

IMPERMANENCIA DE LAS IMÁGENES, COLONIALISMO Y EMIGRACIÓN. UNA VERDAD LATENTE BAJO EL NIVEL DE VELO

RICARDO ÍSCAR

LYDIA SÁNCHEZ

SERGIO VILLANUEVA BASELGA

En la fotografía analógica la imagen se forma cuando los fotones de luz impresionan la película, afectando a los haluros de plata que la cubren. La imagen permanece así esperando ser revelada y transformarse en plata pura. Hasta entonces es una imagen latente. Todo aquello que está subexpuesto, se dice que está bajo el nivel de velo; es decir, no existe información que pueda ser revelada (en inglés, la terminología para este fenómeno es *fog level*).

Cuando filmamos registramos lo que vemos, pero existe una información que se añade a la imagen y viaja con ella, de incógnito, a pesar de nosotros. Las imágenes de archivo a menudo llevan una vida independiente de su autor, parecen huérfanas, pero contienen cierto código genético y cultural interpretable. Acorde a ello las películas rodadas por los europeos en las colonias, en el siglo XX, se revuelven hoy día contra sus autores, revelando una imagen que estuvo latente durante muchos años: la de la explotación del otro, la de

la supuesta superioridad racial blanca, de su cultura y religión.

El presente artículo reflexiona sobre la información latente en las imágenes coloniales y lo conecta con la teoría de la colonialidad del poder del sociólogo peruano Aníbal Quijano. Estas imágenes, reinterpretadas, constituyen una radiografía del pensamiento eurocéntrico. Asimismo, establecen un nexo entre el colonialismo y la emigración contemporánea. Con el fin de establecer esta relación, en este artículo se analizan diversos ejemplos fílmicos de reinterpretación de las imágenes coloniales, así como de la utilización del material de archivo para reflexionar sobre la emigración y la huella que esta deja en el núcleo familiar. Entre los films analizados se encuentran *Moeder Dao, de schildpadgelykende* (Vincent Monnikendam, 1995), *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 2001), *African Mirror* (Mischa Hedinger, 2019), *Leur Algérie* (Lina Soualen, 2020), *Radiograph of a Family* (Firouzeh

Khosrovani, 2020) y *We Were So Beloved...* (Manfred Kirchheimer, 1986). Por último, se establece una diferenciación entre la función del archivo como ilustración o evocación de un pasado y su uso como arqueología y ontología de la imagen, reflexionando sobre el desgaste que el tiempo produce en el material y su carácter espectral.

EL ARCHIVO COMO GÉNERO

El cine de lo real es esencialmente un medio para registrar el instante, un momento que no se deja capturar sino como reflejo, sombra de lo que fuimos en el segundo anterior. Esta sucesión de fotografías que reproduce, en el presente, una presencia, no dejan de ser siempre pasado, incluso de lo contemporáneo. De esta manera poca diferencia hay entre una imagen nuestra, en este instante, y la de nuestros abuelos. En esencia cuentan la misma historia y serán ontológicamente lo mismo en unos años, aunque ahora nos sea más provechoso ignorarlo.

Siguiendo la tesis de Baron (2013: 21), cualquier imagen se convertirá con el tiempo en material de archivo, si no ha desaparecido por completo. Muchas de nuestras fotografías, películas en Super-8 o digitales, acabarán con suerte en filmotecas, olvidadas en algún desván o expuestas de forma anónima en el rastro. Quedarán esperando que alguien las descubra para contar una historia en gran medida distinta a la original. Tal y como expresó Hall (2001), las imágenes del pasado pueden servir para ilustrar la Historia y tratar de reconstruirla, por mucho que ello sea siempre de manera parcial y sesgada, aludiendo a su carácter probatorio, a la certidumbre de su existencia que toda imagen reclama (no ya de su interpretación). Pero también pueden servir para reflexionar sobre la imagen misma, sobre su valor referencial, sobre conceptos como tiempo y espacio o la cultura que las formó.

Esfir Shub fue pionera en la utilización del material de archivo con fines de reconstrucción

histórica. Su película *Padenie dinastii Romanovykh* (*La caída de la dinastía Romanov*, 1927) ilustraba la distancia entre los gobernantes de la Rusia zarista y el pueblo, lo que motivó la revolución de 1917. Cabe recordar que para Shub aquellas imágenes eran relativamente contemporáneas, quizás de 15 años antes. Su valor pues, para ella, era fundamentalmente demostrativo.

La utilización del material de archivo como ilustración de la pretendida verdad histórica ha sido el método utilizado por infinidad de obras posteriores. La mayoría hemos crecido con películas sobre la Segunda Guerra Mundial elaboradas con viejas imágenes en blanco y negro y un narrador. Se utilizaba el archivo en su sentido más clásico, como prueba de que algo sucedió y sosteniendo una argumentación persuasiva para ilustrar la gran Historia, aunque el resultado final no dejara de ser una mitificación. Incluso se utiliza el archivo como prueba de algo pasado que se reproduce y autojustifica en el presente (Hallam, Roberts, 2011).

Pero hay otras lecturas posibles. Las imágenes no siempre muestran lo que creemos ver. Las acciones que rodamos en un momento, cuando no forman en origen parte de un relato clausurado, y en ocasiones incluso así, pueden revelar una información distinta de la cual no éramos conscientes. El tiempo lo cambia todo, también los códigos

EL CINE DE LO REAL ES ESENCIALMENTE UN MEDIO PARA REGISTRAR EL INSTANTE, UN MOMENTO QUE NO SE DEJA CAPTURAR SINO COMO REFLEJO, SOMBRA DE LO QUE FUIMOS EN EL SEGUNDO ANTERIOR. ESTA SUCESIÓN DE FOTOGRAFÍAS QUE REPRODUCE, EN EL PRESENTE, UNA PRESENCIA, NO DEJAN DE SER SIEMPRE PASADO, INCLUSO DE LO CONTEMPORÁNEO

culturales y la interpretación de las imágenes. Lo que creemos correcto en una época, años más tarde deja de serlo. Muestra de ello es la revisión de las imágenes rodadas por los imperios en sus colonias desde 1895 hasta la independencia de estas.

IMÁGENES DEL COLONIALISMO

Cuando los hermanos Lumière inventan el cinematógrafo, en 1895, las potencias europeas se reúnen en la Conferencia de Berlín al objeto de delimitar la ocupación efectiva del continente africano. Así, al tiempo que se abolía la esclavitud, se legitimaba la explotación de la población autóctona y de sus riquezas. El Congo fue un ejemplo paradigmático como propiedad del rey Leopoldo II de Bélgica. A excepción de Abisinia (Etiopía) y Liberia, el resto de África se repartió en 1895 entre Francia, Reino Unido Alemania, Portugal, España y Bélgica. Por no hablar del resto de posesiones de estos y otros estados en el planeta, como los holandeses, el enorme Imperio ruso o el Otomano, a los que se unieron a final de siglo los Estados Unidos y Japón. Su auge a finales del siglo XIX fue debido a las necesidades expansionistas provocadas por la Revolución Industrial, la necesidad de materias primas y el auge del nacionalismo.

La fotografía primero¹, y el cine después, documentaron extensamente los países dominados, con una intención antropológica, propagandística o exótica. Como afirma Santana Pérez (2011: 22):

Desde sus inicios la fotografía no es concebida como un pasatiempo ni como una forma de manifestación artística, sino que cumplirá claramente una función social, militar y política. Se convertirá en una herramienta eficaz en manos del colonialismo e imperialismo europeo y estadounidense.

Conscientes del poder propagandístico de la cámara se crearon en los años 30 del siglo XX, tanto en Bélgica como en Francia o Inglaterra, departamentos que utilizaban el cine como propaganda colonial (como el belga Fonds Colonial de la Propagande Économique et Social). En España

aún recordamos la propaganda de la misión colonial española en Guinea Ecuatorial mostrada por el NO-DO. Odartey-Wellington (2015: 62) menciona el caso de una productora, Hispania VTR, que escribió en 1926 una carta al gobernador español de Fernando Poo «donde proponía rodar un documental titulado *Información cinematográfica de Fernando Poo*» y que iba a ser «la más hermosa propaganda que se pueda hacer de nuestras posesiones en el Golfo de Guinea». Pero, ¿qué contaban realmente estas imágenes? En realidad, una historia de prejuicios y explotación capitalista, como bien afirma Odartey-Wellington (2015: 61):

El cine documental se construye sobre el poder asimétrico y la subyugación, a veces disimulada, que engendra la marginalización y la mirada exótica sobre la cultura ajena. El documental y otros medios para cazar imágenes como la fotografía son herramientas adecuadas para el imperialismo.

Esta revisión del pasado enlaza con el influyente pensamiento descolonizador de Frantz Fanon (1961) y Albert Memmi (1957) y con los estudios poscoloniales impulsados más tarde por Edward Said (1978) o Walter Dignolo (1995), entre otros. En base a ello, tras la independencia de la mayor parte de las colonias a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se produjo una relectura de la historia colonial y de las imágenes que sirvieron para justificarla. Veamos dos ejemplos notables de ello: *Moeder Dao, de schildpadgelykende* —“Madre Dao, la leyenda de la tortuga”— (1995) de Vincent Monnikendam utiliza material de archivo rodado en lo que entonces eran las Indias Holandesas (Indonesia) entre 1912 y 1933. Las imágenes habían sido filmadas por empresarios y colonos holandeses para documentar su forma de vida y el trabajo en sus fábricas. La intención era en gran medida demostrar la eficacia de la colonización, lo modernas que eran sus factorías, lo bien que trabajaban sus empleados o como la religión había llegado para salvar a la población. Los colonos habían traído las costumbres occidentales, la música, los transportes, la educación y la sanidad. Sin embargo, lo que



Figura 1. Fotograma de *Moeder Dao*, de *schildpadgelijkende*

las imágenes revelan sesenta años más tarde es la ignorancia por parte de los colonos de la cultura del lugar, de la religión y costumbres ancestrales de los propios indonesios. Vemos a los empresarios vestidos de blanco, con los clásicos sombreros Salacots, a sacerdotes cruzando ríos que les son ajenos, cayendo en ellos y siendo finalmente transportados en brazos por los indonesios, vemos a niños temblorosos recibiendo el bautismo con rostros serios (no sabemos si por la importancia del momento del ingreso oficial en la fe recién adquirida o por puro terror), sacerdotes tratando de formar una banda de música occidental con un grupo de jóvenes, obreros trabajando en cadena, de forma mecánica, mirando a la cámara con te-

LOS COLONOS HABÍAN TRAÍDO LAS COSTUMBRES OCCIDENTALES, LA MÚSICA, LOS TRANSPORTES, LA EDUCACIÓN Y LA SANIDAD. SIN EMBARGO, LO QUE LAS IMÁGENES REVELAN SESENTA AÑOS MÁS TARDE ES LA IGNORANCIA DEL COLONIALISMO DE LA CULTURA DEL LUGAR, DE LA RELIGIÓN Y COSTUMBRES ANCESTRALES DE LOS PROPIOS INDONESIOS

mor. Un material, pues, que revela una diferente verdad, a pesar de las intenciones iniciales.

La extraordinaria película de Monnikendam (figura 1), con su hábil utilización del montaje y del sonido, es asimismo producto de su época. El director opone el mundo primigenio a la irrupción colonial mediante una leyenda que narra los míticos orígenes del mundo, al tiempo que la utilización del sonido cumple la función de contrapunto, ayudando a reinterpretar las imágenes. Ejemplo de ello es la secuencia en la que un sacerdote catequiza a un grupo de jóvenes mientras escuchamos cantos gregorianos, añadidos por Monnikendam, mezclados con sonidos de la selva, reforzando así lo absurdo de la evangelización. Como afirma Santana Pérez (2011: 23) los misioneros utilizaban la fotografía «como testimonio de sus acciones cristianas y de la «proeza» de su evangelización ante el pueblo indígena. La fotografía debe exaltar la grandeza de Cristo en estas tierras vírgenes y la «valentía» y serenidad de sus instrumentos, los misioneros».

En otro momento un tróvilin nos introduce en un largo pasillo mientras escuchamos un sonido grave, propio de una escena de terror. Nos encontramos en un hospital. Las siguientes imágenes, con el mismo sonido, son difíciles de ver: muestran niños y bebés llenos de llagas y erupciones, gente con partes del cuerpo comidas por las úlceras y la lepra. Ahora bien, a pesar del impacto psicológico de las imágenes, tras el horror de la escena hay la posibilidad de otra lectura, que no consta en el montaje: la colonización explotó al pueblo indígena, fue un gran mal y llevó también enfermedades y muerte, pero uno de los escasos elementos positivos pudo ser la labor de los médicos y enfermeras. Las imágenes en *Moeder Dao* no dejan dudas sobre lo que supuso el colonialismo y demuestran que el pasado es siempre interpretable, también la misma película.

Las imágenes de archivo son la materia prima de todo el trabajo analítico y político de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Utilizan la apro-

piación de imágenes encontradas para darles un sentido distinto. En *Dal Polo all'Equatore* (1986) trabajan con el ingente material filmado por el pionero italiano Luca Comerio (1874-1940), que llegó a ser cineasta del rey filmando la llegada de marines italianos a Libia en 1911 o safaris desde el Polo Sur hasta África, para más tarde acabar olvidado y en la miseria. Setenta años más tarde Gianikian y Lucchire filman sus fotogramas, incluidas las manchas de ácido, para contar una historia bien distinta a la imaginada por Comerio: una crítica al imperialismo y el colonialismo. Ello junto a la crítica a la guerra y a la violencia física, social y política, constituye el núcleo de su filmografía.

Al inicio de una obra posterior, *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (2001), un intertítulo con una cita de Giovanna Marini nos señala ya la dirección: «El hombre blanco posee una cualidad que le ha hecho andar el camino: la falta de respeto. El blanco no se detiene por nada». Esta frase, cantada a una sola voz, como una plegaria, es repetida sobre imágenes de ricos maharajás en un barco, junto a los también ricos blancos. Las imágenes nos llevan a un viaje por la India, donde los blancos son recibidos por los poderosos, homenajeados. Vemos desfiles, marchas de elefantes (figura 2), fiestas, visitando ciudades y monumentos, donde toman el té y son servidos; pero también vemos a niños harapientos mirando a cámara y trabajando el campo. La música y las frases cantadas sirven de puntuación en unas imágenes ralentizadas, viradas, a veces reencuadradas, otras en negativo. Todo ello para producir un extrañamiento cuya función es agudizar la mirada, ver detalles, reflexionar sobre nosotros en lugar de trasladarnos a otra época. No se trata del carácter de prueba histórica del pasado sino de una nueva lectura de las imágenes encontradas, de hacerlas contemporáneas para ver cómo somos. En definitiva, ese turismo de élite es próximo a nuestro turismo de masas, que ve el mundo como un espectáculo y no como un compromiso humano. Un turismo a las antiguas colonias cuya cara opuesta

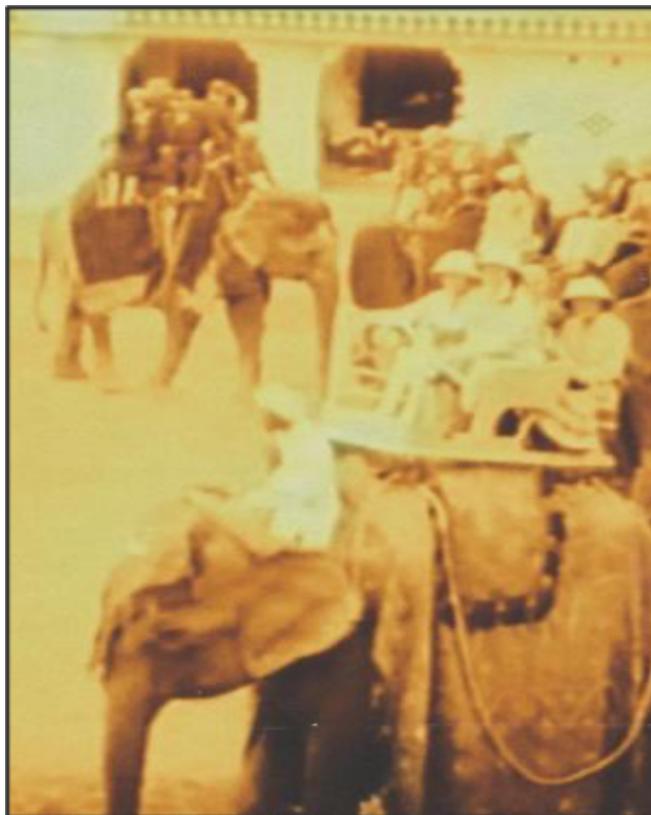


Figura 2. Fotograma de *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali*

son los viajes de emigrantes contemporáneos a los antiguos imperios.

Tanto la obra mencionada de Monnikendam, como las películas de Gianikian y Lucchi, están íntimamente relacionadas con la decolonialidad, cuyo mayor representante teórico es Aníbal Quijano, quien defiende que el fin del colonialismo no terminó con la colonialidad, sino que esta fue continuada por el imperialismo económico y la globalización y que está intrínsecamente ligada al poder. La teoría de la decolonialidad ejerce una crítica al pensamiento eurocéntrico y a una concepción del mundo basada en las ideas de raza y capitalismo. Según ello los países que fueron colonizados, comenzando por América latina, han de liberarse de las herencias de poder eurocéntrico aún vigentes en su economía, cultura y sociedad, empezando por el concepto de raza y de Estado-nación.

Según Quijano (2000: 246) en la conquista de América

los colonizadores codificaron como color los rasgos fenotípicos de los colonizados y lo asumieron como la característica emblemática de la categoría racial. Esa codificación fue inicialmente establecida, probablemente, en el área britano-americana. Los negros eran allí no solamente los explotados más importantes, pues la parte principal de la economía reposaba en su trabajo. Eran, sobre todo, la raza colonizada más importante, ya que los indios no formaban parte de esa sociedad colonial. En consecuencia, los dominantes se llamaron a sí mismos blancos.

La obra de René Gardi, que revisamos a continuación, ejemplifica esa actitud eurocéntrica dominante.

DECOLONIZAR LA PROPIA MIRADA

Gardi fue un escritor y cineasta suizo conocido en los años sesenta por sus libros de viajes y películas africanas como *Mandara* (1959) y *Die letzte Ka-*

Figura 3. René Gardi filmando



rawane ("La última caravana") (1967). Sesenta años más tarde, su compatriota, el cineasta Mischa Hendinger, revisa en *African Mirror* (2019) el material rodado por Gardi en Camerún, durante los años 40 y 50, sin alterarlo, pero intercalado con las entrevistas que el propio Gardi daba en la televisión suiza y los testimonios recogidos en sus diarios. La asociación de todos estos elementos y el paso del tiempo muestra, como bien indica el título, que estas películas lo que verdaderamente reflejaban era una mirada paternalista y colonial. Gardi idealizaba el norte de Camerún y la región de Mandara, al tiempo que infravaloraba la capacidad de adaptación de los africanos, sin verlos en plano de igualdad, confirmando los prejuicios mencionados por Gutiérrez Rodríguez (2018: 17):

La diferencia colonial parte de la idea de que la población colonizada es fundamentalmente diferente e intrínsecamente inferior al colonizador. Concibe al Otro como radicalmente inasimilable, oscilando entre las posiciones de extrañeza y similitud. Las políticas migratorias reiteran tal objetivación racializada que recuerda los tiempos coloniales.

De esta manera unas imágenes, que formaban parte de un relato cerrado, muestran años más tarde la mentalidad colonial y eurocéntrica escondida bajo el nivel de velo de una mirada pretendidamente antropológica y bondadosa. Las imágenes de Gardi (figura 3) se utilizan en *African Mirror* como acumulación de pruebas para construir un sutil argumento: finalmente, cómo filmamos y cómo miramos, es siempre un reflejo de nuestros propios prejuicios. Al mirar a otros se ve un autorretrato.

Esta idea de raza, de la diferencia por oposición entre los blancos y los otros, ya sean estos negros, indios o asiáticos, entre dominantes y dominados, sirvió según Quijano (2000: 2) para la constitución de Europa «como nueva identidad» y para la expansión del colonialismo europeo en el resto del mundo. Para ello fue necesario construir un sistema de producción, explotación y distribución de los productos articulado «alrededor de la



Figura 4. Aïcha y Mabrouk en *Leur Algérie*

relación capital-salario [...] y del mercado mundial. Quedaron incluidas la esclavitud, la servidumbre, la pequeña producción mercantil, la reciprocidad y el salario [...] De ese modo se establecía una nueva, original y singular estructura de relaciones de producción en la experiencia histórica del mundo: el capitalismo mundial».

El colonialismo clásico terminó con la independencia de las colonias, pero no la dependencia de estas de sus estructuras de poder. Ello nos lleva a la emigración y la actitud ante ella de los Estados, pues la misma idea de Estado-nación se configuró, según Aníbal Quijano, acorde a criterios de pretendida homogeneidad e identidad. Así los Estados encuentran en la emigración, proveniente en su mayoría de las antiguas colonias, de otras razas, un elemento de inestabilidad. Sin embargo, esa emigración es en parte consecuencia del colonialismo y de las desigualdades generadas por esa «matriz colonial del poder», como veremos a continuación.

MEMORIAS Y TRAUMAS FAMILIARES DE LA EMIGRACIÓN

La emigración se concibe como un sueño, una promesa, una necesidad. Tras ello está la realidad del viaje y las dificultades en el proceso de adaptación. En el nuevo país, el viejo hogar se convierte en añoranza y en esperanza de retorno. Sin embar-

go, a menudo ese retorno nunca llega o bien está lejos del ideal, pues la experiencia migratoria ha dejado huellas imborrables. Esa nueva realidad, la del emigrante y las dificultades de adaptación, inherentes al concepto de extranjero, es perceptible en las dos películas que trataremos a continuación. Ambas utilizan el archivo para rememorar el pasado, pero de manera bien diferente, tanto a la hora de reconstruir la memoria como en las causas de la inadaptación. La una es una familia argelina, de origen humilde, cuyo sueño de regresar a su tierra se convierte en un mito agotado que se desvanece; la otra es una familia iraní acomodada, que al regresar a su país enfrenta la adaptación de manera opuesta. Ambas terminan en separación y son solamente la nieta o la hija las que exorcizan los fantasmas del pasado, libres de una identidad nacional y cultural unívoca.

En *Leur Algérie* (2020) la directora Lina Soualem filma a sus abuelos, Aïcha y Mabrouk, unos emigrantes argelinos que llevan en Francia más de sesenta años y que ahora se han separado (figura 4). Con la cámara al hombro Soualem les pregunta sobre su pasado, cómo se conocieron, la noche de bodas, las razones por las cuales emigraron, por qué se han separado o por qué no han regresado a Argelia. La nieta conversa con ellos y pone en funcionamiento la memoria mezclando conversaciones y material de archivo familiar, en parte rodado por su padre años atrás o con extractos del documental *La Guerre d'Algérie* (1972) de Yves Courrière y Philippe Monier.

La directora utiliza también numerosas fotografías antiguas y videos caseros, filma y provoca determinadas reacciones (la risa nerviosa de su abuela) al visionar el material o frente a las preguntas insistentes de la nieta. Su padre, un actor de teatro, la ayuda y se convierte en el tercer personaje. Él mismo es víctima de aquel sueño del regreso a una Argelia mitificada, que nunca se formalizó. La realidad era Francia y el silencio de la emigración.

Al abuelo le filma Soualem visitando la antigua fábrica de cuchillos, donde trabajó toda su vida, con una nostalgia del tiempo pasado, y sin saberlo de una de las constantes del mundo colonial y postcolonial: las fábricas y la mano de obra. Un fenómeno que se extendió por Europa en el siglo XX, como afirma Encarnación Gutiérrez (2018: 17):

A fines de la década de 1940 y en la de 1950, los ciudadanos de las colonias inglesas en el Caribe y el subcontinente indio llegaron al Reino Unido. Estos ciudadanos británicos fueron vistos como exteriores a la nación y contruidos como inmigrantes. En Francia, en la década de 1950, ocurrió una situación similar cuando los ciudadanos de las colonias francesas del norte de África llegaron al hexágono (Francia). La presencia de estos (antiguos) sujetos coloniales en la sede del imperio desafió el mito público de que los estados-nación europeos estaban aislados de los circuitos del colonialismo y el imperialismo.

Esa incongruencia encuentra su expresión en estos viejos emigrantes. El abuelo argelino representa el trabajo en Thiers y tras ello no hay nada, solo su silencio. La abuela representa la casa y la dedicación a la familia. La vemos en la cocina y visionando material de archivo o videos de bodas y reuniones familiares. Ambos, el trabajo y la casa forman el binomio de la emigración como bien afirma el sociólogo Abdelmalek Sayad (Gil Araujo, 2010: 165):

Hay dos dimensiones esenciales que estructuran toda la condición de existencia del obrero: el trabajo y la vivienda. Toda su vida, todas sus reivindicaciones principales pasan por esos dos ejes. [...] Esa es la especificidad del trabajador inmigrado, ahí está contenida buena parte de la historia de la inmigración.

Nos habla así la directora del origen mísero de sus abuelos en Argelia y de sus antepasados, dibujando también la disparidad de sus caracteres: él callado y seco, ella vivaz y risueña. Poco a poco se construye el retrato familiar al tiempo que nos sumerge en la historia de la colonización francesa,

de la explotación y represión del pueblo argelino y de la emigración que nutrió las fábricas galas. Las imágenes de archivo sirven para recordar un pasado y como catalizador; así lo expresa la propia directora en referencia a las imágenes de *La Guerre d'Algérie* (1972): «Era para poder hablar de Argelia y del contexto político con mis abuelos y situarles en la historia, particularmente en la masacre de Sétif en 1945, porque ellos todavía estaban en Argelia y vivían a 20 kilómetros de allí. Mostrar esas imágenes a mi abuela fue una forma de reactivar un poco su memoria»².

Leur Algerie confronta el país dejado con el país soñado, convirtiéndose el soñado en la realidad anodina y desprovista de poesía, y lo que en su día fue real en recuerdo mitificado. Los viejos emigrantes argelinos son consecuencia de una determinada política francesa. Tras la colonización y la emigración nunca se cumplirá el sueño de re-

Figura 5. Los padres en *Radiograph of a Family*



gresar a casa. Nos enfrenta así mismo a la dificultad de la adaptación y asimilación de los extranjeros por un Estado-nación configurado según unos patrones identitarios. Y es que según Abdelmalek Sayad (2010: 168):

Para que haya inmigración es preciso que haya fronteras y territorios nacionales, es preciso que haya extranjeros. La propia figura del extranjero obliga hablar del Estado nacional.

Al mismo tiempo Sayad (2010: 168) ridiculiza el proceso de naturalización del extranjero, dependiente de un acto arbitrario:

Hasta diez minutos antes de la medianoche una persona es argelina; a medianoche y un minuto —esto es, cuando el acto aparece en el Diario Oficial— es francesa. Es un acto de magia en el cual se construye la naturalización.

Una función de prestidigitación con consecuencias prácticas de extraordinaria relevancia para el emigrante, pero que no le convierte en otra persona. No será hasta la tercera generación, la de la directora, que coexistirán las dos nacionalidades, la argelina y la francesa, además de la palestina, sin entrar en conflicto. *Leur Algerie* dibuja los desajustes que produce la emigración en las personas y las incongruencias del país de acogida. Las dos casas separadas de los abuelos parecen simbolizar la dificultad de armonizar dos territorios, la realidad práctica de una vida en Francia y la vinculación sentimental con Argelia. Sin ser de aquí o de allá. El hecho de la partida produjo ya un desarraigo difícil de sanar. Pero el regreso tampoco es fácil, cómo veremos a continuación.

Firouzeh Khosrovani recorre un camino inverso en su película *Radiograph of a Family* (2020), tanto en la forma de utilizar el material de archivo como en el objeto: las consecuencias en una familia de la divergencia ideológica. La directora narra la historia de sus padres (figura 5), cómo se conocieron y se casaron (ella en Teherán contrayendo matrimonio con una fotografía de su prometido, ya que este estaba estudiando medicina en Suiza), la vida pujante en el país helvético, las vacaciones

en la nieve, las fiestas, el jazz o el posterior regreso a Irán y lo que este supuso para la familia. Reconstruye con ello parte de la intrahistoria de la diáspora persa de los años sesenta. Es también la historia de dos inadaptados: la madre, fiel a unas tradiciones rigoristas, no consigue aceptar la Suiza secular y sus valores liberales, al tiempo que el padre, acostumbrado al nivel de vida y cultura europeas, no conseguirá integrarse en la sociedad fundamentalista de los ayatolás tras regresar a Irán. Khosrovani muestra así dos posiciones alejadas: la del hombre liberal y amante del arte y la de una mujer religiosa que sigue la vía de la revolución islámica y encuentra en ella su destino. Al contrario que los abuelos en *Leur Algerie*, los padres en *Radiograph of a Family* permanecerán en la misma casa de Teherán, pero también en el fondo irremediablemente separados: el padre como un extraño en su propia tierra y en su propio hogar; su emigración era solo de ida, pues el país al que regresa es otro.

Recordemos el contexto histórico: los años 50 en Irán se caracterizan por la elección democrática de Mosaddeq como primer ministro y la nacionalización del petróleo. Ante ello, los servicios secretos británicos y estadounidenses intervinieron en 1953 para derrocar a Mosaddeq y colocar al Sha Reza Palevi, lo que sería el primer golpe de estado provocado por la CIA para cambiar el rumbo de otro país, una acción de dominio postcolonial en beneficio de la petrolera BP (British Petroleum)³. Es en estos años cuando el padre emigra a Suiza a estudiar medicina, especializándose en radiología. En 1979, cuando ya ha regresado la familia a Irán, la dictadura monárquica del Sha Reza Palevi es abolida por la revolución popular, impulsada por los chiitas, instaurando una República Islámica. En ese contexto revolucionario y en la religión la madre encontrará el objetivo de su vida.

Para reconstruir la relación entre sus padres y mostrar los choques entre distintas concepciones del mundo, la directora utiliza las voces de una actriz (para su madre) y de un actor (para su padre)

que leen las cartas e interpretan los diálogos escritos por ella misma. Estos textos se combinan con 140 fotografías del álbum familiar y fragmentos de películas rodadas por amigos y familiares en Super-8 y 16mm. Pero además de estas filmaciones, vemos imágenes de otras mujeres y hombres anónimos, que podrían haber sido sus padres, sacadas de la televisión iraní y suiza y que evocan la vida en los años cincuenta y sesenta. El archivo se convierte así en un vehículo para imaginar lo que podría haber sido la realidad pasada, al tiempo que sugiere otras vidas y otras historias posibles, contiguas a la de sus padres. De igual forma, los hipotéticos diálogos son reconstruidos para sugerir un pasado que la directora conoce bien, personificándose ella misma en una niña pintando sobre las fotografías rotas de su familia, para rehacer sus rostros y sus figuras o refugiándose de las explosiones en las calles de Teherán durante la revolución. Así el material de archivo no solo sirve como ilustración sino como sugestión.

Su recuerdo no es sino narración, una construcción sobre girones de realidad. Pero la utilización referencial del archivo, y no como mera ilustración o prueba de veracidad, genera confianza. Tras los elementos ficcionales emerge así una memoria auténtica, de igual manera que la forma poética revela la realidad tras ella. El viaje y el regreso terminan ambos en una inadaptación: la de la madre que no consigue adaptarse a un nuevo país y a una nueva cultura, por cuanto el anclaje a la suya propia se lo impide, y la del padre cuyo regreso le convierte en un exiliado interior, un extraño en su propia tierra. La ideología es una barrera difícil de franquear, a veces más aún que la diferencia geográfica.

EL ARCHIVO COMO EVOCACIÓN Y SUPERVIVENCIA

Emigración, exilio y diáspora aparecen, a través de los tiempos, como las distintas caras de una vieja moneda, gente que se ve obligada a dejar su fa-

milia, su casa y su tierra para comenzar una nueva vida. Uno de los ejemplos más notables es *We Were So Beloved...* (1986), del cineasta norteamericano Manfred Kirchheimer, una de las películas más certeras en rastrear la emigración de los judíos alemanes en la Alemania nazi.

El director filma a la comunidad judía de Washington Heights, un barrio situado al norte de Manhattan, en Nueva York. Curiosamente el vecindario debe su nombre al fuerte Washington, construido para oponerse a las tropas británicas durante la guerra de la independencia norteamericana (1775-1783), en las que las trece colonias se alzaron contra Gran Bretaña. A partir de 1933, con la llegada de Hitler al poder en Alemania, un gran número de familias judías y más tarde, los supervivientes de los campos de exterminio, emigraron a este barrio. Cincuenta años después, Kirchheimer los entrevista, conversa con ellos con la cercanía del amigo y vecino. Su padre, uno de los protagonistas del documental, emigró a los Estados Unidos en 1936, ante las alarmantes señales de lo que podía pasar en Saarbrücken, llevando con él a su familia.

El director tenía cinco años cuando llegó a Nueva York. Su propia historia le legitima para sentarse frente a los testigos y a utilizar sus propias reflexiones en *off* para guiar la narración. La

Figura 6. Fotograma de una felicidad revocada en *Wewere so beloved*



proximidad, hablando en sus casas, en la cocina o en el sofá, hace que los personajes parezcan cómodos, a pesar de la tragedia que relatan. La oralidad, la fuerza de la palabra para hacer presente el recuerdo, de manera similar a los testigos de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), guía una narración en la que el primer plano y el plano medio exhibe toda su fuerza. Pero, a diferencia de Lanzmann, opuesto radicalmente a la inclusión de cualquier material de archivo como herramienta de recordar el pasado, Kirchheimer se sirve de él para restituir parte de la vida de una comunidad, para generar la atmósfera, los girones de una época. No se trata de ilustración, de apoyar un argumento persuasivo, sino de una evocación. No se trata de demostrar, sino de imaginar lo que fue y lo que no pudo ser.

A través de los testimonios y las fotografías (figura 6) emerge la vida de una comunidad tan perfectamente integrada que se negaron a creer que, a ellos, a los judíos alemanes, les podía pasar lo mismo que a los polacos; que eran tan alemanes que algunos no hubieran dudado en alistarse en las juventudes hitlerianas, si les hubieran dejado, como manifiesta el editor del *New York Times*, Max Frankel, amigo del director.

El archivo no ilustra una época, sino que evoca una pérdida. Sobre fotografías de diversas familias en los años 30, vestidas a la manera de la burguesía de aquel entonces, el director comenta en voz off: "Aquí, incluso los ortodoxos no podían distinguirse fácilmente de sus compatriotas cristianos. Vestían a la moda, no sabían Yiddish, no vivían en guetos, y vivían entre sus vecinos de manera completamente integrada". La misma familia del director se remonta al siglo XVII y la llegada de los judíos a Alemania 1700 años antes. En 1930 había en Alemania medio millón de judíos que, poco a poco, se convierten en otra raza, son diezmados y obligados a huir. Ni siquiera los rabinos se lo podían creer y recomendaban no abandonar Alemania, como recuerda una entrevistada. Tan integrados estaban que a pesar de todo lo sucedido, algunas personas siguen teniendo amigos allí

e incluso comprenden determinadas actitudes. Así una madre, Melitta Hess, contesta a su hijo Walter Hess, tras recriminarle este que perdona a los nazis: "No sé, si te hubieses visto en esa situación, tal vez hubieses salido y te hubieras puesto el traje y te habrías visto bastante bien. Para salvar tu vida".

El mismo Walter Hess reconoce que lo que más le reprocha al nazismo es el hecho de que le inculcara el desprecio a sí mismo, como ser inferior. En sus consecuencias el nazismo no deja de ser un pensamiento colonizador en afinidad con lo que Osterhammel y Jansen (2019: 20) llaman «el cumplimiento de una misión universal» refiriéndose a que, con posterioridad al siglo XVI, la expansión europea se presentó «como una contribución a un plan divino que había que ejecutar entre los paganos, como un mandato secular para que el colonialismo «civilizara» a los «bárbaros» o «salvajes», como «carga privilegiada del hombre blanco», etc. Siempre aducía como razón la convicción de la propia superioridad cultural».

Pero tampoco la película soslaya el tema del racismo o clasismo, dentro de la propia comunidad judía, ya que los judíos alemanes se distinguían de los judíos polacos a los que en algunos casos despreciaban. A una pregunta del director una testigo informa de que los judíos norteamericanos no tienen derecho a opinar negativamente sobre la llegada de emigrantes hispanos a Estados Unidos, ya que ellos mismos sufrieron las consecuencias de la estigmatización racial. Lo que lleva a pensar si estamos ante un problema concreto y puntual o ante un concepto más peligroso, más intrínseco al ser humano.

Más allá de una película sobre las atrocidades de los campos de exterminio *We Were So Beloved...* es un retrato de una comunidad que nunca pensó en abandonar su tierra, que no tenía necesidad económica, sino tan solo un origen diferente. Una comunidad que perdió todas sus pertenencias, sus ahorros y finalmente a sus familiares. Perdieron tanto que la mayoría de las fotografías que muestra la película son de las pocas que sobrevivieron.

LAS IMÁGENES SIN DUEÑO TIENEN UNA ALTA PROBABILIDAD DE SER MATERIAL DE ARCHIVO, TESTIMONIOS QUE SERÁN REINTERPRETADOS EN UN FUTURO, SI CONSIGUEN NO PERECER. INCLUSO AQUELLAS QUE HAN SIDO RODADAS COMO ESLABONES DE UNA CADENA ARGUMENTAL, PUEDEN SER ALGÚN DÍA UTILIZADAS SEPARADAMENTE, COMO PRUEBA O PARA REVELAR PATRONES CULTURALES O PREJUICIOS ESCONDIDOS. UNA NUEVA MIRADA PODRÁ DESCUBRIR INFORMACIÓN AÚN LATENTE BAJO EL NIVEL DE VELO DE LA IMAGEN.

De hecho, en la escena final vemos al director junto a una superviviente mostrando la fotografía de sus padres y sus dos hermanos muertos en Theresienstadt. Se los ve sonrientes, felices, en blanco y negro, con la inocencia de ignorar el porvenir. Nosotros, desde el presente tenemos la ventaja de conocer su futuro. Ni tan siquiera esa fotografía les quedó. A la hija, la única superviviente se la dio su tía, ya en América. El archivo adquiere ese carácter no solamente de rastro, de evocación de

Figura 7. La pareja de *The Bells* en *Light is calling*



un futuro abortado, sino de resistencia, de supervivencia momentánea.

TODO FILM SERÁ ARCHIVO

¿Qué quedará de nuestras fotografías, de nuestras películas? ¿Cómo será leída nuestra historia? Las imágenes sin dueño tienen una alta probabilidad de ser material de archivo, testimonios que serán reinterpretados en un futuro, si consiguen no perecer. Incluso aquellas que han sido rodadas como eslabones de una cadena argumental, pueden ser algún día utilizadas separadamente, como prueba o para revelar patrones culturales o prejuicios escondidos. Una nueva mirada podrá descubrir información aún latente bajo el nivel de velo de la imagen.

Pero el material guardado en filmotecas o colecciones privadas está también en permanente transformación. El material de archivo sirve para indagar en la esencia de su misma materia: esa continua degeneración del celuloide que habla de la impermanencia de todo lo existente. La finalidad original del material es secundaria, ya sea ficción o documental, ya hable de viajes, imperios o emigración. Todas estas imágenes creyeron retener el instante, todas ellas se desvanecerán devoradas por el tiempo.

Bill Morrison en su obra *Light Is Calling* (2004) toma como punto de partida fragmentos de una película muda, *The Bells* (1926) de James Young, muy deteriorada y en la cual los ácidos han corroído gran parte de la imagen. En las imágenes animadas fotograma a fotograma alcanzamos a percibir el rostro de una mujer y un joven militar (figura 7), un carruaje, una historia de amor entre manchas de ácido que se mueven de igual manera que los fotogramas pintados y arañados de Brakhage. El resultado está más cerca del expresionismo abstracto que del cine convencional. Sin embargo, hay una narrativa: no tanto la historia de amor, sino la de dos personas que una vez actuaron en una película muda, que se convirtieron en personajes de ficción y que ahora finalmente se

convierten en una pintura, en pura forma, desapareciendo hasta convertirse en nada, en espíritus, en química.

En este tratamiento de imágenes del pasado es donde el archivo encuentra su verdadera esencia, en el tiempo actuando sobre la materia, trascendiéndola. La realidad son esas imágenes de instantes de felicidad, de personas que han dudado, han trabajado, han amado, que sabemos que han fallecido y que por lo tanto también han sufrido. La esencia de las imágenes está en la demostración de la persona en sí, de su existencia, de la desaparición y el desgaste; su sentido está en la relación con la persona que las ve sin poder escapar al carácter especular de la imagen, trascendiéndola. Lo anecdótico deviene esencial. En este sentido es donde la reflexión deconolial de Aníbal Quijano se torna importante: que las imágenes de archivo transformen lo anecdótico en esencial propician las dinámicas de homogeneización y esencialización de las sociedades coloniales. Tal y como afirma Ann Laura Stoler (2010), si tratamos los archivos como proceso y no como archivo, salen a la luz las lógicas que convierten las imágenes de un tiempo en lo esencial y lo normal y, por lo tanto, su análisis destapa cómo se fraguó la dinámica colonial.

La realidad no es solamente el hecho histórico, ya hablemos de colonialismo o emigración, de viajeros o meros turistas de fin de semana, sino ese mismo pasado contenido en las imágenes, esos rostros que ya no están, pero que vivieron el conjunto de hechos, como lo hacemos ahora nosotros. La esencia del archivo es también ser conscientes de que esas personas son ya solo impresiones sobre material químico o electrónico, representación en estado de transformación. Algo parecido fue narrado por el escritor Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel* (1940). En su novela las figuras de unos turistas, muertas hace tiempo, son reproducidas en una isla gracias a la máquina de Morel. La máquina las reproduce como si fueran reales, aunque saben que ellas también pueden

morir si la máquina, movida por el viento, dejase de funcionar. Todo ello es contemplado por el único habitante de la isla, enamorado de una de las figuras. Este a su vez cuando muera se convertirá en representación junto a la mujer.

De igual manera, las imágenes antiguas tienen algo de momias del tiempo, sus corrosiones y rayaduras son como gasas hechas girones. No nos hablan del más allá, ni solamente de lo que sucedió en el pasado, sino del ahora. Nos está sucediendo en este mismo instante. Mientras vivimos estamos desapareciendo. Eso es lo más tremendo. ■

NOTAS

- 1 Incluso el explorador Speke llevó cámaras fotográficas en su viaje a las fuentes del Nilo, así como Charles Livingstone, hermano del conocido explorador (Santana Pérez, 2011: 27).
- 2 Entrevista realizada a Lina Soualem por Fabien Lemerrier. Lina Soualem. Réalisatrice de *Leur Algérie*. "J'avais besoin de briser ce silence". Visions du Réel 2020. Cineuropa. 05/05/2020. <https://cineuropa.org/fr/interview/388163/>
- 3 La película *Coup 53* (2019) de Taghi Amirani documenta la intervención del M16 y la CIA para derribar a Mossaddeq y recuperar el control del petróleo para la British Petroleum, antigua Anglo-Persian Oil Company.

REFERENCIAS

- Baron, J. (2013). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge: Londres. <https://doi.org/10.4324/9780203066935>
- Bioy Casares, A. (2012). *La invención de Morel*. Booket: Buenos Aires.
- Fanon, F. (2018). *Los condenados de la tierra*. 4^a Edición. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Hall, S. (2001). Constituting an Archive. *Third Text*, 15:54, 89-92. DOI:10.1080/09528820108576903.
- Memmi, A. (1975). *Retrato del colonizado precedido del retrato del colonizador*. Ediciones de la flor: Buenos Aires.

- Mignolo, W. (2017). *El Lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Ediciones Universidad del Cauca: Popayán
- Gil Araujo, S. (2010). Colonialismo y migraciones (Selección de textos de ABDELMALEK SAYAD). *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, n° 19, enero-junio, 259-261. ISSN:1139-5737.
- Gutiérrez Rodríguez, E. (2018). The Coloniality of Migration and the "Refugee Crisis": On the Asylum-Migration Nexus, the Transatlantic White European Settler Colonialism-Migration and Racial Capitalism. *Refuge: Canada's Journal on Refugees*, 34(1), 16-28. <https://doi.org/10.7202/1050851ar>
- Hallam J, Roberts L. (2011). Mapping, memory and the city: Archives, databases and film historiography. *European Journal of Cultural Studies*, n° 14(3), 355-372. doi:10.1177/1367549411399939
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander, E. (Ed) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales): Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Odartey-Wellington, D. (2015). El cine documental en la empresa colonizadora en Guinea Ecuatorial. En: Miampika, L-W (Ed.) *África y escrituras periféricas. Horizontes comparativos*. Verbum: Madrid.
- Osterhammel, J., Jansen, J. C. (2019). *Colonialismo: historia, formas, efectos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Santana Pérez, G. (2011). Fotografía en el África Occidental: Historia y Conservación. Cartas diferentes. *Revista canaria de patrimonio documental*, n° 7, 21-40.
- Said, E. (2020). *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House.
- Stoler, A. L. (2010). Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista colombiana de antropología*, n° 46(2), 465-496.

Filmografía

- African Mirror (2019). 1h 24min. Dir: Mischa Hedinger
- Dal Polo all'Equatore (1986). 96 min. Dir: Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi
- Immagini dell'Oriente: turismo da vandali (2001). 62 min. Dir: Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi
- La Guerred'Algérie (1975) 2h 34 min. Dir: Philippe Monnier e Yves Courrière
- Leur Algérie (2020). 1h 12min. Dir: Lina Soualem
- Light Is Calling (2004). 7 min. Dir: Bill Morrison
- Moeder Dao, de schildpadgelijkende (1995). 90 min. Dir: Vincent Monnikendam
- Padeniedinastii Romanovykh (1927). 90 min. Dir: EsfirShub
- Radiograph of a Family (2020). 82 min. Dir: Firouzeh Khosrovani
- Shoah (1985). 9h. Claude Lanzmann
- We were so beloved (1986). 2h 25 min. Dir: Manfred Kirchheimer

IMPERMANENCIA DE LAS IMÁGENES, COLONIALISMO Y EMIGRACIÓN. UNA VERDAD LATENTE BAJO EL NIVEL DE VELO

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre la información latente en las imágenes coloniales y lo conecta con la teoría de la colonialidad del poder del sociólogo peruano Aníbal Quijano. Estas imágenes, reinterpretadas, constituyen una radiografía del pensamiento eurocéntrico. Así mismo establece un nexo entre el colonialismo y la emigración contemporánea. Para ello se analizan diversos ejemplos filmicos de reinterpretación de las imágenes coloniales, así como de la utilización del material de archivo para reflexionar sobre la emigración y la huella que esta dejó en el núcleo familiar. Entre los films analizados se encuentran *Moeder Dao, de schildpadgelykende* (Vincent Monnikendam, 1995), *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 2001), *African Mirror* (Mischa Hedinger, 2019), *Leur Algérie* (Lina Soualen, 2020), *Radiograph of a Family* (Firouzeh Khosrovani, 2020) y *We Were So Beloved...* (Manfred Kirchheimer, 1986).

Palabras clave

Archivo; colonialismo; emigración; decolonialidad; cine documental.

Autores

Ricardo Íscar es licenciado en derecho por la Universidad de Salamanca y diplomado en la escuela de cine y televisión de Berlín (DFFB). Es docente en distintas universidades españolas, donde enseña Guion y Dirección de Documentales, Dirección de Fotografía, Dirección de Cine y Cultura Audiovisual (fundamentalmente en la Universitat Pompeu Fabra, la Facultat Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, la Universitat de Barcelona y BAU escuela de Diseño). Ha dirigido documentales galardonados por su interés en retratar las relaciones humanas, su contenido etnográfico y su valor poético. Contacto: Ricardo.iscar@ub.edu.

Lydia Sánchez es profesora agregada en la Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals de la Universitat de Barcelona. Es doctora en Filosofía por la Stanford University (California, EUA). En sus líneas de investigación analiza la relación entre los medios, la alfabetización mediática y las capacidades cognitivas. Su docencia e investigación, así, se desarrollan en el ámbito de la teoría de la comunicación. Contacto: lsanchezg@ub.edu.

COLONIALISM, EMIGRATION AND THE IMPERMANENCE OF IMAGES: A LATENT TRUTH BELOW FOG LEVEL

Abstract

This article considers the latent information in colonial images and connects it with the theory of the coloniality of power developed by the Peruvian sociologist Aníbal Quijano. Reinterpreted, these images offer a snapshot of Eurocentrism. At the same time, this study identifies a connection between colonialism and contemporary emigration by analysing various examples of films that reinterpret colonial images or that use archive footage to explore emigration and the mark that it leaves on families. The films analysed include *Moeder Dao, de schildpadgelykende* (Vincent Monnikendam, 1995), *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 2001), *African Mirror* (Mischa Hedinger, 2019), *Leur Algérie* (Lina Soualen, 2020), *Radiograph of a Family* (Firouzeh Khosrovani, 2020) and *We Were So Beloved* (Manfred Kirchheimer, 1986).

Key words

Archive; Colonialism; Emigration; Decoloniality; Documentary film.

Author

Ricardo Íscar holds a bachelor's degree in law from Universidad de Salamanca and a diploma from the School of Film and Television in Berlin (DFFB). He teaches documentary scriptwriting and direction, cinematography, film direction and audiovisual culture at various Spanish universities (including Universitat Pompeu Fabra, Facultat Blanquerna at Universitat Ramon Llull, Universitat de Barcelona, and the BAU School of Design). He has directed award-winning documentaries that have been acclaimed for their portrayals of human relations, their ethnographic content and their poetic value. Contact: ricardo.iscar@ub.edu

Lydia Sánchez is an associate professor with Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals at Universitat de Barcelona. She holds a PhD in philosophy from Stanford University. Her lines of research include the analysis of the relationship between the media, media literacy and cognitive capacities. Her teaching and research is thus focused on the field of communication theory. Contact: lsanchezg@ub.edu.

Sergio Villanueva Baselga es profesor titular la Facultat d'Informació i Mitjans de la Universitat de Barcelona. Su tesis doctoral, que exploró y teorizó métodos de investigación participativa en la realización cinematográfica, fue premiada con el premio extraordinario de doctorado. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Rostock (Alemania), la Universidad Aristóteles de Tesalónica (Grecia), la Universidad Carlos III de Madrid y la Universidad de Chicago (EEUU). En su investigación, examina críticamente los medios y el cine como articuladores, creadores y constituyentes estructurales de las narrativas que conforman diferentes estigmas e identidades colectivas. Contacto: sergio.villanueva@ub.edu.

Referencia de este artículo

Íscar, R., Sánchez, L., Villanueva Balsega, S. (2022). Impermanencia de las imágenes, colonialismo y emigración. Una verdad latente bajo el nivel de velo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 87-102.

Sergio Villanueva Baselga is an assistant professor with Facultat d'Informació i Mitjans at Universitat de Barcelona. His doctoral thesis, which explores and theorises participatory research methods in film production, was awarded the Extraordinary Doctorate Prize. He has completed research stays at the University of Rostock (Germany), Aristotle University of Thessaloniki (Greece), Universidad Carlos III de Madrid (Spain) and the University of Chicago (United States). His research critically examines the media and cinema as articulators, creators and constructors of narratives that shape different stigmas and collective identities. Contact: sergio.villanueva@ub.edu.

Article reference

Íscar, R., Sánchez, L., Villanueva Balsega, S. (2022). Colonialism, Emigration and the Impermanence of Images: A Latent Truth below Fog Level. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 87-102.

recibido/received: 30.11.2021 | aceptado/accepted: 12.05.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com