



Reproducir un
memorial
~~**omitido**~~

Gabriela Correa Sandoval

Isabel
Isabe

ARTÍCULO 23 de la Resolución No. 13 del 6 de Julio de 1946, del Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana. "La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque las Tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la Verdad y la Justicia".

Reproducir un memorial omitido

Gabriela Correa Sandoval

Director

Miguel Escobar

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Creación y Hábitat

Departamento de Hábitat

Carrera de Artes Visuales

Cali, 2 de diciembre 2025

Índice

1. Las preguntas	8
2. Señalar la ausencia.....	
3. Renunciar al relato.....	21
4. Reproducir un memorial omitido.....	27
Referencias	28

Resumen

Buscando a Isabel solo encontré ausencias. Se quedó en el olvido, pero no en ese que nos pertenece a todos; sino en un olvido violento y negligente producto de la omisión. Las preguntas por la preservación y sus motivos comenzaron a resonar en el proyecto. Así, ante la ausencia del relato y del álbum familiar, partí mi búsqueda desde la frialdad de los documentos oficiales y de los trámites burocráticos. Entre sellos y formalismos comprendí su inutilidad: el archivo no da abasto, pero brinda posibilidades.

La figura de Isabel parecía ahogarse entre el ruido de los nombres, las fechas y hasta las calificaciones que pertenecían a la historia de su hijo, pero que a mí nunca me sirvieron para reconstruir la de ella. Tomé entonces la decisión de renunciar al relato y preservar lo que realmente le pertenecía: la firma. Entendida aquí, más como dibujo que como nombre, vestigio de un gesto o una oportunidad de agencia; un trazo que le sirvió para inventarse a sí misma, y a mí para encontrarla.

Me propongo entonces una serie de operaciones en las que las materialidades de este archivo fueron mis guías: el papel y la tinta digitalizados se transforman en luz y en píxeles. El papel, como el archivo, no es suficiente. En esta propuesta busco con ahínco y frustración preservar un memorial que no existió, y para esto, encuentro en la reproducción una herramienta para combatir la supresión y la no preservación de su memoria.

Palabras claves

Reproducción, memoria, omisión, vestigio, preservación, archivo, documento, firma, documental.

1. Las preguntas

“To a certain extent, the writing of history always implies an act of seeing” (Zapperi, 2013, p.25)

Desde hace algunos años me pregunto por Isabel Charris, mi bisabuela. El silencio de nuestra familia eran tan implacable que sentía su ausencia atravesar los hilos más finos de mi curiosidad. Teniendo un vacío tan grande en mi historia familiar, comienzo a buscarla con frustración. El desinterés en los demás parecía ser más grande que su ausencia en nuestros relatos. Así emprendí su búsqueda.

Muchos cuestionaban el porqué de buscarla ¿Para qué hacerlo? Si ese tipo de pérdida es al parecer una experiencia tan común. Pareciera que todas las familias tienen en sus historias la borradura de alguien. Está allí, sigiloso, el silencio cómplice o la omisión voluntaria. En otro momento, algunos alegaban que era un sinsentido buscar a alguien si tanto tiempo había pasado y ya no hacía falta ¿Por qué buscarla? Nuestro grado de consanguineidad era bastante lejano como para preocuparme por ella. La pérdida de los recuerdos es una realidad de todas las familias; entonces ¿para qué contarla? Parecía que la pregunta de quiénes miraban desde afuera se esbozaba más desde la mirada del merecimiento ¿Por qué la historia de Isabel Charris debería ser contada?

Buscando el origen de ese interés, me ubiqué en mi infancia. A mí me cuidaron las mujeres de mi familia. Era mi madre, eran mis abuelas, y siendo un caso poco ordinario, hasta dos de mis bisabuelas eran quiénes me rodeaban día a día. Así que para mí era incomprendible no inquietarme por ese vínculo que parecía perdido. No podía simplemente resignarme y sentirlo lejano. Así que sí, por eso me preguntaba tanto por Isabel. Mi bisabuela, a quién le conocí el nombre hasta que ya tenía al menos veinte años ¿Cómo no iba a saber de ella? Con el tiempo las preguntas cambiaron y me cuestionaba con mayor ahínco: ¿por qué no sé de ella? ¿Por qué sus historias no me fueron contadas? Parecía que en mi familia no hubo intención alguna de preservar ni siquiera lo mínimo; el relato.

Buscándola, pareciera que solo la encuentro en documentos oficiales que ni siquiera le pertenecen. Todo lo que ahora conozco de ella ha sido mediado por su rol de madre, y ni siquiera así, sé realmente qué sucedió con su cuerpo, con sus restos; con su historia. Por eso, comienza a manifestarse en lo que parecería un simple un interés por conocer su figura, pero se convierte en la necesidad de comprender los motivos de la desaparición de su historia en nuestra familia.

Por eso no puedo dejar de preguntarme ¿Por qué? ¿Por qué omitir sus historias, o cualquier ápice de información sobre Isabel? Parece que solo nos queda el resultado de esa ausencia en el registro y en el relato; el olvido¹. Aquí se abre, entonces, una pregunta que sentí aún más importante: ¿acaso la no preservación del relato de una persona, en un país en el que es tan común la pérdida, incrementa con creces por vivir en un entorno patriarcal? Es inadmisibles que Isabel no sea la única que esté perdida ¿Por qué ella y otras mujeres de mi familia han sido completamente borradas de los relatos y de los registros? El caso de Isabel Charris es uno entre muchos, de mujeres que están desaparecidas de las historias y de los documentos oficiales de manera casi sistemática. El archivo nunca fue pensado para documentar mujeres.

Toda mi vida he escuchado sobre mi bisabuelo, su padre y otros hombres de la familia. Se conservan las historias de aquellos cuyo vínculo sanguíneo es de verdad lejano, de esos que ni siquiera han estado presentes en la mantención de sus familias. Aun así, no tengo las historias de quienes sí salvaguardaron a sus hijos; de las cuidadoras, de las proveedoras. Porque para mí, en la historia de mi familia, eso representa Isabel. Culturalmente vemos a las mujeres como los eslabones fundamentales de las dinámicas familiares; las que unen, solventan y cimentan.

Por consiguiente, en las siguientes páginas me concentraré en explorar la ausencia de Isabel Charris, mediante una aproximación documental a partir del relato, el cuerpo y la imagen, para la creación de una contra narrativa que de frente a los mecanismos de supresión y no preservación de la memoria.

1. En este proyecto, cuando se habla de olvido se trata de una manera diferenciada. Este no es el olvido que nos pertenece a todos; es un olvido violento y negligente producto de la omisión.

En mis prácticas artísticas, los asuntos de la memoria parecen estar intrínsecamente relacionados con la creación. Recordar y crear requieren de la acción; del proceso; de excavar incesantemente hasta el encuentro (o no). Así comenzaron mis primeros ejercicios plásticos sobre la memoria, y con ellos llegaron las primeras consultas teóricas sobre el archivo.

Figura 1

excavare² - 2023



Nota. Registro propio de "excavare", instalación compuesta de placas de escayola con improntas de objetos y fotografías en transfer, dispuestas sobre tierra, simulando la búsqueda y los vestigios encontrados, relacionando la memoria y el archivo con el proceso arqueológico.

Después de realizar "excavare" encontré que Benjamin(2010) coincidía con mi apuesta plástica, pues define a la memoria como "el medio de lo vivido" (p. 93), estableciendo una analogía entre la excavación y el acto de recordar, entre la memoria y lo arqueológico. Los asuntos de la memoria no se interesan exclusivamente por los vestigios encontrados, pues la memoria es activa, busca y desentierra; es procesual. Por ello "quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un **hombre** que excava" (p. 93).

Con estas primeras exploraciones comprendí que, en el arte contemporáneo, el archivo es un medio, y en lo político, un lugar. Sobre esto último, Derrida (1997) instaaura el archivo no solo como espacio, sino como un soporte propio de la autoridad; de la ley. Pensando entonces el archivo desde la mirada de lo oficial, y en este caso específico la del archivo notarial, es el Estado quién recopila, clasifica y resguarda la información. Hay una vinculación directa con lo privado, que al pasar por estos procesos de control (localización y organización) nos hace preguntarnos por lo que se archiva y por lo que no. Por eso, es necesario considerar los procesos de construcción del archivo, ya que su lectura y organización permiten detectar el discurso de quiénes preservan y eligen preservar los documentos. (Goldchluk, 2013)

Con este acercamiento al archivo, a partir de la mirada estatal, era imposible no regresar al origen: lo familiar. Entonces, la pregunta se mantiene: ¿qué es lo que se conserva y por qué? La familia es vital para la función del archivo; pues en esta se otorgan cargas simbólicas sobre objetos y eventos que se consideran relevantes para el reconocimiento de cada miembro y también como colectividad. El archivo familiar cumple la función de ser repositorio de identidades. (Weigert y Hastings, 1977)

Por último, es importante considerar el lugar del archivo en el arte contemporáneo. Para esto, Zapperi (2013) realiza una genealogía de artistas cuyo trabajo fue producido entre los años noventa y los dos mil, tomando el archivo como medio y creando a partir de una perspectiva de género. En este artículo la autora comenta que la invisibilidad de las mujeres del pasado puede ser convertida en visibilidad bajo condiciones históricas, culturales y subjetivas específicas. Ahora bien, la importancia de este proyecto radica, no solo en hacer uso de un medio importante en los últimos años para la producción artística, sino también en cuestionar los motivos de la ausencia, examinando los discursos familiares para entender las cuestiones estructurales que permean el ámbito privado, íntimo y familiar, e incluso las políticas estatales de abandono que refuerzan la pérdida del relato.

2. Señalar la ausencia

Es propio del trabajo con archivo que el proceso de creación parta desde la recopilación y búsqueda del material. Para esto, consulté repositorios digitales genealógicos. Sin mucho éxito, continué con la consulta familiar ¿Quiénes saben algo de Isabel, y quiénes tienen esa información? Los hallazgos de la primera búsqueda fueron desalentadores: no se encontraron fotos de ella en los álbumes familiares, pocas personas conocen su nombre y solo se mantienen con vida una de las personas que la conoció. No hay relato, más que unas pocas suposiciones sobre su origen y algunos hechos que se conocen en la medida en la que están relacionados con la vida de mi abuelo.

Figura 2

Pintura de fotografía de Isabel Charris



Nota. Esta fotografía de la pintura encontrada. Fue conseguida gracias a la colaboración de un nieto de Isabel, quien guarda la pintura original después del fallecimiento de mi abuelo.

Este fue el hallazgo de la primera entrevista, el primer material para trabajar: un audio con la voz de mi padre que contaba algunos datos inexactos y expresaba su descontento con la poca información disponible. Al final encontramos una imagen de ella; una pintura realizada a partir de una foto que, según el relato de mi padre, mi abuelo encargó porque la única fotografía que tenía de ella ya estaba deteriorada.

Ahora bien, en el proceso de búsqueda fue consultado el repositorio de la Universidad Nacional de Colombia sede Palmira, en la cual mi abuelo estudió y trabajó por algunos años. Solo en estos documentos pudimos encontrar información clave: Isabel murió sola en Santa Marta cuando mi abuelo vivía en Palmira y terminaba su carrera universitaria. Ese fue el primer encuentro entre los

documentos y el escaso relato. El repositorio de la Universidad Nacional contaba con archivos notariales y académicos. Los segundos eran por completo propiedad de mi abuelo, los primeros, eran pruebas notariadas de las paupérrimas condiciones de vida que garantizarían el financiamiento de su beca universitaria.

Figura 3

Cédula encontrada



Nota. Esta cédula fue digitalizada cuando murió Adolfo, el hijo de Isabel, por uno de sus hijos.

Esta es realmente la razón por la cual las primeras exploraciones plásticas de este proyecto parten desde un archivo digital. Tenía entonces las imágenes, que en su mayoría no eran fotografías, eran documentos notariados. La pintura digitalizada, en la cual sus facciones se perdían y daban una sensación extraña al verla. Y, por último, tenía un audio; el relato incompleto de una persona que también se estaba cuestionando su ausencia. Mi padre.

Después de un tiempo buscando, encontré otra pieza de información importante: una cédula vieja que fue mencionada en algunos de los audios. Y allí, en ese documento que pareciera no tener cabida en el álbum familiar: su fotografía. La primera imagen real de Isabel. La única que encontré. Al parecer las descripciones físicas que coincidían entre el retrato pintado y lo poco que se encontró en el relato familiar diferían de la imagen de la cédula. El color de la piel, los rasgos faciales. Parecían personas diferentes.

Es conocido que en las prácticas artísticas con archivo existe un tratamiento del documento como imagen y de la imagen como documento. Esto se ve claramente en las exploraciones iniciales con el archivo encontrado, un archivo en el cual se referían a Isabel, pero no es realmente de ella. Sobre estos primeros acercamientos, es importante considerar que el archivo permite a la artista ubicarse en un espacio ambiguo de la representación y de la (re)producción del pasado. Su trabajo está entre lo ficcional y lo fáctico, lo privado y lo público, lo objetivo y lo subjetivo. (Zapperi, 2013) De nuevo, la memoria es activa; requiere de buscar, construir, crear y reescribir.

La segunda etapa del proceso de creación consiste en clasificar el material recopilado, encontrar los vacíos y las ausencias. No hay álbum familiar en el que ella aparezca. Ese archivo no le pertenece, pero ella está presente en su firma. Las exploraciones que emergen se encuentran entonces entre la imagen y el audio. Lo digital y lo audiovisual cobijan mi primer acercamiento: "Narraciones fragmentadas". Con cierta ingenuidad me adentro a la manipulación del material; así el primer resultado parece acercarse a la reconstrucción del relato, a recopilar información y disponerla con la intención de construir una historia de forma lineal.

Figura 3

Narraciones fragmentadas vers.2023 ³



Nota. Registros del primer del montaje en sala de Narraciones fragmentadas. Esta primera versión del proyecto, parte de un intento de reconstrucción de la historia de Isabel Charris. Así, en el proceso de búsqueda, el proyecto se encuentra con la imposibilidad.

Revisar y clasificar ocurre, una y otra vez en cada una de las versiones del video, las cuales fueron aproximadamente ocho reediciones. Editar el video me permitía escribir y reescribir su relato. Entendí que el video como medio me permitía, a través del montaje audiovisual, sobrescribir lo encontrado. Estos videos se comportaban casi como una bitácora, un registro de mis impresiones, como creadora y como su bisnieta, en el proceso de búsqueda. En todos estos videos está la frustración presente, el titubeo de quién no está seguro de lo que escribe, y vuelve a escribir sobre esto.

En estas exploraciones del montaje audiovisual, y de brindar una primera interpretación al archivo, me di cuenta de que nunca lograría reconstruir su historia. Y aun más importante, comprendí que no me interesa hacerlo. Zapperi (2013) dice que en el arte contemporáneo la reconstrucción archivística no está concebida con la intención de obtener una verdad historiográfica. El arte no pretende tener objetividad en sus aproximaciones, ya que el artista en relación con el archivo interactúa con los afectos. La voz y la subjetividad en la interacción e interpretación de los documentos juegan un papel fundamental, pues traen consigo sus propias condiciones históricas.

Así, la primera apuesta de "Narraciones Fragmentadas" constaba de dos retroproyecciones (video instalación a dos canales) que presentan material diferente pero la misma duración. El primer canal muestra como la historia se intenta construir de manera cronológica a partir del sonido. Era el relato de mi padre y unas primeras impresiones sobre el material lo único que sonaba en los parlantes de la sala. Estas voces establecen una relación con el segundo canal, pues intenta deconstruir toda la cronología que el primer canal intenta construir. Este trabajo entonces es una experimentación plástica sobre la construcción de una cronología de Isabel y cómo el uso incesante de la imagen de Isabel Charris se convierte en un pequeño acto de rebeldía ante su olvido.

Figura 4

Narraciones fragmentadas vers.2024⁴

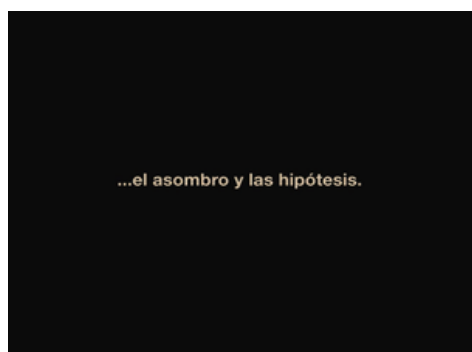
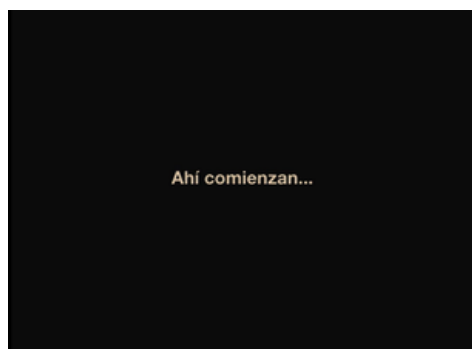


Nota. Registros del segundo montaje en sala. Por medio de documentos notariales y con un registro fotográfico mínimo, cuestiona los motivos de la ausencia de preservación de los relatos e imágenes. Véase el video en: <https://vimeo.com/user227594128/narracionesfragmentadas?ts=0&share=copy>

obre la segunda versión en sala de "Narraciones fragmentadas", hay un cambio significativo en el montaje en sala. Los parlantes cambian por audífonos; es un trabajo que requiere de atención, se espera que la pieza sea una experiencia íntima. En esta versión, aunque se mantiene la retroproyección, se plantea a mono canal. Hay una sola versión que abraza con claridad la imposibilidad de la reconstrucción. Este video solo busca plantear las primeras preguntas, los primeros cuestionamientos: ¿por qué no sé nada de Isabel?

Figura 5

Un afán incómodo, Raimond Chaves y Gilda Manilla



En esta pieza, el papel como soporte es clave. Lo intangible de este archivo que fue entregado de manera digital intenta materializarse en esta retroproyección. El papel fija, aunque es frágil. El papel filtra la imagen, no solo la soporta. El papel emula el rol de los documentos notariales en este proyecto: filtrar el relato familiar y los afectos a través del documento.

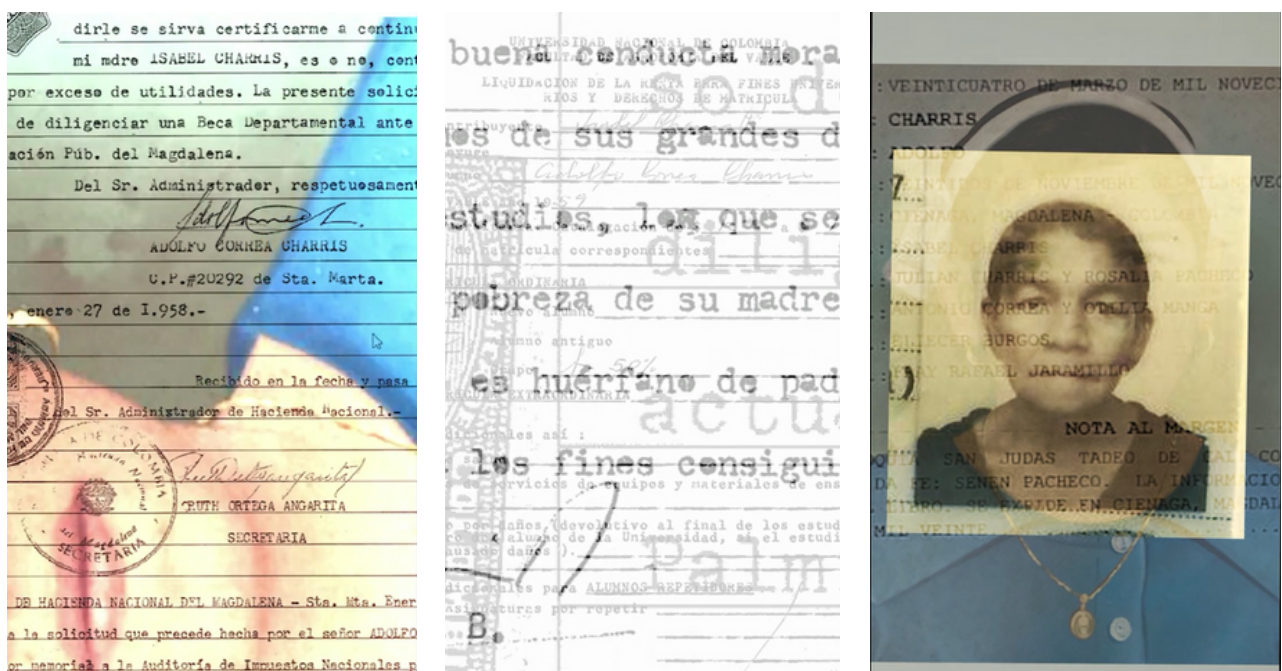
En este proyecto, Chaves y Mantilla viajaron a Iquitos, una ciudad ubicada en la selva amazónica de Perú, para realizar una investigación. Durante esta, hallaron un archivo fotográfico y documental que, en compañía de sonidos tradicionales se convierten en la pieza (Guggenheim, s.f.). "Un afán incómodo" es la reinterpretación de las imágenes para la creación de narrativas personales: la búsqueda, el encuentro y la conservación del material. Sostiene un punto de vista particular que inunda crea y confecciona sobre un material previo, de archivo. Este proceder es clave para mi proyecto; el material documental es hilado por la subjetividad. En este caso, no solo es la aproximación de la creación a partir de la experiencia, sino que la interpretación tiene un enfoque muy personal; una indagación atravesada por el cariño y la frustración que son intrínsecas a lo familiar. Lo íntimo mediado por la frialdad de los documentos notariales.

Nota. "Un afán incómodo" de Raimond Chaves y Gilda Mantilla, 2011. Videoarte. Museo Guggenheim. Extractos de la obra, min. 3:39 -3:54.

La exploración del medio trae consigo una reflexión sobre el diálogo que se tejía entre lo análogo y lo digital. Una exploración desde la lejanía que permitía un acercamiento extraño. La frustración seguía presente en los ejercicios de montaje audiovisual. Realicé una última prueba en video que planteaba un interés en la tensión de la tinta, el dibujo en los documentos y su traducción a lo digital. El formato también establece una conversación entre mis formas, mi tiempo y el de mi bisabuela, el del momento en el que fueron concebidos esos documentos. "Sobre el papel" invita a reflexionar sobre cómo los medios digitales transforman las narrativas familiares y nuestros modos de ver el pasado.

Figura 6

Sobre el papel⁵ - 2024



Nota. Registros del segundo montaje en sala. Por medio de documentos notariales y con un registro fotográfico mínimo, "Sobre el papel" cuestiona los motivos de la ausencia de preservación de los relatos e imágenes. Véase el video en: <https://vimeo.com/1044187022>

Este video se concentra en trabajar el documento como imagen. Presenta un interés profundo por el dibujo de los documentos: sellos, firmas, manchas de tinta. Toda gestualidad que pueda recuperarse de esto que se siente tan lejano: el documento notarial. El video está en formato vertical para emular precisamente la verticalidad del documento. Además, exalta las inconsistencias del relato oral en comparación a la información que presentan los documentos. Lo familiar y lo estatal se encuentran y generan disonancia. La Isabel que queda en los relatos (la poca Isabel que queda) es distinta a la Isabel del archivo y de los documentos.

"How to tell this story? Actually, it's several stories. Isn't it always? No one story ever stands alone"
(Green citada ACT MIT, 2019)

Figura 7

Some Chances Operations, Renée Green



Some Chance Operations (2015) explora la fragilidad del archivo fílmico a través de la figura de Elvira Notari, cineasta napolitana cuyas películas se han desaparecido. La obra dirigida por de Green reflexiona sobre cómo la historia se construye mediante operaciones del azar: de las 60 películas que Notari produjo entre 1906 y 1930, solo fragmentos sobreviven.

Nota. Fragmento de Some Chance Operations, Renée Green, 1999.

Fuente: Art Culture Technology MIT.

El trabajo de Green "Some Chance Operations" la artista explora a través del video una condición de la memoria; lo inestable. (ACT MIT, 2019) En este trabajo el afecto es lo que media la relación entre el pasado, el presente y el futuro, posesionando la voz del artista en el proceso de creación, no solo como una pieza artística, sino también como una forma alternativa de conocimiento. (Zapperi, 2013) Mi apuesta del trabajo con archivo, parte desde aquí: alejarme de lo historiográfico, para indagar desde mi subjetividad de creadora, las estructuras que atraviesan el archivo, y las tensiones establecidas entre lo íntimo y lo oficial.

3. Renunciar al relato

"[...] Cuanto más cerca de la realidad estamos, menos inteligible es. Lo llamaremos 'el principio de incertidumbre del documentalismo moderno'" (Steyerl, 2011, p.1)

Parece no tener escapatoria hablar de lo documental cuando se trata de archivo. Y, a decir verdad, aunque el arte contemporáneo me ha influido en el proceso de creación, es la tradición audiovisual la que me dio el enfoque necesario para este problema. Partiendo de esto, Steyerl (2011) habla sobre el término documental y la complejidad que lleva su definición. Esta se ha intentado relacionar con la verdad, la objetividad y la realidad, aunque es difícil estar de acuerdo con estas relaciones, pues a pesar del proceso investigativo que conlleva, lo audiovisual trabaja con herramientas que ponen en tensión estos principios.

Steyerl (2001) también menciona que "Lo único que en estos momentos podemos asegurar sobre el modo documental es que siempre dudamos de su verdad". (p.2) Si lo pensamos, es difícil extraer la subjetividad del ejercicio audiovisual cuando es el autor quién decide en dónde va la cámara, qué se quiere filmar y cuáles serán las voces escuchadas. Además, de todas estas elecciones que ya predeterminan un punto de vista, una mirada, el ejercicio subjetivo se agudiza con las decisiones que se tomarán sobre el material recopilado. El montaje audiovisual, como se ha discutido con anterioridad, es una práctica que permite escribir y reescribir; crear múltiples sentidos, incluso si estos son contrarios a los de los registros o al material original.

Por eso, Steyerl (2011) nos habla de la incertidumbre que rodea el documental moderno, pues esta concepción trasciende la idea de género o formato, enfocándose en su función procesual: el documental no como un reflejo estático de la realidad, sino como un mecanismo para cuestionarla, reorganizarla y reinterpretarla. Un ejercicio en el que la proximidad a lo real no garantiza su comprensión, sino que expone su fragilidad. Este fenómeno se manifiesta en obras cuyas preocupaciones exceden lo representacional, ya que operan con la fragmentación de la imagen, para abstraer o recontextualizar el material base.

Figura 8

Las espigadoras y la espigadora,
Agnes Varda



Nota. Las espigadoras y la espigadora
(2000) de Agnes Varda. Fragmentos
extraídos directamente de la película.

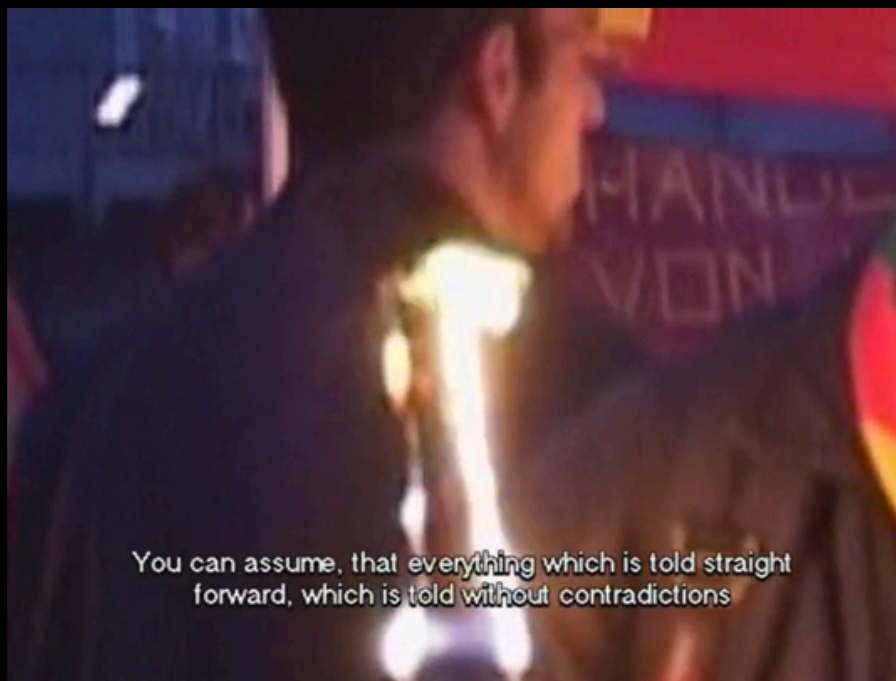
Ahora, en el desarrollo de este proyecto esta manera se convierte no solo en un modo de trabajar el archivo y lo documental, sino también la imagen. Un ejemplo de esto es la cineasta Agnes Varda en “Las espigadoras y la espigadora” (2000), donde encuadres cerrados y detalles mínimos —como manos recogiendo restos de cosechas— transforman lo cotidiano en una reflexión estética y política. Este enfoque prioriza lo subjetivo: al seleccionar fragmentos específicos — una grieta en un muro, el rastro de un objeto—, se descompone la totalidad para que el detalle actúe como puente entre lo poético y lo crítico. De nuevo, este tipo de documentalismo busca algo más allá de la representación, pues no pretende capturar la realidad, sino desafiar las narrativas hegemónicas. Es un documentalismo que no documenta, sino que interroga; que no explica, sino que desestabiliza. Y esto es justo lo que busco en este proyecto, cuestionar la ausencia de Isabel Charris mientras me alejo de la representación y señalo la fragilidad de lo poco que tengo: el archivo.

La reflexión sobre los documentos, y especialmente, sobre la naturaleza de lo notariado; pues no hay hallazgos identitarios sino un interés por el registro. En esta instancia, la identidad queda relegada a la identificación. Sus operaciones son distintas, ya que bajo el registro, no hay posibilidad de cambio. Necesitas ser el mismo para ser reconocido por las entidades estatales. Y en los afectos, los vínculos y lo familiar todo es mutable. Aquí colapsó todo. La imposibilidad de encontrar a Isabel no solo radicaba en la incapacidad de conseguir la información, sino también en la certeza de que en estos documentos no la encontraría. Se revela, de nuevo, una capa de tensiones y absurdos que atraviesan este proyecto: señalo una ausencia y busco a una persona en medio de trámites burocráticos.

En este trabajo lo íntimo parece estar mediado por la frialdad de los documentos notariales. Entre tantos papeles que hacen parte de un archivo que no le pertenece a Isabel, su firma es el único rastro de su gestualidad. De toda la información encontrada, decidí conservar lo único que realmente le pertenece: su firma. El relato y los afectos familiares solo se encuentran a través de los documentos notariados. Las firmas entonces se convirtieron en el elemento central de mi encuentro con Isabel Charris. Derrida (1997) describe el archivo como un lugar que pertenece al Estado, en donde no solo resguarda, sino que también es el encargado de decidir que es lo legítimo. Al final, con su gesto hecho firma me acerqué tanto que lo llevé al punto de la abstracción, pues separé cada carácter como si en esa operación pudiera recuperar algo de su presencia.

Figura 9

Noviembre (2004) Hito Steyerl



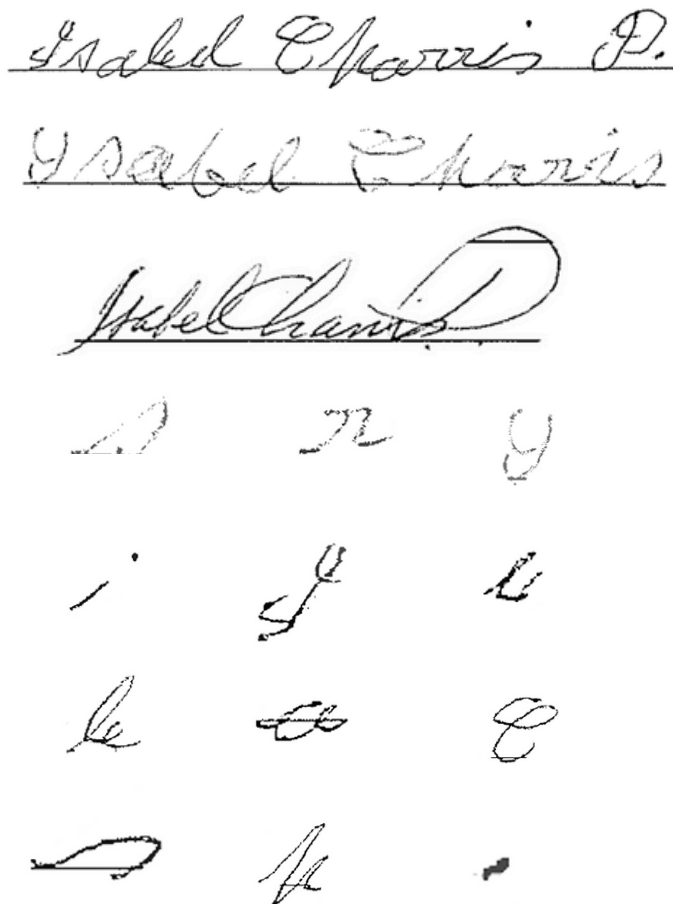
Nota. Noviembre (2004) de Hito Steyerl. Fragmentos extraídos directamente de la película.

Las firmas entonces se convirtieron en el elemento central de mi encuentro con Isabel Charris. La autora Vivian Despret (2022) en su libro *A la salud de los muertos, relatos de quienes quedan* describe la comunicación que se puede desarrollar entre "quienes quedan" y "quienes no parten del todo" (p.15). En el proceso, cuando decidí preservar la memoria de Isabel Charris, asumí la responsabilidad que Despret (2022) señala en su texto: "Si no los cuidamos, los muertos mueren totalmente" (p.15). Mi práctica se convierte así en un cuidado activo, en una respuesta a un pedido silencioso ante la omisión a la que fue sometida la memoria de Isabel.

Steyerl (2011) advierte la complejidad de trabajar con documentos. En su videoensayo *November* (2004), Steyerl profundiza en esta idea al explorar cómo la imagen-documento no es un registro objetivo, sino un campo de batalla político. A través de la historia de Andrea Wolf, una amiga de juventud convertida en militante kurda, Steyerl muestra cómo la imagen se fragmenta: de fotogramas de películas militantes a pósters de propaganda, de recuerdos personales a íconos distorsionados por la copia digital. Cada versión de Andrea, la activista, la mártir, el fantasma pixelado, no solo revela que el documento visual no captura la verdad, sino que ratifica con más fuerza la indeterminación. ¿Cuál de todas realmente fue Andrea?

Figura 10

Firmas de Isabel Charris extraídas de documentos y retículas de algunos de los caracteres segmentados.



Nota. Insumos visuales. La firma de Isabel Charris procesada digitalmente. Photoshop.

Un archivo proveniente del contexto notarial trae a un agente importante a la conversación: el Estado. Al continuar con mis exploraciones me encontré reiterando en la imagen de "El Templete" de Ciénaga, un monumento ubicado en la Plaza Centenario. Mis vivencias en Ciénaga atravesaban por completo los primeros acercamientos visuales. De manera incesante utilizaba su imagen, a través de la cual recordaba mi infancia y las numerosas veces que visité a mi familia. Fue un primer momento en el que intenté acercarme a Isabel.

Poco a poco se fue tejiendo una relación entre este e Isabel. Fue aquí cuando descubrí que, al yuxtaponer su estructura con el rostro de Isabel, estaba hablando de la estructura en distintas dimensiones: primero, en el sentido más figurativo; el elemento arquitectónico. Segundo, lo estructural como los discursos y creencias que nos atraviesan. Una referencia a los sistemas en los que nos encontramos insertos. En esa etapa exploratoria, entendí que el uso de la estructura se refería tal vez a una cuestión que no estaba entendiendo. El archivo notarial es, en esencia, un archivo del Estado. Y el templete es, al final, un monumento que remite a la construcción de Nación, un símbolo patriarcal. "El Templete", que ya es símbolo de la identidad de Ciénaga, recuerda entonces esa identidad que es construida bajo un ideal de nación, la consolidación de un Estado. Un proceso intrínsecamente patriarcal.

Entonces "El Templete" ubicado en el rostro de Isabel, reemplazando la parte superior del rostro, traía de forma clara estas imposiciones estructurales en los cuerpos femeninos. Esto alude al abandono estatal que sufren las mujeres, especialmente en cuestiones de registro y preservación de su memoria. El monumento refleja solidez, lo que perdura, lo masculino. Mientras que Isabel, como otras mujeres, en tanto a su cuerpo y documentos, se pierde.

Para confrontar esa estructura, al menos a nivel conceptual, construí un modelo 3D en Blender. A estos asuntos tan grandes representados en El Templete, y que en ese primer fotomontaje que realicé tenían tanto peso sobre la misma Isabel, ahora les otorgué una materialidad frágil: el papel. Despojo así del archivo, del documento y de estos discursos de sus fuerzas. Se quiebran, colapsan. No queda nada. Una imagen que esfuerza la consigna: el archivo no bastaba, el papel como soporte resultaba insuficiente y la propia lógica monumental del relato familiar y patriarcal se derrumbó. Al renunciar a reconstruir una historia, el monumento perdió su razón de ser. Lo que quedó, una vez despejadas las estructuras, fue lo único que importaba: Isabel.

Figura 10

Isabel y El templete



Nota. Yuxtaposición de Isabel y de "El Templete".
Fotomontaje digital, realizado en Photoshop. 2024.

Figura 13

Detalles Templete



Nota. Registro de la primera salida de campo, fotografía tomada en la Plaza Centenario, febrero 2025.

Figura 11

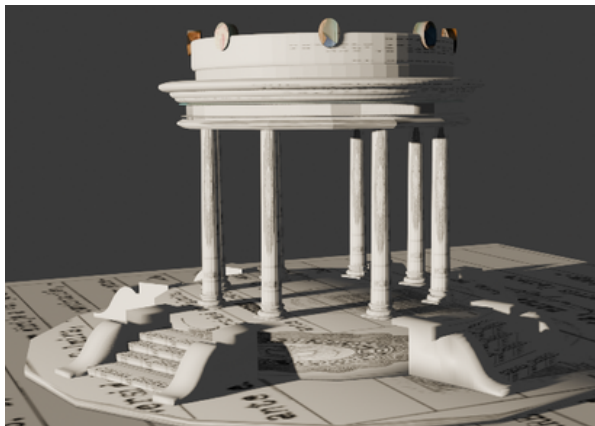
Coronas y nichos de El Templete



Nota. Registro de la primera salida de campo, fotografía tomada en la Plaza Centenario, febrero 2025.

Figura 12

Detalles Templete



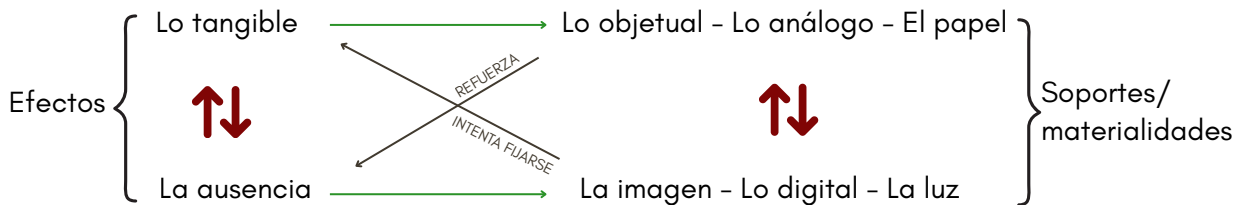
Nota. Primer imagen redenzada de El Templete modelado en 3D. Blender. 2025.

4. Operaciones para sentir que encuentro a Isabel

Las preguntas por la preservación de la memoria de Isabel se han traducido a un diálogo con ciertos materiales y su permanencia en el tiempo. En este proyecto, propongo cinco piezas que dialogan con el devenir conceptual que se ha planteado anteriormente, en compañía de las experimentaciones plásticas y visuales. Al principio de esta búsqueda, el archivo de documentos me remitía al papel como soporte y a la tinta. Esto pensando en el archivo original, análogo. El problema es que yo nunca tuve acceso a este, los documentos siempre llegaron a mí digitalizados. Esto acrecentaba la sensación de lejanía, y traía otros medios consigo. Desde esta consideración, la luz y el pixel se vuelven central en la propuesta.

Figura 14

Tensiones presentes en las materialidades



Nota. Diagrama que explica las tensiones presentes entre las materialidades a utilizar.

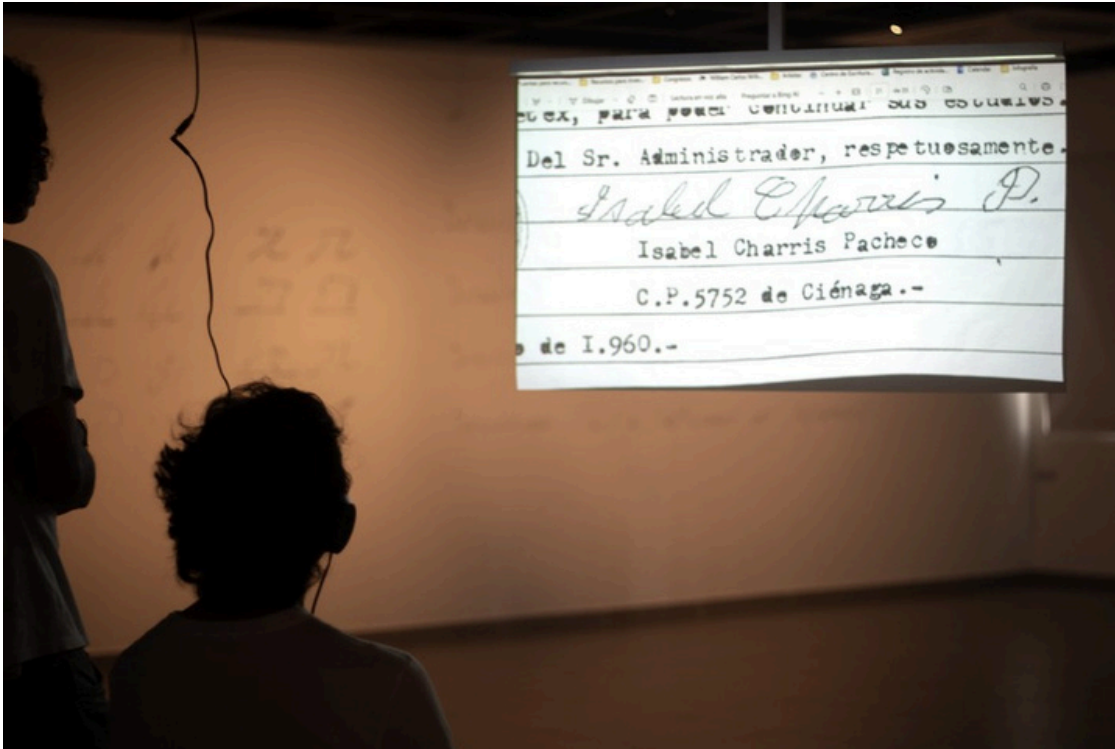
Este diagrama fue la apuesta inicial para entender las tensiones que operaban desde la materialidad. Un papel que después es digitalizado, un fragmento de imagen que es convertido en número y pixel. En las primeras propuestas observamos al papel como un soporte que intenta fijar lo digital. Aunque se digitaliza para preservar, lo matérico apunta a lo sensorial. Me acercaba más a Isabel y a mi búsqueda. En estas piezas la preservación dejó de ser una idea archivística para volverse un diálogo tangible con lo que queda: un gesto (la firma), un filtro (el papel), un vacío (la pared).

Nota. En la bitácora queda consignado el proceso de elaboración de cada pieza. A continuación, quedan adjuntas las piezas finales del proyecto.

Narraciones fragmentadas 2

Figura 15

Narraciones fragmentadas 2 en sala



Nota. Fotografía tomada por Margarita Cruz. Adjunto en el siguiente link encontrará el videoregistro de Narraciones fragmentadas 2. https://drive.google.com/file/d/1324PK0dFVdF4bPccf_SBbF-kn-EDsc2b/view?usp=sharing

"Narraciones fragmentadas 2" retoma las primeras exploraciones de este proyecto y recopila las preguntas guía: ¿Por qué no está Isabel? ¿Por qué no se preservó su memoria? Aquí se declara la primera intención del proyecto, pues no pretendo contar quién es Isabel, sino señalar las primeras pistas de la imposibilidad que estaba encontrando en el archivo.

El video es proyectado sobre una pantalla de papel traslúcido, cuenta con una silla y unos audífonos. Es una pieza íntima que, con la intimidad del relato familiar y de las reflexiones sobre la búsqueda, debe ser escuchada individualmente. Esta pantalla de proyección también está pensada como un dispositivo que, aunque el relato sea apreciado individualmente, permite que la pieza pueda ser recorrida. La proyección atraviesa el papel, así como el papel y el archivo son filtros de los afectos familiares. Es un intento de fijar el movimiento en la materialidad de la cual proviene el material que utilizo para encontrar a Isabel.

Sobre el papel

Figura 16

Sobre el papel en sala



Nota. Fotografía tomada por Margarita Cruz. Adjunto en el siguiente link encontrará el videoregistro de Sobre el papel. <https://drive.google.com/file/d/lbDuy38WEztucoKyK2lyi9078JlSwBrOr/view?usp=sharing>

"Sobre el papel" continúa indagando en la imposibilidad de encontrar a Isabel Charris a través de un interés visual en los documentos. Esta pieza muestra un interés en el documento como imagen, cómo los sellos y otras frases se acercan al dibujo. La pieza está proyectada sobre un papel carta, en medio de reproducciones de los documentos utilizados en la búsqueda. Aquí se va haciendo evidente la disonancia que se encuentra entre el archivo y los pocos relatos familiares encontrados. El sonido del video se reproduce a través de parlantes en la sala. Todos podemos escuchar y ver esta disonancia, se enfatiza en ella. El video, en su mayoría, está acompañado de sonidos relacionados a la búsqueda: máquinas de escribir, papel, cinta, clics de teclado. El montaje ahonda en la frustración de no encontrar nada en el archivo.

Colapso

Figura 17

Colapso en sala



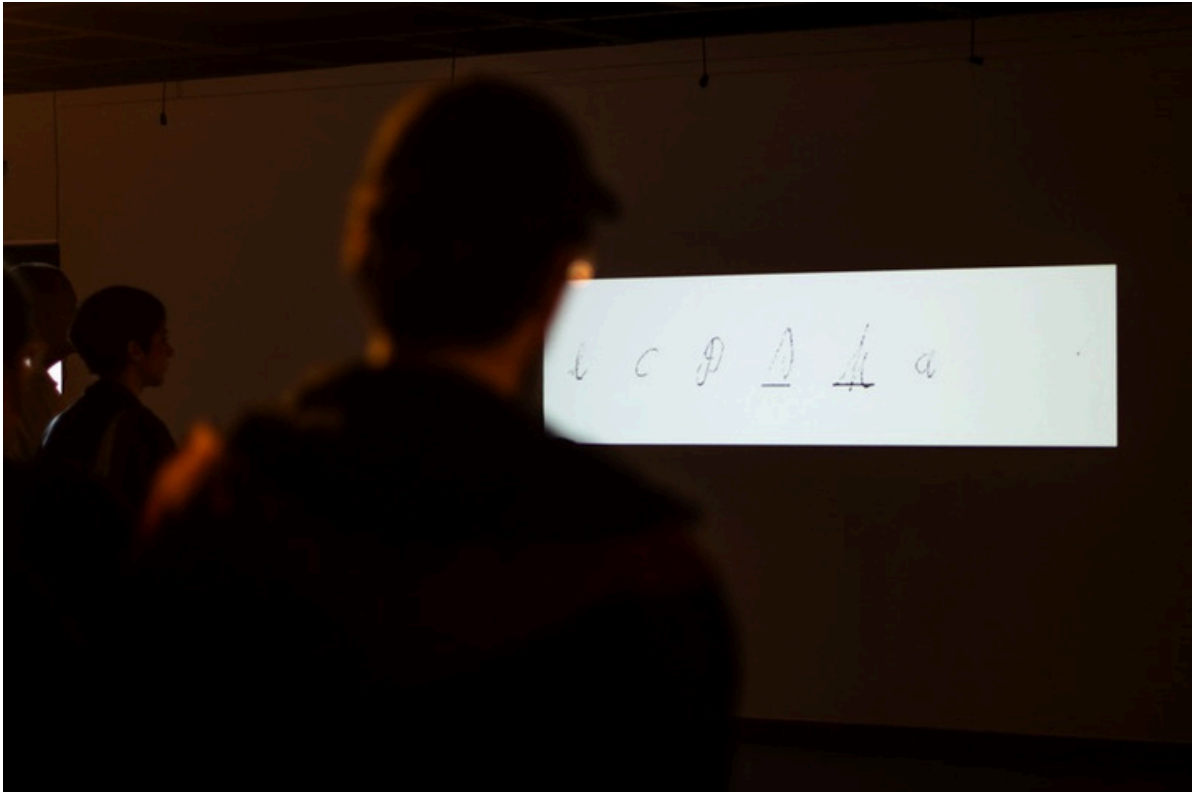
Nota. Fotografía tomada por Margarita Cruz. Adjunto en el siguiente link encontrará el videoregistro de Colapso. <https://drive.google.com/file/d/lbDuy38WEztucoKyK2lyi9078JlSwBrOr/view?usp=sharing>

"Colapso" parte de mis vivencias en Ciénaga, la imagen de El Templete es recurrente en mis primeros acercamientos a Isabel, y pronto se transforma en un punto de quiebre. La imagen ingenua del monumento que estaba ligado a mis recuerdos de infancia se desvanece. El Templete, como buen monumento, encarna los discursos de la patria, aquellos que históricamente han marginado figuras como la de Isabel. Así, para confrontar esas narrativas oficiales, construí un modelo 3D en Blender al que otorgué una materialidad frágil y simbólica: el papel. En un video de un minuto, la estructura colapsa y estalla, haciendo evidente la vulnerabilidad del archivo y del papel, los fragmentos flotan en un fondo negro que muestra la insuficiencia del archivo y de la lógica estatal de este.

Posibilidades del encuentro

Figura 18

Posibilidades del encuentro en sala



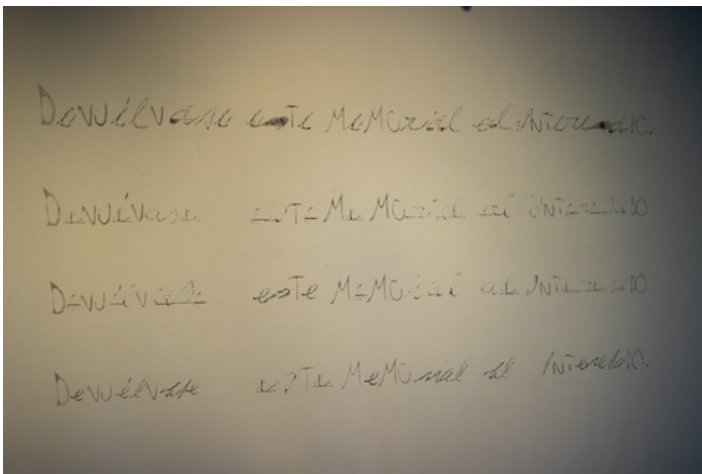
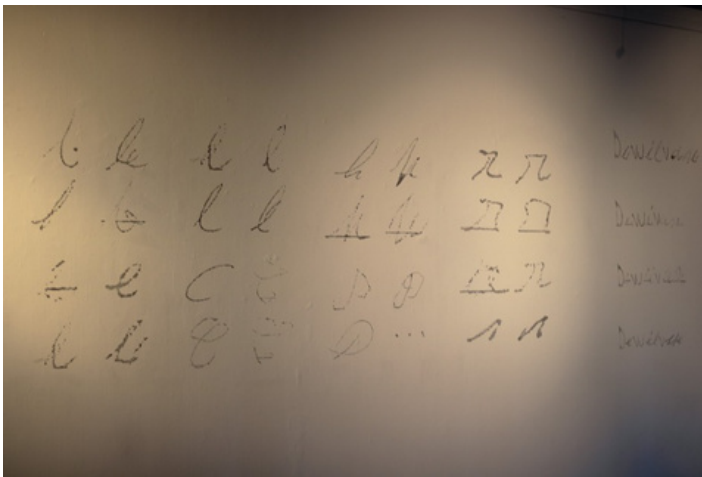
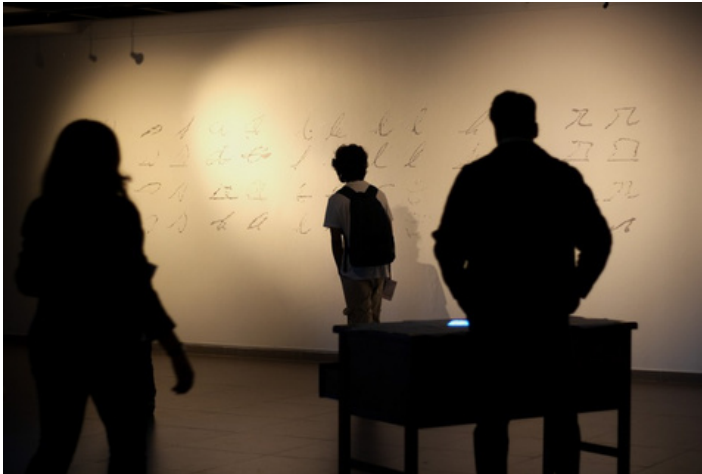
Nota. Fotografía tomada por Margarita Cruz. Adjunto en el siguiente link encontrará el videoregistro de Posibilidades del encuentro. <https://drive.google.com/file/d/1bDuy38WEztucoKyK2lyi9078JlSwBrOr/view?usp=sharing>

"Posibilidades del encuentro" es una pieza de gráfica generativa creada a partir de un script que utiliza los caracteres fragmentados de la firma de Isabel Charris. A cada unidad, desde un simple punto hasta las letras de su nombre, se le asigna un número. El código combina estos elementos de manera aleatoria, respetando los espacios y la cantidad de caracteres originales. El gráfico se genera en tiempo real: una línea blanca, como un horizonte, crece con cada nuevo carácter y luego se reinicia, produciendo una sensación de escritura continua e inacabada. La duración es variable, determinada por las iteraciones programadas según la necesidad expositiva. Al no ser un video sino código ejecutándose en vivo, cada reproducción es única. La obra transforma la memoria, que deja de residir en un documento fijo para convertirse en una posibilidad permanente: un balbuceo incesante del gesto original. Subyace además la tensión de que, si la aplicación se dejara corriendo indefinidamente, eventualmente podría formarse la combinación precisa de la firma completa.

Memorial

Figura 16

Memorial en sala



"Memorial" Esta pieza nace de la segmentación de los caracteres de la firma de Isabel Charris, un acto desesperado por capturar cada rastro de su gesto. Aquí, la firma se entiende más como dibujo que como escritura: el trazo, aquello que escapa a la legibilidad y permanece como vestigio de una acción. El hallazgo decisivo ocurrió al intentar escribir con sus caracteres y descubrir que solo mezclando sus letras y las mías el mensaje se entendería. La frase central: "devuélvase este memorial al interesado", es rescatada de las fórmulas burocráticas encontradas en el archivo. El uso del stencil me permitía acercarme lo suficiente a sus trazos sin ser idénticos. La pieza abandona el papel y la pantalla para imprimirse directamente sobre el muro, un soporte que no puede archivarse y que convierte la obra en un gesto efímero de insistencia frente a la omisión. Así, la preservación ya no reside en un objeto fijo, sino en la transmisión de un método que se despliega en capas sucesivas: escaneo, calco, código y acción. Cada repetición es una mediación más que no aleja, sino que construye, capa a capa, mi encuentro con Isabel.

Nota. Fotografía tomada por Margarita Cruz. Adjunto en el siguiente link encontrará el videoregistro de Memorial. https://drive.google.com/file/d/1_6tdXSb_pGagQ9Db9RNYLnENkpakZMl0/view?usp=sharing

Referencias

- ACT MIT. (2019, enero). *Some Chance Operations at UMass Boston*.
<https://act.mit.edu/2019/01/some-chance-operations-at-umass-boston/>
- Benjamin, W. (2010). Excavar y recordar. *Obras [1955]*, [Trad. J. Navarro Pérez. Ed. 1]. Abada editores.
- Derrida, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [Trad.F, Vidarte Fernández]. Editorial Trotta.
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. International Center of Photography.
- Goldchluk, G. (2013) Archivo y domicilio: El lugar del archivo [en línea]. VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. *Memoria Académica*.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3859/ev.3859.pdf
- Guggenheim.org. (2011). Un afán incómodo. Raimond Chaves Gilda Mantilla.
<https://www.guggenheim.org/audio/track/raimond-chaves-and-gilda-mantilla-un-afan-incomodo-2011>
- Heller, E. (2015). *Some chance operations* [Película]. Video Data Bank.
<https://www.vdb.org/titles/some-chance-operations>
- Steyerl, H. Incertidumbre documental [trad. F. Baños Fidalgo]. *Re-visiones #UNO*.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6826353>
- Weigert, A. J., & Hastings, R. (1977). Identity loss, family, and social change. *American Journal of Sociology*, 82(6), 1171-1185. The University of Chicago Press. <https://www.jstor.org/stable/2777932>
- Zapperi, G. (2013). Woman's reappearance: rethinking the archive in contemporary art—feminist perspectives. *Feminist Review* (105), 21-47. Sage Publications, Ltd. <https://www.jstor.org/stable/24571897>

Referencias de imágenes

ACT MIT. (2019, enero). *Some Chance Operations at UMass Boston*.
<https://act.mit.edu/2019/01/some-chance-operations-at-umass-boston/>

Guggenheim.org. (2011). *Un afán incómodo*. Raimond Chaves Gilda Mantilla.
<https://www.guggenheim.org/audio/track/raimond-chaves-and-gilda-mantilla-un-afan-incomodo-2011>

Steyerl, H. (Directora). (2004). *November* [Documental]. Kowalski.

Varda, A. (Directora). (2000). *Las espigadoras y la espigadora* [Película].
Ciné-Tamaris; Arte France Cinéma.