

Las Historias Mínimas del Anónimo Transeúnte: Las Sonoridades a Viva Voz*

The Minimal Stories of the Anonymous Passerby: Sonorities in Viva Voce // As Histórias Mínimas do Transeunte Anônimo: Sonoridade a Viva Voz

Gabriel Mario Vélez**

Universidad de Antioquia, Colombia
gabriel@transeuntismundi.com

Cândida Borges***

Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro, Brasil
candida@transeuntismundi.com

Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 286-301

Cómo citar este artículo: Vélez, G., Borges, C. (2023, enero-diciembre). Las historias mínimas del anónimo transeúnte: Las sonoridades a viva voz. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. ISSN 2390-0288.



Fecha de recepción: 6 de octubre del 2022

Fecha de aceptación: 22 de diciembre del 2022

Doi: <https://doi.org/10.14483/25909398.20318>

* **Artículo de investigación:** el presente artículo presenta los resultados de la investigación titulada “Las Sonoridades del Anónimo Transeúnte”, presentada a la convocatoria de investigación del CODI de la Universidad de Antioquia, la que luego de ser evaluada según los criterios establecidos, la investigación fue aprobada y financiada. Igualmente, recibió la certificación de investigación concluida tras entregarse y aprobarse los productos comprometidos.

** Profesor de la Universidad de Antioquia (CO) y Post-Doc en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (ARG), Doctor en Artes de la Universidad Complutense de Madrid (ESP), Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Coordinador Sala Conaces, y Co-fundador del Proyecto Transeuntis Mundi.

*** Profesora asociada UNIRIO (BR), Investigadora asociada Universidad de Antioquia (CO), PhD Interdisciplinary Center for Computer Music Research/Plymouth University (UK). Co-fundadora del Proyecto Transeuntis Mundi.

Resumen

La creación artística ha desarrollado un diálogo entre medios y otras disciplinas, configurando espacios de transmedialidad. Las tecnologías emergentes han propiciado la aparición de más herramientas para este diálogo, proponiendo nuevas formas de creación que expanden el entender de las artes visuales, musicales, escénicas, así como también el diálogo entre las artes y las ciencias. En este artículo, presentamos la propuesta artística creada para el proyecto *Transeúntes Medellín*. Un proyecto que se sustenta en el encuentro de un archivo fotográfico de aproximadamente 1.500.000 fotografías (encontrados en formato de negativos fotográficos), resultado de la práctica de la fotocinería de los años 70 y 80 en la ciudad de Medellín, Colombia. Para dar vida y sonido a este trabajo, el proyecto de investigación y composición titulado “Las sonoridades del anónimo transeúnte” propone la creación de una obra de valor artístico e histórico. El cruce de medios y la performatividad son las instancias por las que se desarrolla la propuesta y que por apropiación desembocó en una pieza transmedial en realidad virtual, sumando fotografías, narrativas, interactividad, inmersión, y el uso de tecnologías 3D ambisónicas.

Palabras clave

Composición, fotografía, historias mínimas, inmersión, performatividad, realidad virtual, transmedia

Abstract

Artistic creation has developed a dialogue between media and other disciplines, configuring spaces of transmediality. With the emergence of new technologies, more tools have become available to foster this dialogue, leading to new forms of creation that expand our understanding of the visual, musical, and performing arts, as well as the dialogue between arts and sciences. In this article, we present the investigation and artistic proposal created for the project *Transeúntes Medellín*. The proposal is based on the discovery of a photographic archive of around

1.5 million photographic negatives, resulting from the practice of “fotocinería” that took place in the city of Medellín, Colombia, during the 1970s and 1980s. To give life and sound to this work, the composition project “The Sonorities of the Anonymous Passerby” was funded at this stage by the University of Antioquia to create a work of artistic and historical value. The result is a transmedial piece in virtual reality, which contemplates photography, narratives, interactivity, immersion, and audiovisual in ambisonic 3D technology.

Keywords

Composition, immersion, minimal stories, photography, transmedia, virtual reality

Resumo

O campo da criação artística desenvolveu um diálogo entre mídias e com outros campos, configurando os espaços da transmedialidade. As tecnologias emergentes permitiram o surgimento de mais ferramentas para esse diálogo, propondo novas formas de criação que ampliam a compreensão das artes visuais, musicais e cênicas, bem como o diálogo entre as artes e as ciências. Neste artigo, apresentamos a proposta artística criada para o projeto “Transeúntes Medellín”. Um projeto que se baseia no encontro aleatório de um arquivo fotográfico composto por um número aproximado de 1.500.000 fotografias (encontradas em formato de negativo fotográfico), resultantes da prática da *Fotocineria* nas décadas de 70 e 80 na cidade de Medellín, Colômbia. Para dar vida e sonoridade a esta obra, o projeto de pesquisa e composição “As sonoridades do transeunte anônimo” propõe a criação de uma obra de valor artístico e histórico. O cruzamento entre mídia e performatividade são as instâncias pelas quais a proposta é desenvolvida e que, por apropriação, levou ao uso da realidade virtual, agregando fotografias, narrativas, interatividade, imersão e o uso de tecnologias 3D ambisônicas.

Palavras-chave

Composição, fotografia, historias mínimas, imersão, performatividade, realidade virtual, transmedia

Introducción¹

Poco más de 180 años han transcurrido desde que el anuncio de la invención de la fotografía se hiciera público, un medio de representación que hoy usamos de manera cotidiana, tan natural y sencillo en su operación como “apretar un botón”. Este Un logro que fue un día pregonado un día por Kodak pregonó convertido en una consigna publicitaria en tono de revolución: “Usted aprieta aprete el botón, nosotros hacemos el resto” (1908). Una Esta fórmula fue concebida como la gran innovación en la cadena de invenciones que le dio forma a la revolución industrial. Y aunque Kodak también terminó siendo víctima de la decantación darwiniana que ha imperado como ley en la evolución del medio fotográfico,² con su contribución y la de muchos otros precursores, la posibilidad de poder realizar una imagen fotográfica se ha hecho en la actualidad tan simple que hemos naturalizado la sofisticada operación como parte de la vida cotidiana; tanto como apretar el botón digital de un *smartphone* de bolsillo, visualizar la imagen en su pantalla de cristal líquido de manera inmediata, borrarla y repetir el proceso cuantas veces se quiera, y poner en circulación las imágenes a nivel global de forma instantánea; toda una capacidad de actuación que realizamos con apenas algunas instrucciones de fácil asimilación.

Simplicidad que es engañosa. Encubre varias de las muchas complejidades asociadas a los tantos usos que se le han dado a la cámara fotográfica, demostrando sobre todo su enorme versatilidad y capacidad de adaptación (del medio y de la técnica). La cámara fotográfica es un instrumento tecnológico concebido como la más alta apuesta de la mentalidad positiva para dar cuenta de la verdad del mundo, afirmación declarada como certidumbre técnica encubriendo también su instrumentalización ideológica. De ahí que sus cualidades de registro fueran condicionadas por la expectativa de la verosimilitud pero, sobre todo en su forma más tendenciosa, por la búsqueda y afirmación de la objetividad. Esta certidumbre ha sido efectivamente desmentida y tratada como mito de muchas maneras; sin embargo sigue imperando en la concepción generalizada del medio. Esto es el encubrimiento máximo.

Con esta suma de complejidades, la fotografía ha colonizado espacios que podrían parecer contradictorios. Por un lado, en la versión objetivante, la imagen fotográfica se usa como un instrumento de máxima cualificación entre los medios de representación al servicio de las más depuradas aplicaciones de la investigación científica y de los medios de información. De esta utilización las derivas son infinitas. Por otro lado, en el uso más popular, la imagen fotográfica se emplea como un contenedor de emociones. Y ‘contenedor’ es una expresión que funciona de un modo muy apropiado para describirla, ya que almacena, pero lo hace de un modo tal que los márgenes de la foto hacen las veces de un dique de contención; solo hace falta el gatillo que detone toda la energía explosiva contenida en el encuadre.

La colección de fotos que solemos llamar ‘álbum de familia’ es uno de los conjuntos de imágenes que más carga de tal potencial cinético acumula. De una manera apenas consciente, lo guardamos sin mayores cuidados y apenas le prestamos atención, pero justo cuando es preciso, la operación se desata de un modo que resulta incontenible.

1 El proyecto de investigación “Las Historias Mínimas del Anónimo Transeúnte” tiene su origen en el proyecto artístico Transeúntes Medellín. Inició su andadura en 2005, pasando por distintas etapas de desarrollo y evolución. Esta etapa se financió con recursos del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia.

2 Después de 120 años de existencia en el año 2012 Kodak se declaró en bancarrota. En los años 90’s llegó a tener más de 140 mil empleados, con expansión global. Pero la llegada de los procesos digitales le significó la pérdida total del mercado. En enero de 2022 el emblemático Edificio 53 (en Rochester) donde se producían las películas fue demolido por el método de implosión.

ble. Está claro que podemos extraer de las fotografías que coleccionamos en el álbum familiar todo tipo de informaciones valiosas para descifrar las costumbres, los modos, los usos sociales, políticos o acaso las estéticas. Pero en estos ámbitos podríamos afirmar que se esteriliza o más bien sirve de excusa para lo que constituye su mayor cualidad y que acontece como un asalto: *el asalto de la imagen*, un gesto de ataque que todos hemos experimentado y que Roland Barthes describió muy bien en su célebre libro *La Cámara Lúcida* (1980).

Es por eso también que en el álbum de *Las Historias Mínimas del Anónimo Transeúnte* el poder de asalto de la imagen se manifiesta como una presencia latente y solapada. Se mantiene agazapado a la espera del sujeto que de manera desprevenida se ponga al alcance de un golpe certero.

La demostración de sus efectos se produce con distintas variaciones, sin que resulte clara la profundidad de su impacto, incluso con las expresiones más dramáticas tales como el llanto o la risa. En casi todos los casos, la primera evidencia del golpe se recibe y se resiente en el alienato, con una inspiración, como si se intentara asimilar una carga que al ánimo y al cuerpo le resulta difícil de incorporar. Este síntoma desata elaboraciones también distintas, todas ellas asociadas con descripciones metafóricas, siempre relacionadas con sensaciones indescriptibles en el cuerpo, tales como “nudo en la garganta”, “mariposas en el estómago”, “un escalofrío que sube por la espalda”, “la sangre que hierve”, “la piel que se eriza”, entre otras. Reconocemos estas imágenes y sensaciones desde la propia experiencia, aunque a la vez escapan a cualquier forma de racionalidad o al intento de domesticarlas en forma de datos.

En esta misma secuencia, lo que ocurre casi simultáneamente, o más bien, lo que se desata tras el impacto del golpe de la imagen es la memoria. Y la exteriorización se produce como un acontecimiento en formato de narra-

ción, en una especie de efecto postraumático, un efecto que también todos hemos experimentado cuando de la imagen estática, impresa en el papel o en el soporte de una pantalla, derrama un caudal de relatos que apenas es posible seguir y mucho menos evitar.

Las Historias Mínimas

Tras el asalto de las imágenes, la narración que se desata es siempre una *historia mínima* (Vélez, 2009), un relato a viva voz que parte del yo como ancla y lugar de enunciación, dando cuenta de un episodio específico de la vida en el cual el protagonista es el propio narrador o por lo menos —declara que— estuvo presente o participó del acontecimiento. Los detalles o el estilo en la elaboración dependen de las cualidades histriónicas del relator; además, sin que resulte siquiera necesario esclarecer o se pregunte, suele aparecer la afirmación, siempre tendenciosa, de corresponder a un hecho de la vida real. Esta es la traslación mitológica por excelencia.

Hay que entender esta línea de elementos que se urden, siendo el armazón de la dramaturgia de una obra artística performativa. Desde el punto de vista de la operatividad de la obra, se planeó darle cabida al visitante en el rol de participante formando parte de la secuencia narrativa. Esto se hizo de una manera más o menos esquemática. Pero realmente lo que pudiera desatar la presencia del participante no podía ser plenamente previsto, ya que dependía de la interacción suya con la obra en tiempo real. En otras palabras, la obra acontece en el obrar performativo dada por la interacción directa del espectador convertido en participante en correlación con la estrategia concebida por el grupo de artistas, pero siempre como acto performativo.

Así mismo, la transfiguración del álbum de fotos en la colección de las *historias mínimas* de los que bautizamos *anónimos transeúntes* pasó por la acción performativa de reconocimiento de los que un día, haciendo las veces de

transeúntes por las calles de Medellín, en el más nítido gesto del azar, fueron capturados por un fotógrafo también anónimo. Un primer gesto —de azar— que alcanzó su grado superlativo cuando los negativos, que fueron desechados en la basura, terminaron en las manos de quienes reconocieron en estas imágenes su valor y su potencia, y les dieron nueva vida al concebir y poner en operación un dispositivo capaz de reactivar las memorias a través de una apropiación artística.³

Para insistir en ello, aun considerando que la secuencia performativa hizo parte de la dramaturgia creada en la obra para desatar la interacción, resulta cierto que la manera como se desarrolló la participación o el alcance de sus efectos no pudo haber sido programado ni pre-determinado. Esta claridad surgió casi desde la concepción de la obra, pero además se impuso como certidumbre al hacerse evidente que, en el contexto de las mitologías de la imagen, esta —la imagen— apeló a sus cualidades genéticas para generar la resonancia que habilitó un primer vínculo por identificación. Consecuentemente, siguiendo la vieja fórmula aristotélica de la catarsis, se dispuso todo para desatar la descarga emocional, una reacción que, en la dinámica del *punctum* barthesiano, solo pudo cargarse en estado de potencia. En otras palabras y para dar cuenta de los detalles del mecanismo de operación, regida por las leyes que la hacen funcional, las cualidades genéticas de la imagen fotográfica se juntaron en confabulación arrastrando los elementos que son propios del pensamiento mágico y que en el invento de la fotografía se actualizaron de una manera paradigmática, de ahí su peligrosidad. La Homeopatía, la Contaminación y la Cosificación (Vélez, 2006) se juntan para habilitar un vínculo de resonancia en el eje de articulación de este aglomerado.

La *Homeopatía* ocurrió con la individuación de los retratados por semejanza, dando cuenta de esa concepción

generalizada de lo fotográfico como un “espejo de lo real”; la *Contaminación* se logró en el acto fotográfico, en el momento y el lugar del encuentro fortuito del fotógrafo con el transeúnte cuando se fijó la imagen en la película; esta situación condujo a la *Cosificación*, pues este instante quedó fijado en la película que posteriormente fue revelada y convertida en una imagen visible, también impresa en papel —y ahora en pantalla—; dichas imágenes que llegaron a manos de los retratados para ser guardadas en su álbum de familia, acaso se ampliaron en formato billetera o se convirtieron en la pantalla de inicio de su teléfono celular.

De esta manera, retraído el gatillo, el potencial cinético de la imagen se agazapa a la espera de un nuevo clic para desatar toda su fuerza de choque, del *blow up*, según la versión de Antonioni (1966), y que se apropia del relato de Michel, el fotógrafo y cazador de imágenes narrado por Cortázar en la cierta trama que se figura en *Las Babas del Diablo* (1959). Un Sucede entonces este circuito de activación en el que identificación, memoria, narración y descarga emocional cumplen el propósito de una matriz de afectación —transformación— íntima del sujeto.

Así, para volver a la obra *Transeúntes Medellín*, las líneas de fuerza disponibles se tensaron de una manera estratégica a través de los recursos que la virtualidad ofreció en la performatividad de la obra. La pantalla de los múltiples dispositivos dispuestos sirvió de lugar de encuentro (computador, tableta, celular). La página web se concibió y fue utilizada como un nuevo dispositivo de contención, el cual, aunque muy propicio por su ubicuidad, representó un verdadero reto a la hora de propiciar el encuentro de los participantes con las imágenes, particularmente por las características del público registrado en el archivo.

3 Excusas al lector por el uso de la tercera persona, que no apela al nos mayestático, sino que resulta conveniente para el flujo de la narrativa.



Figura 1. *Instructivo para la interacción.* Tomado de www.transeuntesmedellin.com

A la Caza del Sujeto Disponible

Los fotocineros que en su momento realizaron la captura de las imágenes en los distintos emplazamientos del Centro de Medellín debieron concebir una estrategia para seducir a los transeúntes y lograr que se decidieran por ir al laboratorio a comprar las copias en papel. Nosotros, siguiendo el ejemplo, también debimos agenciarnos una. Sabíamos que, habiendo pasado tanto tiempo desde que la fotocinería se extinguiera como actividad comercial, era poco probable que los transeúntes reconocieran la práctica o que incluso se identificaran en las fotos y, por lo tanto, debíamos diseñar algo que los atrajera y los vinculara. Por otro lado, prontamente tomamos conciencia y asumimos que el medio era otro; en consecuencia, debíamos caracterizar las demandas de otra forma de

transumancia, la que se produce en el ecosistema de la Internet.

Con todas estas condiciones, la estrategia se concentró en concebir un señuelo que nos diera la oportunidad de provocar la reacción en cadena: que el participante se decidiera por hacer clic en la página web www.transeuntesmedellin.com, navegara por ella y finalmente se pusiera al alcance del mecanismo de disparo. Esta tarea la emprendimos usando principalmente las redes sociales. Tanto en Facebook (www.facebook.com/transeuntesmedellin) como en Instagram (www.instagram.com/transeuntesmedellin), publicamos las fotos jugando a crear expectativa al publicar por pequeños lotes las imágenes e invitando a los transeúntes de las redes para que se aventuraran a recorrer la página web.

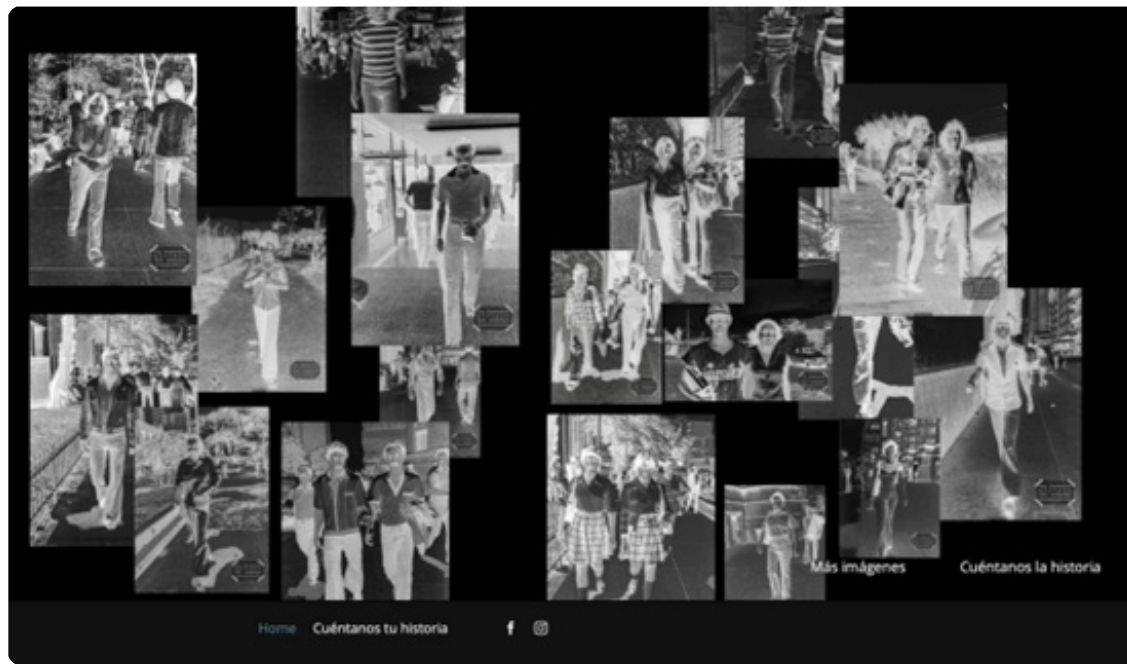


Figura 2. *Negativo/positivo*. Tomado de www.transeuntesmedellin.com

El resultado fue sorprendente por la capacidad de convocatoria; algunas fotos sumaron más de mil “me gusta” y recibió una ingente cantidad de comentarios. De este modo, logramos que el flujo de navegación de la página web llegara a picos de visibilidad cada vez que publicábamos las fotos, particularmente cuando en la cadena de comentarios algunos generaban polémica, hilaridad o incluso alguna que otra mención salida de tono. En todos los casos, nos dimos cuenta que el impacto mayor se conseguía cuando lográbamos que el mecanismo de participación propios de las redes sociales se activaran.

Con relación al diseño de la página web, se entendió que ella debía hacer parte de la obra, esto es, de su performance. Para ello, se creó una matriz siguiendo la fórmula de una galería fotográfica para invitar a los visitantes a realizar los primeros gestos de interacción. En primer

lugar, condujimos al transeúnte a realizar el ingreso a través de un formulario explicativo, que, tras el clic, habilitaba el acceso al archivo compuesto en la actualidad por más de 8.000 fotografías. La llegada al álbum de fotos se planteó como la primera inmersión en la dinámica de azar, que es la ley imperante en todo el fenómeno de la fotocinería. Con el fin de lograr esto, se utilizó una plantilla de programación que convoca a la aparición aleatoria de las fotografías cada vez que la página hace la carga de las imágenes.

Otro de los componentes de participación se desata cuando el visitante hace clic sobre la foto, que en la pantalla se presenta de manera semejante a la que en tiempos de los procesos analógicos se denominaba *hoja de contacto*, pero aparece como imagen en negativo, también a la usanza de los medios fisicoquímicos. Esta analo-



Figura 3. *El revelar la imagen*. Tomado de www.transeuntesmedellin.com

gía se desarrolla cuando al hacer clic sobre la imagen, ella se revela en positivo y en formato ampliado, tipo postal; otro de los actos de participación.

La aparición en negativo invoca, por un lado, la recuperación de un momento determinante de los procesos fotográficos analógicos, del sistema negativo/positivo; y por otro, da cuenta del encuentro del material original, que se produjo en dicha materialidad, en negativo, en rollos de película en formato de 35mm en blanco y negro almacenadas en latas de gran metraje. Esta característica es una de las que más valor le otorga al archivo (la existencia material de los negativos). Y está claro que esa misma condición, la del uso de película negativa en grandes metrajes, la que se utilizaba para el rodaje y la copia de películas de cine, fue la que le dio el nombre a la práctica del *foto_cine*. Un recurso optado fundamentalmente por

reducción en costos y que, sumado a los demás, condujo a que la fotocinería se convirtiera en una actividad comercial exitosa.

Un tercer clic amplía la foto a un tamaño de gran formato, incluso para superar los márgenes de la pantalla. De este modo, el visitante tiene la posibilidad de hacer un recorrido por los detalles, de los sujetos y del espacio. Como dato importante, a cada una de las fotografías se le asignó un código impreso como marca de agua en uno de sus bordes. De esta manera, al igual que hicieran los fotocineros cuando, en el momento de la toma, le entregaban en mano el recibo con el código que le servía de identificación para la localización de la foto, en el archivo en línea, el consecutivo cumple la función de garantizar también su ubicación, una condición necesaria para los sucesivos episodios de interacción.



Figura 4. Ampliación de la imagen. Tomado de www.transeuntesmedellin.com

Los demás componentes de la página web suman nuevas capas de información. Una corresponde al vínculo denominado “El proyecto”, en el cual se consignó una reseña teórica e histórica sobre el fenómeno del fotocine. Esta sección además presenta las coordenadas metodológicas de lo que en propiedad es un proyecto de investigación-creación de largo aliento. El otro vínculo, recoge lo que justamente le da nombre al proyecto, las “historias mínimas”. Y, a partir de aquí se desatan los relatos, el acto de participación para el cual se diseñó toda la estrategia en esta versión del proyecto.

La Búsqueda por la Sonoridad: Los Relatos a Viva Voz

En las redes sociales se publicó una invitación a participar en el proyecto, para lo cual se diseñó el siguiente formato:

Como respuesta, en principio obtuvimos comentarios breves por escrito para describir las fotos, descripciones tales como: “Mujer trabajadora, viuda, madre de 8 hijos”, “ese señor es mi tío”, entre otros. Para el fomentar la participación usamos metodologías de comunicación basadas en la creación de *hashtags* y el uso de leyendas con texto de invitación y así mismo el direccionamiento de la participación del público por mensaje grabado o escrito.



Figura 5. *Redes sociales del proyecto Transeúntes Medellín.*

Las reseñas que nos dieron pie para entrar en comunicación con los transeúntes o con aquellos que los identificarán. De esta manera, las descripciones se transformaron en las historias mínimas que oímos y tradujimos a texto. También recibimos buena parte de ellas en grabaciones de viva voz de los propios protagonistas. Así, se entrelazó una potente capa, en formato de narración —sonora—,

**"¿Conoces a estas personas? ¡Cuéntanos!
Participa de este proyecto artístico sobre las memorias de Medellín.
#transeuntesmedellin #historiasminimas #transeuntismundi #grabatuhistoria #archivofotografico #medellin"**

Figura 6. *Invitación en redes sociales del proyecto Transeúntes Medellín.*

a una imagen —fotográfica— que empezó siendo anónima, pero que en versión de *historia mínima* se transformó en el relato del episodio de una vida singular, de un transeúnte específico. Es necesario recalcar que para lograrlo las redes sociales fueron determinantes, ya que nos permitieron entrar en contacto directo con los participantes, primero de forma virtual y luego nos dieron la posibilidad de reunirnos con ellos y en el encuentro contar sus propias historias a viva voz.

El encuentro entre la fotografía y la narrativa con la sonoridad se configuró como una estrategia composicional transmedial para articular, en la conjunción de sus recursos, la dimensión poética del proyecto. Al darle voz a las fotografías, los personajes y sus historias mínimas resonaron en los otros, una performance que suscitó la aparición de un recurso de inmersión de mayor calado; así se hizo presente el medio de la realidad virtual.

El Estudio en las Calles: Las Grabaciones

Para dar cuenta de la secuencia de las interacciones y de las identificaciones, a través de las redes sociales se programaron algunos encuentros y en ellos se invitó a la realización de las grabaciones de los relatos. Estos encuentros se citaron en los mismos lugares donde las fotos fueron tomadas originalmente en la ciudad de Medellín. Una elipsis temporal que traslada las narrativas al espacio de la memoria —de la ciudad y de sus habitantes— y la convierte en una narrativa también transeúnte.



Figura 7. Grabaciones de campo

Ya se mencionó que, entre los recursos de interacción de la última versión de la obra, se sumó por apropiación un dispositivo composicional de composición concebido para desatar una nueva forma de participación: la captura a través de las tecnologías 360 en imagen y sonido para la realidad virtual. Estas mediaciones permitieron realizar un ejercicio de registro de la experiencia y, así

mismo, generar un nuevo escenario de inmersión y performatividad de la obra. En este punto la relación entre las propuestas Transeúntes Medellín y Transeúntis Mundi (Borges & Vélez, 2019) confluyeron en un propósito común: dislocar la temporalidad e invitar a los transeúntes a participar en una experiencia inmersiva e interactiva también singular (Borges & Vélez, 2020).

La Obra de Realidad Virtual

Las experiencias y las metodologías que ya habían sido probadas en el Proyecto Transeúntis Mundi dieron pie a un ejercicio de experimentación en el cual se diseñó y se puso en operación una deriva (desde la perspectiva de la Internacional Situacionista), pero traducida a la mediación de la realidad virtual, guiada por los protagonistas de las narraciones y que le dio voz e imagen a la narración de *las historias mínimas*.

La operatividad fue diseñada de la siguiente manera: luego que el participante se apertrecha con el *headset* de realidad virtual, la pantalla de inicio le permite escoger su rumbo. La trayectoria se define al seleccionar con el puntero los puntos geográficos de acceso. Una antesala de fotos le abre camino en dirección al mapa. La aparición de las imágenes se revela de forma aleatoria cada vez que el participante decide retornar al mapa de ingreso, otra vez, dando aparición al azar reinante.

En la performatividad de la obra la navegación es guiada procurando una aproximación intuitiva. A partir del “aterrizaje” en el mapamundi, se localiza a Colombia y enseguida a Medellín. Este conjunto de clics desemboca en un mapa histórico de la ciudad en el que aparecen las fotos elegidas y los puntos geográficos donde las fotos fueron originalmente tomadas. Para esta versión de la obra, cuatro de las fotos identificadas por el público de las redes sociales fueron elegidas para formar parte de la narrativa disponible en la navegación. La secuencia o



Figura 8. Proyecto *Transeuntis Mundi*. Menú inicial de la obra de RV

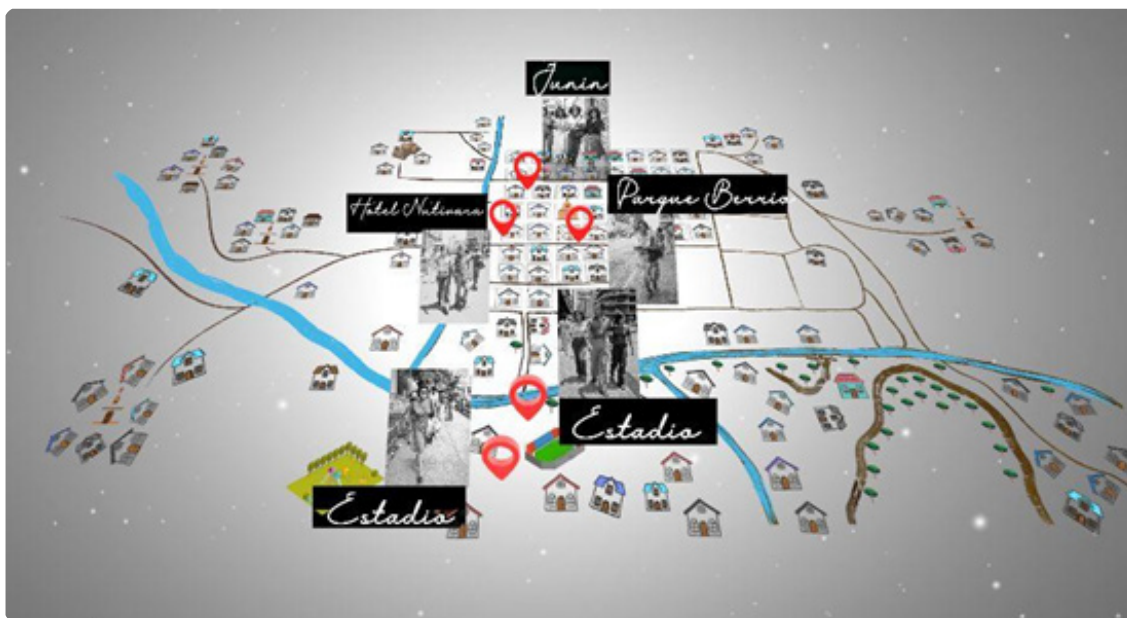


Figura 9. Mapa de localización en la secuencia de navegación.



Figura 10. Relato a viva voz.

duración dependen enteramente de los deseos del navegante. De esta manera, el participante es transportado (Borges 2022)⁴ al lugar histórico y actual de la foto y, en el momento del arribo, una voz local empieza a narrar una historia, una *historia mínima*.

La tecnología 360 para imagen y el sonido ambisónico permiten que la sonoridad de la voz se espacialice, invitando al participante a recorrer el espacio, ya que el sonido podría venir de atrás o de un lado, de ese modo el relator se hace presente, próximo, a la altura de la mirada; los sonidos e imágenes de la ciudad se convierten en el marco de referencia por detrás del relato, de la persona, de las *historias mínimas*.

Las escenas varían entre los 2 y los 13 minutos de duración y configuran en su conjunto un paisaje sonoro y visual que permite la inmersión total en un entorno de realidad virtual. De este modo, el participante es transportado a las calles del centro de Medellín, en un encuentro que le permite conocer más de la foto, de la ciudad y de los transeúntes. Las voces son la guía. Voces del lugar, con sus acentos, giros, timbres, silencios, formas de narración, de las personas que protagonizaron las propias historias. Tales características le dan especificidad a la más lábil y al mismo tiempo la más singular de las huellas humanas, la voz. Aquella y aquellas que, a pesar de visualizar las imágenes de sus rostros, difícilmente podríamos siquiera imaginar.

⁴ Referencia de la tesis doctoral "Transeuntis Mundi: a nomadic creative practice" por Cándida Borges. La tesis será publicada en 2022 por la Universidad de Plymouth, Inglaterra.

Gracias al poder inmersivo de la realidad virtual y de la espacialización sonora, el público participante tiene ocasión de adentrarse en el relato desde la ubicación geográfica que en otro tiempo se produjo y fue testigo de la captura fotocinera, una experiencia del todo singular. Una nueva elipsis temporal que finalmente le suma una capa de presente cada vez que el participante hace clic en la foto o se dispone para la interacción en el escenario de la realidad virtual; lugares y momentos en tiempo presente que necesariamente acontecen en un espacio y lugar también singulares.

Conclusiones

El Proyecto Transeúntes Medellín, que inició su andadura en 2005 con el encuentro del archivo fotográfico, ha pasado por distintas etapas. En este trayecto se ha concebido y puesto en operación distintas formas de narrativa, todas ellas sustentadas en la que hemos denominado *Las Historias Mínimas*.

La búsqueda de la sonoridad, de las sonoridades del anónimo transeúnte, condujo a la obra a desarrollar un proceso de investigación-creación transmedial, juntando los elementos compositivos de la imagen, el sonido y la narrativa. Tales elementos fueron conducidos a capturar los relatos a viva voz de quienes protagonizaron las historias (los acentos, los timbres, las concepciones de mundo combinados con el rumor de la ciudad). Una forma de composición y de creación artística que condujo a tornar el público en protagonista de una obra histórica y artística. Por eso mismo, el empleo de las mediaciones del audiovisual en 360 y sonido ambisónico, y que condujeron al uso de las tecnologías de la realidad virtual, se usaron por apropiación, permitiendo convertir al espectador en el participante en una experiencia de total inmersión. Esta suma de recursos se combinó con una aplicación que permite la interactividad de cada uno de los participantes al decidir su trayectoria, duración y secuencia narrativa.

Referencias

Antonioni, M. (1966). *Deseo de una mañana de verano (Blow-Up)*. [Film] Productora Bridge Films. Inglaterra-Italia.

Barthes, R. (1992). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (Trad. Joaquim Sala-Sanahuja). Paidós comunicación. Barcelona.

Borges, C. & Vélez, G. (2020a) The Transeuntis Mundi Project: An Immersion into Human Cultural Heritage. En *Conference Proceedings: DRHA 2019 Radical Immersions*. ISBN: PB: 9780900822124.

Borges, C. & Vélez, G. (2020b) Transeuntis Mundi: An Installation about Migration and Human Legacy. *Frameless*, 2(1) 13. Disponible en: <https://scholarworks.rit.edu/frameless/vol2/iss1/13>

Borges, C. & Vélez, G. (2019). Transeuntis Mundi Project [Artistic Project]. Disponible en: www.transeuntesmundi.com. Artistic Project

Cortázar, J. (1959). Las babas del diablo. En *Las armas secretas*. Editorial Sudamericana. Argentina.

Dubois, P. (1986). El Acto Fotográfico: de la Representación a la Recepción. Trad. Graziella Baravalle. Paidós Comunicación. Barcelona.

Vélez, G. & Borges, C. (2020). Transeúntes Medellín. www.transeuntesmedellin.com. Artistic Project

Vélez, G. (2009). Las historias mínimas del anónimo transeúnte. Breve reseña de un episodio urbano (Título original: The minimal stories of the anonymous passerby. Brief review of an urban episode). *Co-herencia Magazine*. 6(11). pp. 149-164. Medellín, Colombia. ISSN 1794-5887.

Vélez, G. (2006). *La Fotografía Como Dispositivo Mágico*. Universidad de Medellín. Medellín.

Vélez, G. (2003) *Transeuntes Medellín*. [Artwork]. Medellín, Colombia.

Sacerdotisa 1 de Pilar Domingo 2019, eletrografia, pintura, dibujo, colaje, Rio de Janeiro – Brasil

