido presentar y hacer entender este propósito: *Movimientos a distancia*. Ese discurso comienza siempre relatando el momento originario del proyecto con la aparición de una serie de sonidos que registré en mis apuntes de esa noche:

25/11/2019

Escribo sobre imágenes de muertes prominentes de hace un siglo. Al tiempo suenan cacerolas siendo tañidas, helicópteros sobrevolando la ciudad, gritos a los lejos que acusan al gobierno de asesino. Ha muerto Dilan Cruz tras días de convalecencia a causa de una bala de un agente de las fuerzas públicas que impactó en su cabeza. Escucho el poema “Cadáveres” de Néstor Perlonger publicado en un perfil de Facebook. Mañana se ha convocado una marcha silente para honrar a Dilan. Se recorrerán las mismas calles que recorrieron los cadáveres que he estado viendo durante las últimas semanas en los archivos de los hermanos Acevedo.

***Cacerolas
siendo tañidas,
helicópteros
sobrevolando la
ciudad, gritos.***

*Carrozas
fúnebres por
el centro de la
ciudad filmadas
hace casi cien
años.*

*Multitudes
congregadas
en torno
a esas
muertes.*

Antes de esas primeras imágenes llegaron a mí sonidos conjugados con estos archivos. Meses después decidí que este acontecimiento —la muerte de Dilan Cruz en el marco de los primeros albores del Paro Nacional en Colombia, esa imagen que acabo de describir y que vería después, estos sonidos, el puente entre esas muertes separadas por una distancia de cien años— compondrían la carta de presentación de este propósito. Fue la dificultad de expresar en palabras la forma de esta película que estoy haciendo, el paso por esos eventos en los que se aprende a diligenciar un proyecto, lo que me llevó a construir ese discurso y a darme cuenta de que necesitaba un origen, un punto de partida para posicionarme ante estas imágenes. En estos eventos se insistía en que el germen de una película debía ser un origen trascendental, sustancioso, fuerte, potente. Pero ahora me pregunto para qué se necesita tal noción de origen; cómo se determina el origen de una imagen, o de una genealogía de imágenes; cómo darle apertura a una película, a un ensayo, a una ponencia; cómo desencadenar un movimiento a partir de una sola imagen. Una primera imagen no es necesariamente una imagen de origen; es el punto por el que empezamos a recortar el mundo, es una decisión narrativa, una forma de posicionarse. A lo que quiero llegar, es que esta operación no es solo un asunto de

nosotros los creadores. Lo que esta ponencia azarosa pretende mostrar, es cómo ese asunto implica a quienes han asumido el rol de resguardo del archivo o, por lo menos, de estos archivos de los que me ocuparé, materiales de una película que sigo haciendo sin saber muy bien cuál será su forma definitiva.

Capítulo II

Contra la noción de origen

He nombrado antes a los hermanos Acevedo. Es probable que ninguna otra obra de la historia del cine colombiano de la primera mitad del siglo XX haya sido tan rigurosamente preservada en su vastedad y diversidad como la de los Acevedo, pioneros del noticiero cinematográfico en Colombia. Su archivo lo componen imágenes de todo tipo, desde el formato noticioso, pasando por el reportaje documental, trabajos de encargo para gobiernos de turno y empresas privadas, registros familiares y aficionados. Es un cuerpo de imágenes que podría enmarcarse entre dos estallidos; por un lado, el de 1929, que se tomó las calles de Bogotá en protesta por la corrupción en la ciudad y la

reciente masacre de las Bananeras, movimiento social con el que se da inicio al fin de una hegemonía conservadora de 50 años; y por el otro lado, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y el enardecimiento de comunidades en todo el país, preámbulo de la llamada *Violencia*, final abrupto de lo que se conocería como la República Liberal. Así, las imágenes de los Acevedo son el documento visual más vivo que tenemos de ese periodo marcado por un mediano optimismo, por los afanes de una industrialización que no se da del todo y por una parcial democratización social.

Mi primer encuentro con estas imágenes, como ha quedado consignado en la entrada de mi diario, se dio a su vez durante el estallido social de 2019. Durante los mismos días que se expresaba en las calles el duelo por la muerte de Dilan Cruz, asistía constantemente a la Cinemateca de Bogotá y a la Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) para consultar los archivos de los Acevedo. Concretamente, me acerqué por primera vez a sus imágenes a través de una colección oficial producida por ambas instituciones. Los principales organismos designados no solo la salvaguarda, sino que realiza la selección del patrimonio cinematográfico de nuestro país.

La colección, realizada en 2015 y destinada a circular exclusivamente en bibliotecas públicas, lleva por título *Movimientos sociales a través del cine colombiano*, y la componen tres discos en los que se pueden rastrear una necesidad de cronología legible, de principio, de fin. En el primero se pueden consultar seis reportajes de los Acevedo. En el segundo se presenta *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, canon del cine social en Colombia. En el último se ofrece *Canaguaro* (1981) de Dunav Kuzmanich, película que espera aún su justo renacer en programas, retrospectivas y salas del país. Además, distribuida por capítulos en los tres discos, se puede consultar una serie producida exclusivamente para la colección en la que se hace un repaso por los hitos de las movilizaciones sociales en el país durante los últimos cien años.

Un académico más aplicado habría diseccionado todo el contenido de esta colección. A mí me interesa particularmente el archivo de los Acevedo y cómo en este se ha configurado un relato de origen, un imaginario de los movimientos sociales que perdura aún hoy. Sobre todo, me interesa lo que omite la colección para configurar ese relato, el recorte que las instituciones oficiales del archivo han hecho para construir ese imaginario tomando como punto de partida, como primera imagen, los registros de los Acevedo.

Por un lado, leyendo las palabras de introducción de la entonces directora de la FPFC Myriam Garzón de García (2015), se hace evidente que la colección está movida por una búsqueda abnegada de la veracidad, de la objetividad en la imagen:

Acudimos a los acervos fílmicos y en video de las colecciones de registros noticiosos que dan fe de los acontecimientos (...) registros documentales que muestran de manera fehaciente la participación de numerosos grupos de ciudadanos en torno a figuras y hechos sobresalientes de la historia de Colombia en la primera mitad del siglo veinte, tomados del Archivo Cinematográfico Colombiano de los Acevedo (p. 9).

Dar fe de los acontecimientos, los registros como muestras fehacientes de lo sucedido. Qué implica imponer estos valores en imágenes producidas hace casi cien años. Probablemente implica asumir que la imagen noticiosa de los Acevedo —más allá de que estas fueran en gran parte producidas gracias a la inversión de empresas privadas, de gobiernos de turno o de aspirantes a cargos públicos— constituye cierto grado de objetividad, cierta vocación informativa en la que debemos tener fe. Así, las palabras de la directora de la

FPFC se suscriben a una tradición del archivo o de la archivística que impone la disposición de los registros como documentos que dan fe de la historia, no como producciones narrativas en sí mismas; es la búsqueda ciega del historicismo. En ese sentido, el discurso de esta colección no repara en las decisiones audiovisuales de las personas que realizaron estas imágenes, ni en las condiciones en las que fueron producidas. El discurso se nos ofrece como un aparato compacto en el que no cabe lugar a la duda, en el que no se reconocen decisiones editoriales, en el que se asume que no hay una operación narrativa, ni un recorte del mundo, ni un posicionamiento evidente ante las imágenes; los archivos como pura y cristalina evidencia.

Un texto que me ayudó a identificar esto durante el proceso fue *Anarchivismo, tecnologías políticas del archivo* de Andrés Maximiliano Tello (2018). En él, Tello identifica que las instituciones de archivo son aparatos de control en que se manifiestan las construcciones sociales de una comunidad. No son simples depositarias de los registros del mundo, sino generadoras de relatos que han diseñado intrincadas formas de narrarlo. En ese sentido, Tello (2018) sostiene que existe una naturalización discursiva e institucional en la que se asume la idea de un origen del archivo. En la colección que nos ocupa, esto se traduce en afirmaciones como estas:

La intención de recopilar la información del origen, forma y desarrollo de estas colectividades sociales es valorar sus propósitos específicos de mejorar las condiciones de vida de la población colombiana, resaltando su nacimiento en las agrupaciones de obreros, estudiantes y de género (p. 8).

Es decir, se asume que en estos archivos se puede rastrear el origen, el nacimiento de los movimientos sociales que supuestamente documentan. De hecho, el disco en el que se presentan los seis reportajes de los Acevedo se complementa con el primer capítulo de esa serie de reportajes que repasa la historia de las movilizaciones en Colombia durante el siglo XX. El capítulo, en concordancia con ese historicismo cronológico —como no podría ser de otra forma—, lleva por título *El Principio de la Rebeldía*. Allí se reconoce el surgimiento de la clase obrera a principios del siglo XX en el país como el catalizador de los movimientos sociales, de las agrupaciones populares y de huelgas con los que la colección comienza su relato. Sin embargo, las imágenes de los Acevedo, así como el resto de los archivos, parecen cumplir la única función de ilustrar lo que historiadores invitados tienen por decir para dar fe de lo sucedido.

Mi reparo no está dirigido a la labor pedagógica que instrumentaliza estas imágenes. Creo que es una acción que parte de una intención loable por socializar un período histórico del país. Mi reparo se dirige al hecho de que las mismas instituciones que resguardan estos archivos, que mercantilizan el uso que cualquier ciudadano quiera hacer de ellas, que burocratizan su libre acceso al público, sean las mismas que las lean por nosotros. Mi reparo está en vender como un servicio público la imposición de ciertas lecturas oficiales hechas a estas imágenes. Un reparo a esa ceguera cómplice contra la que habría que revelarse y que Tello (2018) justifica con estos términos:

Cuestionar la metáfora orgánica del archivo, es cuestionar las prácticas sociales de sus organismos artificiales, de sus artefactos sociales y tecnologías políticas, y por lo tanto, es impugnar al mismo tiempo la naturalización del orden que el establecimiento de sus jerarquías y clasificaciones imponen sobre la producción social. Hay que estar, por lo tanto, prevenidos ante el “fetichismo” del documento, y no olvidar la advertencia de Benjamin: “Al documento, su inocencia le sirve de defensa” (p. 27).

Así las cosas, impugnemos la colección. De los seis reportajes de los Acevedo seleccionados por los coleccionistas, tomaré como referencia solo dos: *8 de junio de 1929* (1929) y *Funerales de Olaya Herrera* (1937). A mi juicio, estos archivos sintetizan dos aspectos particulares que parecen definir a la mirada de los Acevedo: su cercanía con el poder (los reportajes que he descartado documentan cuatro procesos electorales por invitación de los mismos candidatos a los que los Acevedo eran afines) y una cierta fascinación por los funerales de grandes personalidades. Sobre todo, este último aspecto será crucial para comprender cómo se ha configurado el imaginario de lo que una movilización social parece destinada a ser. Además, como lo he dicho en un momento, me enfocaré en una imagen omitida en la colección, una imagen que rompería ese relato oficial y se ha identificado como condición propia de la obra de Walter Benjamin —coleccionista de coleccionistas— y, en general, de cualquier colección: “el fantasma del vacío vive en la colección” (Benjamin, 1920-1930/2022, p. 15); toda colección estará siempre incompleta.

Capítulo III

De la marcha del progreso a la marcha fúnebre



Figura 2. *Funerales de Olaya Herrera (1937).*
[Fotograma], (Acevedo, 1937).

Si viéramos estas imágenes dislocadas, arrancadas del montaje del que hacen parte, veríamos fragmentos de una Colombia rural que marcha hacia adelante. Veríamos la alegría de un pueblo que pareciera caminar hacia la prosperidad. Una marcha de gente común y corriente, de gente alegre, sonriente, exaltada. El movimiento incesante y sereno de una cámara que marcha de espaldas, al ritmo de la gente —¿O es acaso la gente la que marcha al ritmo de la cámara?—. Sabríamos, eventualmente, que la cámara viaja en un tren pues por momentos vemos los rieles que se van alejando y sobre los que la gente marcha con banderas de Colombia. Algunos marchan lanzando flores, otros marchan movidos —tal vez— por la curiosidad, otros marchan en familia, otros vitorean con pañuelos saludando a la entidad que se aleja de ellos —¿La cámara? ¿El tren?—. Es posible que al finalizar de ver esos fragmentos lo que en principio parecía una marcha espontánea de prosperidad luzca ante nosotros ya como algo más abstracto. Nos sentiríamos convocados a buscar la razón de la existencia de estas imágenes, de este travelling incesante que atraviesa media Colombia. Tendríamos que ver el montaje completo del que fueron extraídas, conocer su contexto, y entonces ya no podríamos leer esa alegría y jovialidad en la gente; o tendríamos que leerla como una alegría mucho más compleja y opaca. Ya no veríamos la imagen simbólica de un pueblo que

marcha hacia la prosperidad. Veríamos, en cambio, a un pueblo que se ha volcado a marchar detrás de un cadáver. La cámara que filma esto es la de los hermanos Acevedo, encargada en esta ocasión de filmar lo que debe ser el acto fúnebre más pomposo y espectacular de nuestra historia: los funerales de Enrique Olaya Herrera.

Esto lo escribí como resultado de mi primer proceso de investigación sobre las imágenes de los Acevedo. En efecto, mi primera impresión al ver estas imágenes fue la de estar presenciando la verdadera representación del progreso. La alegría en los rostros, la energía al correr, las miradas francas, el tren que avanza raudo. Todos estos elementos parecían contradecir la naturaleza del acontecimiento que las convocaba: el funeral del ex presidente. Además, la idea misma de que este funeral fuera considerado por los coleccionistas como la evidencia de un movimiento social en Colombia pasa por alto una pregunta que para mí era obvia: ¿cómo es que este presidente logró tal afinidad con la gente y cómo es que su funeral, supuestamente, es la muestra de un movimiento social en nuestro cine?

En el tomo 2 de su *Historia social del cine en Colombia*, Concha (2020) sugiere que la popularidad de Olaya Herrera no fue la espontánea respuesta de un pueblo ante la buena gestión de su gobierno, sino que el documental que los mismos Acevedo produjeron sobre la victoria de Colombia en el conflicto bélico con Perú entre 1932 y 1933, y que lleva el rimbombante título de *Colombia Victoriosa*, alentó el patriotismo nacional y distrajo la atención de las dificultades económicas que comenzaban a angustiar al país.

Las pantallas se llenaron con la figura del salvador nacional como se decía de Olaya en aquellas jornadas delirantes. Los hermanos Acevedo encontraron un filón que parecía inagotable en los sucesos de esos días y de los años venideros. Así, sin formalización alguna, se convirtieron en los camarógrafos de la República Liberal naciente (p. 30).

Podríamos detenernos en otras consideraciones como esta, convenientemente —o descuidadamente— omitidas por la colección, pero en este punto me interesa analizar la forma en que estas imágenes son mediadas por la institución. Y es que, en realidad, el primer filtro por el que cualquier usuario tendrá que pasar para

poder consultar las imágenes son los desgloses y las sinopsis que el catálogo oficial ofrece de los registros:

● Calles de Cali, desfile fúnebre.

Participan civiles, militares y colegios.

Curiosos observan. Pasa la cureña con el ataúd, seguida por la gente (00:08:19:12-00:08:58:06)

● Exterior estación de ferrocarril, gentío, llega la cureña (00:08:58:07-00:09:12:22)

● Gente corriendo para acercarse al ataúd. Lo sigue un carro cargado con coronas de flores. Panorámica multitud (daño en imagen desde 00:09:29:12) (00:09:12:23-00:09:41:14)

● Gobernador y personalidades en desfile (daño en imagen hasta 09:43:16) (00:09:41:15-00:09:49:05) (FPFC, 2023)

En apariencia, este escueto reporte está desprovisto de toda subjetividad, es la materialización de esa fría veracidad que informa imparcialmente lo que veremos en caso de que

logremos sortear los filtros burocráticos para consultar directamente el material. Pero lo que creo es que estos desgloses son la construcción narrativa de una oficialidad, cristalizan una forma de leer el mundo que, como nos lo recuerda Benjamin (1920-1930/2022), no es inofensiva. Esa necesaria objetividad de la burocracia con la que se fabrica el desglose privilegia la aparición de los políticos que saludan el féretro del expresidente que se detiene en cada pueblo del país en su rumbo a Bogotá. Las multitudes que se congregan en torno al tren son meros “curiosos”, “gente que mira”, “multitudes que siguen al tren”, “gentío esperando”, etc. Por supuesto, como ya sabemos, la cámara de los Acevedo miraba de cerca a las grandes personalidades, pero en sus imágenes también se desborda la riqueza de la multitud: los pies de quienes corren, las sonrisas, la emoción de los niños, la organización de las comunidades para honrar a su caudillo, las miradas la cámara.

Capítulo IV (a modo de epílogo)

una imagen fantasma

No pierda la ocasión de ver por última vez esta famosa producción nacional, la cual ha sido sincronizada maravillosamente por la Western Electric (...) Unos tras otros oímos sucederse los aplausos tanto para la purísima luminosidad de la cinta, como para la sincronización sonora de ella y el enorme interés de los asuntos tratados en el metraje de celuloide (El tiempo, El Noticiero Nacional, 12 enero 1930, citado por Concha, 2020, p. 21).

Así narraban los periódicos de la época el furor provocado por uno de los reportajes más exitosos de los Acevedo, *8 de junio de 1929*. Las imágenes no son solo el primer registro en movimiento de una protesta en Colombia, sino que su montaje original constituye el primer intento de sincronizar imagen y sonido en la historia de nuestro cine. Así las cosas, el nacimiento de esa sincronía, el estatuto hegemónico que dicta que imagen y sonido deben

responder a una búsqueda de realismo, en nuestro país se conjura con el registro de esas protestas a las que siguió otro acto fúnebre. Así lo describe la sinopsis oficial del catálogo:

Los hechos del 8 de junio de 1929 han sido mencionados entre las causas de la caída del partido conservador en 1930, en favor de una sucesión de cuatro gobiernos liberales que comenzaron con el de Olaya Herrera. Ocurrió así un nuevo alcalde, Luis Augusto Cuervo, acusa de corrupción a los gerentes del acueducto y tranvías y los destituye. El presidente Abadía Méndez destituye a su vez al alcalde. La ciudadanía sale a las calles a protestar y el ocho de junio, en choques con las tropas, hubo numerosos heridos y un muerto: el estudiante Gonzalo Bravo Pérez. Su entierro sirve para nuevas manifestaciones de descontento. La crisis se resuelve con nuevos nombramientos (FPFC, 2023).

Estas imágenes presentan una particularidad: pueden ser consultadas en tres archivos distintos del catálogo. Existe una versión editada por los archivistas en donde se busca recrear la sonoridad y el montaje original de los Acevedo. Sin embargo,

el intento se queda en una pobre exploración que no se preocupa por la disparidad abismal entre el registro original de la voz que Gonzalo Acevedo — líder de la familia— grabó para narrar el reportaje y el de los sonidos digitales con los que se intenta recrear la sonoridad de la multitud y que parecen descargados de cualquier banco de sonidos contemporáneo. Las imágenes también existen como fragmentos dispersos entre otros registros de funerales, que fueron agrupados sin ningún criterio particular en un archivo que lleva por título *Actos fúnebres*, documento en el que, según las voces de los archivistas, se muestra “la fascinación de los bogotanos de la época por la espectacularidad de los rituales”. La última versión agrupa los fragmentos disgregados del acontecimiento como un material en bruto, en total silencio y sin los retoques con los que, en la versión oficial que hace parte de la colección, se buscó corregir los errores de origen de las imágenes. A diferencia del primero, estos archivos nos arrojan al forzoso silencio del tiempo, a la posibilidad de habitar el fragmento, al desorden, a la desjerarquización, al revivir de lo que en su momento fue considerado un descarte: el alcalde destituido que acude al funeral, el gesto de un joven que sostiene una de las coronas con su mano mientras que con la otra se lleva el cigarrillo a la boca, los niños que descalzos controlan el tráfico.

De todos los archivos que componen la colección este es el único que verdaderamente muestra la evidencia de una manifestación social. En honor a Bravo Pérez, el 8 de junio pasaría a convertirse en el día del estudiante caído, fecha que se conmemora aún hoy.

Hasta hace poco he descrito el lapso del tiempo que distancia a estos asesinatos, el de Pérez y el de Dilan Cruz, como el vértigo de colgar de un abismo al que luego caemos sin saber cuándo llegaremos al fondo. He llegado a pensar que esta sensación, por más genuina que parezca, no puede ser totalizante, ni puede ser la única. La película que estoy haciendo busca romper con ese tono del desastre que parece agrupar a estos archivos, más allá de que el último capítulo de la serie —realizada cuando finalizaban los diálogos de paz con las FARC— se titule *El inicio de la reconciliación (1985-2015)*, como si se sugiriera un final alentador.

¿Cómo podría una movilización social no estar abocada al caudillismo o a la muerte? ¿Cómo impugnar ese relato oficial producido por los aparatos de control del archivo? Para mí, para *Movimientos a distancia*, la respuesta está en una imagen fantasma, en ese vacío que define como ningún otro a esta colección de la que me he ocupado:

Calles y plazas de la austera y fría Bogotá transformadas en hervideros de disfraces. Carrozas y camiones con comparsas. Una ciudad desconocida, casi impensable para la gente de hoy en día. Serpentinadas en los balcones, en el pavimento, por todas partes. A los universitarios de entonces se les llamó “generación de la serpentina”. (FPFC, 2023).

Me gusta pensar que la persona que escribió esta sinopsis comparte conmigo la misma emoción que me produjo ver estas imágenes por primera vez. Lo que sí es evidente es que los coleccionistas de *Movimientos sociales en el cine colombiano* no comparten tal entusiasmo, que la colección se mantuvo fiel al rigor histórico, al relato legible, a la objetividad burocrática. Pero por qué no sería posible considerar estas imágenes como la máxima evidencia de un movimiento social en el archivo de los Acevedo o incluso en la primera mitad de la historia de nuestro cine. Por los mismos años que se filmaba la muerte de Bravo Pérez, se filmaban también estas imágenes, la forma de organización social y estudiantil con la que toda una generación de bogotanos jóvenes se apropiaba del espacio público para imaginar otra ciudad, para festejar la vida. Puede ser cierto que no hay consignas inscritas en carteles, o gente agitando banderas o

multitudes marchando de forma solemne, pero esto no significa que en estas imágenes no se pueda rastrear una política en disputa, una política de la vida pública, de la celebración, del juego, de la libertad:

● Hombre con disfraz de cangrejo, junto a estanque (00:33:29:13-00:33:46:07)

● Calles de Bogotá, comparsa sobre un camión, carros, curiosos, gente en balcones con guirnaldas, otra comparsa (00:33:46:08-00:34:03:16)

● Balcón con bandera de Gran Bretaña y serpentinas, probablemente ingleses entre los que miran desde el balcón, uno de ellos tira serpentina (00:34:03:17-00:34:13:00)

● Calles de Bogotá, varias tomas de distintas comparsas, en carros y caballos (00:34:13:01-00:35:06:10) (FPFC, 2023).



Figura 3. *Funerales de Olaya Herrera (1937).*
[Fotograma], (Acevedo, 1937).

Referencias bibliográficas

Acevedo. (Directores). (1929). *8 de junio de 1929* [Película]. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Acevedo. (Directores). (1937). *Funerales de Olaya Herrera* [Película]. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Benjamin, W. (2022). *Coleccionismo*. [Ensayos originales escritos entre 1920 y 1930]. Godot Ediciones.

Concha, A. (2020). *Historia social del cine en Colombia, Tomo 2, (1930-1959)*. Blackmaria Publicaciones.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (31 de octubre de 2023). *Catálogo Bibliográfico*. https://catalogo.patrimoniofilmico.org.co/cgi-bin/koha/opac_search.pl?idx=&q=&branch_group_limit=

Garzón de García, M. (2015). Los movimientos sociales en los acervos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En Idartes (Comp.), *Movimientos sociales a través del cine colombiano*, (pp. 8-9). Alcaldía Mayor

de Bogotá, Instituto Distrital de las Artes,
Cinemateca Distrital, Fundación Patrimonio
Fílmico Colombiano.

Tello, A. (2018). *Anarchivismo: tecnologías políticas
del archivo*. La Cebra.