

El rescate audiovisual como práctica curatorial en la obra de Rafael Hastings

José-Carlos Mariátegui¹

Resumen

El proceso de rescate y restauración de la obra audiovisual *El incondicionado desocultamiento* del peruano Rafael Hastings ilustra algunos desafíos en la recuperación contemporánea de obras audiovisuales experimentales históricas. Este proceso no solo recuperó una pieza significativa del patrimonio audiovisual latinoamericano, sino que también ofrece nuevas perspectivas y reflexiones sobre la práctica curatorial. La obra de Hastings, que fusiona elementos precolombinos, mitología oriental y técnicas vanguardistas, nos enfrenta hoy a nuevas interpretaciones de la relación entre arte, historia e identidad cultural.

Palabras clave: rescate audiovisual, Rafael Hastings, Sechin, Manongo Mujica, Fernando Llosa Porras, arqueología, cine experimental, conservación.

¹ jcm@ata.org.pe

Escritor, curador, docente y emprendedor en cultura y tecnología. Estudió Biología y Matemáticas y tiene una Maestría y Doctorado en Sistemas de Información e Innovación, ambos por la London School of Economics and Political Science - LSE (Londres). Fundador de Alta Tecnología Andina - ATA, dedicada a proyectos en arte, ciencia y tecnología en América Latina. Es profesor en LUISS (Roma), Senior Research Fellow en London School of Economics and Political Science (LSE), Board Member de Future Everything (Reino Unido), Board Member (Kuratorium) del ZKM Center for Art and Media Karlsruhe (Alemania) y residente del Bellagio Center de la Rockefeller Foundation (2025). Es presidente del Comité de Educación del Museo de Arte de Lima - MALI. Ha publicado en revistas como *AI & Society*, *Third Text*, *The Information Society*, *Telos* y *Leonardo*. Su investigación multidisciplinaria abarca la arqueología de los medios, la cibernética, la digitalización, archivos y el impacto de la tecnología en instituciones de memoria. Ha coeditado un número de *AI & Society* sobre la cibernética en América Latina (2022), ha realizado una investigación de archivos de videoarte en América Latina para el libro *Encounters in Video Art in Latin America* (Getty, 2023) y ha curado el Encuentro Museo Digital Inteligencias y artificios para el MUAC (México, 2024). Ha curado proyectos de arte y tecnología a nivel internacional durante más de dos décadas. Recientemente ha sido el curador de: *Rosa Barba. Evocando un espacio más allá del cine*, Museo de Arte de Lima - MALI, 2024 y *ARTEONICA*: Art, Science, and Technology in Latin America Today* (co-curaduría con Gabriela Uriaga y Rodrigo Alonso), MOLAA (California), 2024.

Fecha de recepción: 02/10/2024 – Fecha de aceptación: 20/11/2024



CÓMO CITAR: José-Carlos MARIÁTEGUI (2024). "El rescate audiovisual como práctica curatorial en la obra de Rafael Hastings", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 19, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 25-42.

The Audiovisual Rescue as a Curatorial Practice in the Work of Rafael Hastings

The process of rescuing and restoring the audiovisual work *El incondicionado desocultamiento* by Peruvian artist Rafael Hastings illustrates some key challenges in contemporary recovery efforts for historical experimental audiovisual pieces. This endeavor not only retrieved a significant part of Latin American audiovisual heritage but also opens new perspectives on and reflections about curatorial practice. Hastings' work, which blends pre-Columbian elements, Oriental mythology, and avant-garde techniques, challenges us today to reinterpret the interplay between art, history, and cultural identity.

Keywords: audiovisual rescue, Rafael Hastings, Sechin, Manongo Mujica, Fernando Llosa Porras, archaeology, experimental cinema, preservation.

Introducción

La preservación y restauración del patrimonio audiovisual es una tarea fundamental para la conservación de la memoria cultural y artística de una sociedad. En el caso de América Latina, estudiar la historia de los archivos audiovisuales implica retos particulares, que se valen de una gran variedad de estrategias administrativas y de conservación, así como de los retos asociados con la rápida degradación tecnológica de los medios y una falta sistémica de apoyo institucional. Estas consideraciones, sumadas a las limitaciones económicas y de fondos concursables, impide la tan necesaria preservación, catalogación, organización y difusión de los materiales audiovisuales latinoamericanos (Mariátegui, 2023). En este contexto, el rescate de la obra audiovisual del artista peruano Rafael Hastings (1945-2020) representa un caso de estudio significativo que permite reflexionar sobre los desafíos y oportunidades que implica la recuperación de materiales audiovisuales experimentales producidos en la década de 1970 y su presentación en un contexto contemporáneo.

Rafael Hastings, reconocido principalmente por su obra plástica y conceptual, tuvo a lo largo de su trayectoria una prolífica producción audiovisual que ha permanecido en gran medida inédita y poco difundida. El descubrimiento y restauración reciente de su principal obra cinematográfica, el mediometraje *El incondicionado desocultamiento (4 cortometrajes sobre el hecho de desaparecer)* (1974), ofrece una oportunidad para reconsiderar la relevancia de Hastings en el contexto del arte audiovisual latinoamericano y para reflexionar sobre la importancia de la preservación y restauración como parte de la práctica curatorial. Se trata de un tipo de práctica curatorial que muchas veces se confunde o se disimula con la labor de conservación, pero que implica una serie de decisiones que requieren de un proceso riguroso y una contextualización fidedigna de los artefactos culturales que son motivo de la curaduría.

Este ensayo se propone analizar el proceso de rescate y restauración de *El incondicionado desocultamiento*, llevado a cabo por la organización Alta Tecnología Andina (ATA) y abordado por el autor de esta nota en colaboración con Natalia Rey de Castro. Este proceso de recuperación y restauración también plantea interrogantes fundamentales sobre la intervención en el proceso de conservación y qué significa poner en valor obras históricas. Asimismo, cómo las nuevas tecnologías cumplen una función importante en la preservación del patrimonio audiovisual. Desde esa perspectiva, se reflexionará sobre el rescate audiovisual como práctica curatorial, examinando las decisiones y estrategias adoptadas por el equipo de ATA en la recuperación y presentación de la obra de Rafael Hastings.

Finalmente, se ofrecerán reflexiones sobre las implicancias de este tipo de proceso de restauración audiovisual como vehículos de especulación y ficción en la comprensión contemporánea de la historia, y en este caso particular, vincu-

lada también con el campo de la arqueología. A través de este análisis, se busca contribuir al debate sobre la importancia de la recuperación y revalorización de obras audiovisuales experimentales como parte fundamental del patrimonio cultural e histórico de América Latina.

El rescate de la obra audiovisual de Rafael Hastings

Rafael Hastings fue una figura destacada en el panorama artístico peruano, reconocido principalmente por su obra plástica y conceptual (López y Hastings, 2014). Sin embargo, la incursión de Hastings en el medio audiovisual se remonta a su temprana emigración a Europa en 1962, cuando con apenas 17 años se trasladó a Bélgica, donde tras un breve paso por la Universidad de Lovaina decide continuar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas (Mariátegui, 2020). Durante este período, sus intereses abarcaron el cine, la literatura y la coreografía, influenciado por su cercanía y amistad con tres reconocidas figuras: Maurice Béjart –renovador de la coreografía contemporánea–, François Weyergans –escritor y director de cine– y Jean-Luc Godard –director, guionista y crítico de cine–. Se trataba de figuras provocadoras como era el caso de Weyergans, Premio Goncourt, académico de la lengua en Francia y que trabajó también para la televisión belga. Antes de ello, realizó estudios de cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques de París (IDHEC). Su primera película, de 18 min, realizada en 1961, fue sobre Maurice Béjart, lo que generó que a Weyergans lo expulsaran de IDHEC, ya que en esa época estaba prohibido que los estudiantes realizaran películas profesionales. Por lo tanto, el prematuro vínculo con estos provocadores artistas e intelectuales europeos permitió al joven Rafael cultivar un espíritu humanista e irreverente y establecer su propia y original búsqueda de un arte total. En 1967 –con tan solo 22 años– realizó su primera exposición individual en la Galerie Racines de Bruselas, presentada por el cineasta Jean-Luc Godard y Maurice Béjart (Noguera, 1967). Ese mismo año se mudó a Londres para realizar estudios en el Royal College of Art. En noviembre de 1967 regresó por algunos meses a Lima y presentó dos exposiciones. La primera, en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), fue inaugurada con un concierto de New Juggler Sound, lo que llamó la atención del mesurado público limeño. La segunda muestra tuvo lugar en la Galería Quartier Latin –dirigida por Mahia Biblos y Marie-France Cathelat– y se clausuró el 6 de marzo de 1968 con un happening (Acha, 1968; Meza, 1968).

Los primeros experimentos cinematográficos los realiza en Bruselas. Consistían en pequeñas películas en primerísimos primeros planos de rostros; los fotogramas los ensamblaba con una moviola que luego proyectaba entre amigos que estudiaban cine. En su última etapa en Europa, Hastings vivió en París, por lo que fue influido intensamente por los movimientos estudiantiles y juveniles de mayo de 1968. Con el lanzamiento de la cámara Sony Portapak –que permi-

tía mayor accesibilidad y facilitaba las técnicas de edición y reproducción de la imagen en movimiento— y el apoyo de la productora parisina Agence Française d'Images (AFI), Hastings empieza a interesarse en las capacidades de abstracción interpretativa que permitía el video. Lamentablemente no se cuenta con los experimentos audiovisuales de esta primera etapa.

A su regreso definitivo al Perú a inicios de los años setenta, se involucró activamente en varios proyectos de producción audiovisual. Así, en 1973, entró en contacto con Jorge Glusberg, fundador del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), que impulsaba la internacionalización del video latinoamericano, así como el arte de sistemas. A través de Ediciones Tercer Mundo, Glusberg ofreció su apoyo para producir *What Do You Really Know About Fashion?*, un “detrás de cámaras” de situaciones que pasan inadvertidas durante una sesión de modelaje (en este caso, la sesión del fotógrafo argentino Juan Carlos Franceschini). Este trabajo estuvo perdido por varias décadas, pero se recuperó a principios de 2021 del archivo de Jorge Glusberg ubicado en el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) de Nueva York².



Figura 1. Rafael Hastings, *What Do You Really Know About Fashion?* (1973), 4 min 41 s. Producido por Ediciones Tercer Mundo, CAyC.

Durante la década de 1970 Hastings realizó una serie de obras experimentales que exploran diversas técnicas y temáticas. Su proyecto *Peruvian Born* (1972-1978) documenta meticulosamente el crecimiento de su hija Añari, desde el embarazo de su esposa Yvonne von Mollendorff hasta los cuatro años de la niña, filmado en las playas de Pachacamac, Lima. En 1973, el acceso a los equipos de video del Centro de Teleducación (CETUC) de la Pontificia Universidad Católica del Perú

² ISLAA lo transfirió a digital (1080p, o Full HD) en el 2021. Recientemente, en el año 2022, la viuda de Rafael Hastings, Yvonne von Mollendorf, ubicó una segunda copia en el archivo personal de Hastings, en Lima, recuperada por Alta Tecnología Andina (ATA).

(PUCP) le permitió hacer uso de un estudio de fondo “croma” para experimentar con ciertos efectos especiales. Allí creó obras como *Peruvian* (1978), donde superpone múltiples versiones del rostro del percusionista y creador sonoro Manongo Mujica en relación con los puntos cardinales. Esta técnica se expandió en *Das Lied von Der Erde* (1978), una coreografía con el actor Ricardo Santa Cruz que genera superposiciones en video a partir de los movimientos corporales con paisajes de Toulouse, creando una poesía visual única. Estas obras formaron parte de un proyecto más amplio que culminó en *Ceremony* (1978), un video que captura la esencia sonora y visual de Paracas. Además, *Echoes* (1978) exploró la transformación del eco sonoro en visual, basándose en las improvisaciones de Corina Bartra y Mujica. Estas obras de experimentación audiovisual reflejan la fascinación de Hastings por el movimiento sutil, las expresiones físicas mínimas y la interacción entre sonido e imagen, utilizando técnicas de vanguardia para la época.

En el proceso de reconstrucción de la filmografía de Rafael Hastings, es pertinente señalar la existencia de obras que, si bien no han sido localizadas, fueron identificadas a través de diversas fuentes y entrevistas³. Entre estas se encuentran *Hola Soledad* (1973) y *We Are Not a Family* (1974)⁴. Además de ello, entre 1974 y 1976, Hastings realizó una serie de películas en 35 mm a color, como la obra titulada *En el árbol del mundo*, que no ha sido localizada. El largo subtítulo de dicha obra, “Esta filmación puede ser considerada una obra de ficción en la medida en que la ficción hace parte de la realidad”, sugiere una aproximación metaficcional a su contenido⁵. La película, descrita como una suerte de contenido de “divulgación científica”, abordaba el proceso de fecundación a través de una minuciosa filmación de un textil de la cultura Paracas, el cual representaba simbólica y sutilmente dicho proceso biológico. Sin embargo, la obra más ambiciosa y significativa de Hastings en el ámbito audiovisual es sin duda *El incondicionado desocultamiento (4 cortometrajes sobre el hecho de desaparecer)*, realizada entre 1973 y 1974. Este medimetraje, compuesto por cuatro cortometrajes, se basa en una investigación del estudioso de temas arqueológicos vinculados con el simbolismo, la iconografía y los mitos, Fernando Llosa Porras, quien también colaboró en *El árbol del mundo*. El estudio de Llosa Porras giraba en torno a la iconografía y las imágenes antiguas americanas, en particular la simbología del sitio arqueológico de Sechín, ubicado en el norte de Perú (Llosa Porras, 1999; López, 2014). Para el investigador, el arte simbólico de Sechín, que tam-

³ Rafael Hastings, entrevista personal, 24 de agosto, 2018; Rafael Hastings, Manongo Mujica e Yvonne von Mollendorff, entrevista personal, 30 de octubre de 2019.

⁴ Recientemente se han ubicado tres cintas de Super 8 mm, cada una con una duración aproximada de tres minutos y medio, que contienen el material en bruto de dicha película. Hallazgo realizado por Yvonne Von Mollendorff en el Archivo Personal de Rafael Hastings, recuperadas por Alta Tecnología Andina (ATA), 2022.

⁵ Rafael Hastings, Manongo Mujica e Yvonne von Mollendorff, entrevista personal, 30 de octubre de 2019.

bién se extiende a la iconografía de Chavín de Huántar y a las culturas Nazca y Paracas, se asocia con la mitología de los cultivadores del maíz, que prevalece en las culturas mesoamericanas y, particularmente, en el Popol Vuh, el libro sagrado de la creación en la cultura maya (Llosa Porras, 1976, 1999). Llosa Porras vinculó la cosmovisión de las culturas del Formativo americano con la Tradición Primordial, es decir, las doctrinas orientales producto de la revelación o inspiración, especialmente la taoísta y la vedántica. Así, identificó que la esencia de ciertos mitos orientales también estaba en el corazón de la mitología de los Andes y de Mesoamérica, donde existen los mismos elementos básicos: el caos o la barbarie, la búsqueda del restablecimiento de un equilibrio perdido por una pareja mítica solar-lunar, y el retorno a un estado primordial a través de un proceso de transformación. Para los académicos y estudiosos formales de la arqueología peruana, las ideas místico-religiosas de Llosa Porras no tenían cabida en la narrativa histórica establecida y por ello era visto como un outsider. Sin embargo, fueron justamente esos elementos los que fascinaron a Hastings, así como a Manongo Mujica.

Es así que Hastings, Mujica y Llosa Porras llevaron a cabo este ambicioso proyecto que demandó varias semanas de viajes al sur y al norte del país⁶. Si bien los cuatro cortometrajes se conectan entre sí, también habitan historias y emociones particulares. El primero, *La isla de los inmortales (Una leyenda del tiempo de Ho-Chi)* fusiona una leyenda oriental con la topografía de la costa peruana, específicamente la bahía de Paracas. Utiliza el paisaje árido como metáfora de las montañas sagradas, incorporando elementos iconográficos andinos como el geoglifo “Candelabro” de Nazca, que representa al Mundo de Arriba (Hanan Pacha). La obra narra la historia de las figuras mitológicas chinas Fo-Hi (primer emperador de China) y Niu-Kua (diosa encargada de la reproducción de todos los seres vivos), representadas por una pareja de jóvenes desnudos. Se establece así un diálogo intercultural entre cosmovisiones orientales y andinas. El segundo, *Una aproximación al hecho de desaparecer* se caracteriza por su abstracción y ausencia de narración, explora el concepto de la muerte en las culturas precolombinas. Utiliza efectos especiales para animar máscaras funerarias y “cabezas falsas”, yuxtaponiendo estos elementos con el paisaje rocoso de la bahía de Paracas y la reaparición de Fo-Hi y Niu-Kua. La obra interpreta la muerte como un acto de trascendencia, reflejando conceptos precolombinos de la mortalidad. El tercero, *Leyenda de dos jardines (De un anónimo documento recogido*

⁶ Fue producido por Juan Barandiarán de Perucinex y la coordinación general estuvo a cargo de Carlos Enrique Dávila. Jorge Vignatti se encargó de la fotografía y la cámara, Manongo Mujica de la música y la percusión, Luis Aguilar tocaba la viola, y Uwe Ackermann se encargó del sonido. Carlos Cueva realizó la locución y las voces fueron de Corina Bartra y Susana Baca. Jorge Puch y Rafael Fuentes se ocuparon del montaje, Kurt Rosenthal de los efectos especiales y Omar Aramayo y Manongo Mujica de las improvisaciones. Dos jóvenes actores, Cristina Ostoya y Miguel Coquis, representaban a una pareja y son los únicos personajes que aparecen en las películas.

por Octavio Paz) incorpora el poema “Cuento de dos jardines” de Octavio Paz, recitado por la cantautora Susana Baca, para explorar la muerte desde una perspectiva poética e irónica. El poema plantea una sutil comparación entre la cultura occidental y la hindú con el objetivo de buscar una reconciliación y alcanzar la convivencia entre estos dos mundos, utilizando el jardín como un espacio animístico donde calaveras flotantes o en llamas brindan un sentido de trascendencia de la condición humana temporal. Finalmente, *Los cuatro polos celestes (De un testimonio en piedra filmado en Sechín, Casma, Perú)* vincula la leyenda oriental de Niu-Kua con la iconografía de los petroglifos y monolitos de Sechín. Niu-Kua emprendió el arreglo del Universo poniendo en equilibrio el país de Ki y logrando así la unión entre el Yin y el Yang. La rica imaginería de los bajorrelieves de piedra en Sechín alude no solo a sacrificios humanos, sino también a la restauración del estado original como una búsqueda de la condición humana.

Estos cuatro cortometrajes se caracterizaron por su naturaleza especulativa. Buscando conexiones entre diversas tradiciones culturales y mitos, combinan elementos de la historia precolombina con leyendas orientales y crean una narrativa visual que desafía las interpretaciones históricas convencionales. Este enfoque se vale de la ficción para generar un espacio de incertidumbre interpretativa que fomenta nuevas perspectivas sobre las interconexiones entre culturas aparentemente dispares.

Las películas fueron presentadas en 1976 en Lima en el Cine Roma a un público compuesto en su mayoría por amigos y luego se presentaron en Nueva York⁷. La COPROCI (Comisión de Promoción Cinematográfica de la Ley 19327) negó inicialmente su exhibición debido –alegaban las autoridades– a la inclusión de tomas de desnudos⁸. En contra de la decisión de Hastings, el productor, Juan Barandiarán, realizó versiones mutiladas para que circularan en los cines, donde se tiene prueba de que se distribuyeron en el año 1977⁹ (García Miranda, 2013). Desconocemos la respuesta del público a dichas obras; tan solo se ha identificado un comentario del crítico cinematográfico y periodista cultural Federico de Cárdenas. Se trata de una crítica muy negativa que califica a la obra de Hastings como improvisada, esotérica e irresponsable y describe *El incondicionado desocultamiento* como una serie absurda de planos sin sentido y mal recibida por el público (De Cárdenas, 1979). Tras este intento fracasado de difusión, Rafael Hastings entregó el rollo de la película a una persona que le ofreció convertirlo

⁷ Rafael Hastings, Manongo Mujica e Yvonne von Mollendorf, entrevista personal, 30 de octubre de 2019.

⁸ Este punto es debatible debido a que otras películas peruanas distribuidas años antes como *En la selva no hay estrellas* (1967) y *La muralla verde* (1970), ambas dirigidas por Armando Robles Godoy, contienen escenas de desnudos.

⁹ La ficha de registro de la COPROCI tiene como código CEO 0318, bajo el nombre “Incondicionado desocultamiento o una aproximación al hecho de desaparecer”, fecha 30.07.1977, documental 16 mm, color, 10 minutos, Productora Perucinex S.A., Laboratorio Foto Madrid (España).

con un telecine a formato de video (un procedimiento muy común en la década de los ochenta, cuando se consideraba que el casete de video era un medio de fácil reproducción). Aparentemente esta copia nunca fue devuelta a Hastings y se dio por perdida¹⁰. Sobre las copias con las versiones sin las imágenes de los desnudos, según María Ruiz, la editora que realizó dichas mutilaciones, las copias se encontraban en completa descomposición en el archivo personal del productor Juan Barandiarán y se desecharon¹¹.

El trabajo de rescate de *El incondicionado desocultamiento*

El punto de partida para el rescate audiovisual de *El incondicionado desocultamiento* fue la libreta de notas de Rafael Hastings titulada “Diario de filmación (4 medimetrajés sobre el hecho de desaparecer)”, que recoge ideas, situaciones e “instantáneas” que acontecían a lo largo del periplo por la costa peruana, así como recortes de revistas de esa época para explicar encuadres técnicos al camarógrafo. Este pequeño cuaderno, que contiene detalles técnicos, notas, acuarelas y fotografías del proceso de producción, proporcionó elementos cruciales para el trabajo de recuperación de los materiales originales. La investigación sobre la identificación de la obra llevó al autor de este ensayo a contactar con diversas instituciones y archivos en América Latina, Estados Unidos y Europa. En las conversaciones con Hastings, este nos comentó que las películas fueron reveladas en FotoFilm de Madrid, donde llevó el internegativo y realizó el trabajo de color y luz¹². La empresa FotoFilm Madrid ya no opera desde hace algunas décadas y sus activos pasaron a la empresa Deluxe, quienes, tras varias comunicaciones, informaron de que muchos de sus materiales fotoquímicos históricos fueron trasladados al Centro de Conservación y Restauración (CCR) de la Filmoteca Española en Madrid. El 25 de enero de 2021, el CCE nos confirmó que había varios rollos con el nombre de Rafael Hastings. Estos habían permanecido allí durante 50 años, cuidadosamente preservados.

¹⁰ Rafael Hastings, entrevista personal, 24 de agosto de 2018.

¹¹ María Ruiz, entrevista personal, 21 de enero de 2020.

¹² Rafael Hastings, entrevista personal, 24 de agosto de 2018.

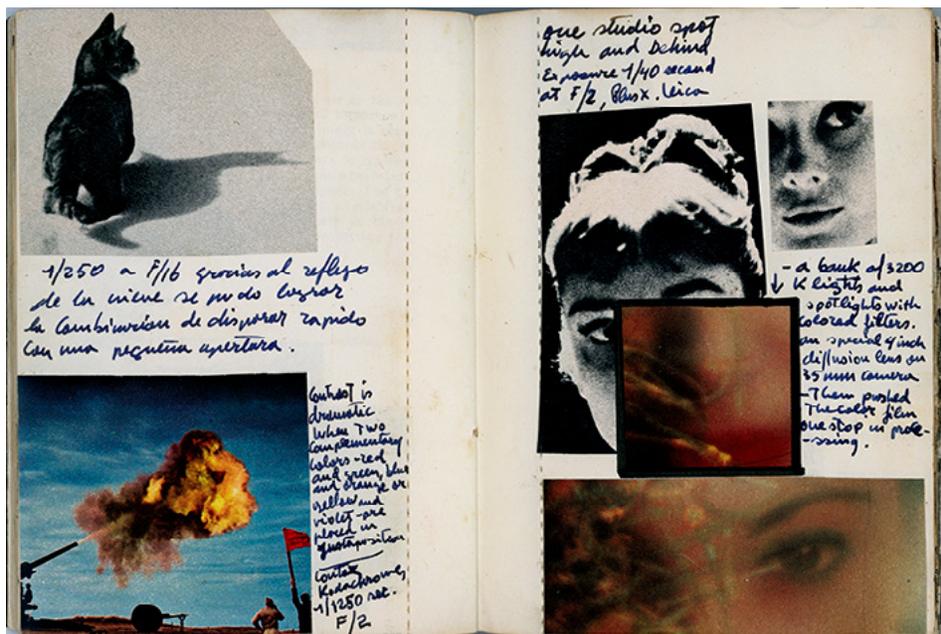


Figura 2. "Diario de filmación (4 medimetroajes sobre el hecho de desaparecer)", libreta de notas de Rafael Hastings.



Figura 3. "Diario de filmación (4 medimetroajes sobre el hecho de desaparecer)", libreta de notas de Rafael Hastings.

Una vez identificados los materiales, ATA obtuvo apoyo de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura del Perú para llevar a cabo el proceso de digitalización y restauración. Este trabajo se realizó en España, con la empresa Subtilly –ubicada en Madrid– y siguiendo los requisitos de la Filmoteca Española, que mantiene la custodia perpetua de los materiales fílmicos originales.

El proceso de restauración presentó varios desafíos técnicos y conceptuales. Aunque se encontraban relativamente en buen estado, algunos de los cuatro cortometrajes que componen *El incondicionado desocultamiento* presentaban algunas marcas, probablemente producto de raspados con la ventanilla de un proyector. Afortunadamente, junto con las versiones editadas, se encontraron también los materiales originales en excelente estado de conservación, lo que permitió reemplazar las tomas con marcas. El proceso también implicó el uso de técnicas avanzadas, como la aplicación de inteligencia artificial para reemplazar algunas pequeñas fallas de origen.

Un aspecto crucial del proceso de restauración fue la colorización. Para ello se utilizó el “Diario de filmación” de Hastings, que contenía acuarelas y notas sobre los colores y escenas, como referencia para recrear la paleta cromática original. Se emplearon métodos modernos de calibración de color, pero siempre con el objetivo de respetar la visión original del artista y las características específicas del paisaje peruano capturado en la película.



Figura 4. Proceso de colorización de las películas de Rafael Hastings utilizando como referencia el “Diario de filmación (4 medietrajes sobre el hecho de desaparecer)”. Subtilly, Madrid, 28 de febrero de 2022.

Quizá el mayor desafío fue la reconstrucción del orden narrativo de los cuatro cortometrajes para componer un medimetraje como el que Hastings concibió originalmente. Sin embargo, como dicho conjunto fue organizado en cuatro cortometrajes para lograr distribución comercial, no teníamos ningún documento sobre el orden original. El autor de esta nota, en diálogo con Yvonne von Mollendorff y Manongo Mujica, trabajó en pensar un orden coherente que permitiese conformar una unidad o una totalidad narrativa. Realizar dicho orden involucró un análisis cuidadoso de las imágenes, ponderando cierta lógica de las secuencias de los cuatro cortometrajes, así como considerando aspectos que logren una coherencia en la estructura narrativa que también tenga sentido para el espectador. El desarrollo de una narrativa audiovisual requiere una revisión exhaustiva de las tomas disponibles para utilizar el material en su máxima extensión. Durante el proceso editorial, la conciencia explícita surge de los patrones visuales descubiertos a través de la revisión detallada de las tomas de video (Farocki, 2013). Se trata de un proceso iterativo de visualización que permite desarrollar una comprensión profunda y matizada del contenido audiovisual, identificando sutilezas, conexiones y posibilidades narrativas que pueden no ser evidentes a primera vista. La repetición exhaustiva en la revisión del material audiovisual no solo ayuda a familiarizarse con el contenido, sino que contribuye en desarrollar la toma de decisiones creativas y estructurales que darán forma a la narrativa final.



Figura 5. Rafael Hastings, *Los cuatro polos celestes* (*De un testimonio en piedra* filmado en Sechín, Casma, Perú), 7 min 37 s.

A partir de la narrativa propuesta, la última etapa fue un trabajo de restauración sonora realizado por Manongo Mujica, autor original de la música de la obra, y el ingeniero de sonido Juanjo Salazar. La propuesta para unificar los cuatro episodios fílmicos de *El incondicionado desocultamiento* se centra en la creación de

una sonoridad telúrica y espacial que evoque el misterio del desierto y lo desconocido. La articulación de los cuatro cortometrajes en una sola narrativa se materializaría con la ayuda de puentes sonoros entre cada película. Estos puentes no solo servirían como transiciones, sino que también aportarían un sentido de unidad conceptual y espiritual a toda la serie. La implementación de esta sonoridad buscaba crear una experiencia audiovisual cohesiva que enfatice la dimensión misteriosa y profundamente arraigada a la tierra y al desierto de la obra de Hastings.

El resultado final de este proceso de rescate y restauración es una versión de *El incondicionado desocultamiento* que busca respetar la visión original producida por Rafael Hastings, pero que logra una visualidad que sumerge al público gradualmente en la complejidad del universo creativo de Hastings.

Es así que la obra restaurada se ha venido presentando en diversos festivales y eventos culturales a nivel internacional y ha generado un renovado interés en la producción audiovisual experimental latinoamericana de la década de 1970, como también un foro de discusión sobre temas vinculados con el rescate de obras audiovisuales y su contextualización contemporánea¹³.

El rescate audiovisual como práctica curatorial

El rescate audiovisual, especialmente cuando se trata de una obra con las características de *El incondicionado desocultamiento*, producida hace más de cincuenta años, trasciende la mera preservación técnica y se convierte en una forma de práctica curatorial. En este caso, el enfoque curatorial implica una serie de decisiones críticas y creativas que impactan significativamente en cómo la obra es presentada y recibida por el público contemporáneo. Son tres los aspectos sobre los cuales consideramos pertinente reflexionar en este proceso: primero, la importancia de una exhaustiva investigación histórica; segundo, el diálogo entre el pasado y el presente; y, por último, la dimensión “ética” en la intervención considerando el caso particular de la presentación de los restos humanos.

¹³ A la fecha se ha presentado en el Tbilisi International Archive Film Festival, National Archives of Georgia (2024); Gerðarsafn Art Museum, Kópavogur, Islandia (2024); 5th Istanbul International Experimental Film Festival (2024); 16° Bienal de Artes Mediales de Santiago de Chile (2023); BIENALSUR – *Ways of Vanishing*, Sursock Museum (Beirut), FRAC Bretagne (Rennes) y Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre) (2023); BIM – Bienal de la Imagen en Movimiento, Buenos Aires (2022); 26° Festival de Cine de Lima PUCP (2022); 9^{no} Encuentro de Cine Latinoamericano de NO – Ficción – CORRIENTE, Arequipa (2022); Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (2022).



Figura 6. Rafael Hastings, *Leyenda de dos jardines*
(De un anónimo documento recogido por Octavio Paz), 7 min 53 s.

El primer punto incide en la importancia de una exhaustiva investigación histórica como parte de una labor de rescate audiovisual. En el caso de *El incondicionado desocultamiento*, el equipo de ATA no solo tuvo que localizar y restaurar los materiales físicos, sino también reconstruir el contexto cultural, artístico y político de la década de 1970 en Perú y América Latina. Este proceso de contextualización fue fundamental para comprender la relevancia de la obra y para tomar decisiones informadas durante el proceso de restauración. Dicha investigación incluyó un estudio y transcripción cuidadosa del “Diario de filmación” de Hastings, entrevistas con el autor y los colaboradores sobrevivientes como Manongo Mujica e Yvonne von Mollendorf; y una investigación sobre las influencias artísticas y filosóficas de Hastings, así como una revisión cuidadosa de la poca bibliografía existente sobre las investigaciones iconográfico-arqueológicas de Fernando Llosa Porras (Llosa Porras, 1976, 1999).

Un segundo aspecto para considerar es que el rescate audiovisual como práctica curatorial implica necesariamente un diálogo constante entre las fuerzas e ideas que animaron la creación de la obra hace cincuenta años y su relevancia actual. El proceso de restauración tuvo que navegar entre el respeto a la visión original de Hastings y la necesidad de hacer la obra accesible y comprensible para una audiencia contemporánea. Esto se refleja en la minuciosa labor de colorización, la restauración sonora y principalmente en la definición de la estructura narrativa de los cuatro cortometrajes. Durante la cuidadosa revisión y postproducción del material, advertimos que sería injusto interpretar *El incondicionado desocultamiento* como un artefacto puramente histórico; para nosotros se trataba de un producto cultural complejo que despertaba una asombrosa relevancia contemporánea y que se podía activar como un mediador, sensibilizador

y facilitador del rico simbolismo y cosmovisión de las culturas prehispánicas. Hoy conocemos que la gran variedad de culturas milenarias y cosmovisiones originarias en América Latina establecen vínculos –a partir de mitos e historias indígenas– que nos ayudan a inventar nuevas lógicas de aproximación al mundo y al futuro, pero en el caso de la obra de Hastings lo novedoso es que extrapola y establece puentes con culturas y cosmovisiones orientales. Se trata así de un intento de lo que Aníbal Quijano define como “decolonización epistemológica”, que permite una honesta comunicación intercultural, para un intercambio de experiencias y significados con base en racionalidades alternativas, múltiples inteligencias y el respeto a la diferencia (Quijano, 1992).



Figura 7. Rafael Hastings, *Una aproximación al hecho de desaparecer*, 7 min 37 s.

Finalmente, es importante mencionar lo que podríamos llamar como una dimensión “ética” con relación a la obra de Hastings y el uso de restos humanos. Tuvimos que enfrentarnos a dilemas éticos sobre cómo abordar las escenas que los emplean, considerando las sensibilidades actuales. En los años 60 y 70, era común que los museos, como el Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú, exhibieran calaveras con tocados ornamentales precolombinos también llamados “cabezas falsas”, lo cual fascinaba a los visitantes de la época. Estas “cabezas falsas” son elementos centrales en *El incondicionado desocultamiento*. Aunque hoy en día sería imposible utilizar los objetos precolombinos de esa manera, en la época de Hastings era relativamente fácil su acceso y la posibilidad de “especular” con estos elementos patrimoniales para fines artísticos o expositivos. La presentación y manejo de restos humanos en contextos museográficos ha pasado la etapa en que eran objetos de fascinación para ser tratados con mayor respeto y consideración ética. Pero con ello, nuestra comprensión del patrimonio cultural ha llevado a una paradoja en la creación y apreciación artís-

tica contemporánea. Por un lado, hemos desarrollado una visión más abierta y menos ortodoxa del patrimonio, lo que ha permitido interpretaciones más diversas y subjetivas. Sin embargo, por otro lado, hemos establecido restricciones en cuanto al manejo y representación de ciertos elementos culturales, particularmente los restos humanos. Esta dualidad presenta desafíos significativos para la creación artística y la exploración de nuevas formas de entender nuestro vínculo con el pasado. El “pudor patrimonial” actual, aunque bien intencionado en su deseo de respetar y preservar, corre el riesgo de limitar severamente nuestra capacidad de interactuar crítica y creativamente con el pasado. Este fenómeno se extiende más allá del ámbito arqueológico y afecta la producción cultural en general. Resulta un tanto contradictorio imaginar que mientras que en el pasado la censura se enfocaba en elementos que hoy consideraríamos triviales (como las imágenes de cuerpos completamente desnudos), actualmente nos encontramos restringidos por preocupaciones éticas más profundas pero que potencialmente limitan nuestra capacidad de acercarnos en formas heterodoxas a ciertas materialidades humanas. Esta práctica, casi de autocensura, aunque basada en un mayor respeto y consideración, puede llevarnos a una forma de “limpieza histórica” que empobrezca nuestra comprensión y representación del pasado. La obra de Hastings, en este contexto, se convierte en un valioso punto de referencia para reflexionar sobre cómo nuestras normas culturales evolucionan y cómo esto afecta nuestra capacidad de interactuar de manera significativa y creativa con nuestro patrimonio cultural. Lo que Hastings plantea intenta ser una lectura audiovisual mucho más radical y provocadora con relación al patrimonio y la historia, imaginando cómo los artefactos patrimoniales nos orientan a pensar el hecho de desaparecer y si hay una vida después de la muerte.

Reflexiones finales

El carácter vanguardista de *El incondicionado desocultamiento* se evidencia en su audaz y provocadora aproximación a la historia y cultura peruana y su vínculo transcultural con otras historias y cosmovisiones, trascendiendo las limitaciones conceptuales de su época. Realizada como un proceso creativo colectivo, entre Hastings, Mujica (músico) y Llosa Porras (arqueólogo) durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, la película propuso una visión del Perú que resultaba incomprensible e incluso subversiva para las autoridades de entonces, lo que llevó a su prohibición, encubierta mediante una censura por imágenes de cuerpos desnudos.

Sin embargo, vista desde una perspectiva contemporánea, la obra anticipa de manera sorprendente los debates actuales sobre la descolonización del conocimiento y la revalorización de los saberes milenarios de las culturas precolombinas. Al establecer conexiones entre diversas tradiciones culturales y proponer lecturas alternativas del patrimonio arqueológico, Hastings y sus colaboradores

se adelantaron a las discusiones actuales sobre la importancia de las culturas originarias y la necesidad de un conocimiento planetario más inclusivo. La película desafía la hegemonía del pensamiento occidental en la arqueología y en la interpretación del patrimonio cultural, cuestionando la construcción colonial de la modernidad y explorando formas alternativas de entender la historia y la identidad latinoamericana, que la conectan a su vez con prácticas culturales que podrían parecer radicalmente diferentes, como es el caso del pensamiento oriental, pero con las que se pueden abrir diálogos y zonas de contacto. Este enfoque experimental y especulativo, que en su momento fue difícil de comprender, hoy resuena profundamente con las preocupaciones contemporáneas sobre la diversidad epistemológica, la reinterpretación del pasado desde perspectivas no eurocéntricas y la relación de las culturas indígenas con su herencia ancestral (Quijano, 1992, 2014). Así, cincuenta años después de su creación, *El incondicionado desocultamiento* se revela como una obra profética que profundiza desde un conocimiento alternativo en la historia de los objetos culturales

Estas reflexiones subrayan la complejidad y la riqueza del proceso de restauración audiovisual, que va mucho más allá de los aspectos técnicos para adentrarse en cuestiones fundamentales sobre la naturaleza del arte, la historia y la cultura. El caso de *El incondicionado desocultamiento* nos invita a repensar nuestras aproximaciones al patrimonio audiovisual y a considerar el papel crucial que juegan los procesos de rescate y restauración en la conformación de nuestra comprensión del pasado artístico y cultural. Gracias a ello, la restauración de una obra audiovisual nos lleva a reflexionar desde la práctica curatorial en cómo se construye y se mantiene el legado de un artista audiovisual, y cómo influye en el presente.

Referencias bibliográficas

- ACHA, J. (16 de febrero de 1968). En el "Quartier Latin": Exposición de Hastings. *El Comercio*, p. 19.
- DE CARDENAS, F. (1979). Rafael Hastings, Diccionario del cortometraje peruano - Parte 1. *Hablemos de cine*, XIV (70), 22-23.
- FAROCKI, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- GARCÍA MIRANDA, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley N° 19327*. Lima: Violeta Núñez Gorriti Editor.
- LLOSA PORRAS, F. (1976). From Stone to a New Heaven. An interpretation of an ancient Peruvian temple. *Parabola*, 1(3), 54-67.
- (1999). *Sechín: monumento-mito*. Impr. Miraflores.
- LÓPEZ, M. A. (2014). El arte es bonito e interesante. Una conversación con Rafael Hastings. En *El futuro es nuestro y/o por un pasado mejor: 1983-1967*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

- LÓPEZ, M. A., y Hastings, R. (2014). *Rafael Hastings: el futuro es nuestro y/o por un pasado mejor, 1983-1967*. Lima: ICPNA, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- MARIÁTEGUI, J.-C. (2020). El trabajo de cine y video de Rafael Hastings. *Illapa Mana Tukukuq Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 17, 49-57. doi:10.31381/illapa.v0i17.3471
- (2023). Imagined Video Archives: Strategies and Conditions of Video Art Collections in Latin America. En G. Phillips & E. Shtromberg (Eds.), *Encounters in Video Art in Latin America* (pp. 91-109). Los Ángeles, California: Getty Publications / The Getty Research Institute.
- MEZA, L. A. (10 de marzo de 1968). ¡Happening! *El Comercio, Suplemento Dominical*, pp. 30-31.
- NOGUERA, M. (20 de marzo de 1967). Pintor peruano expone sus obras en Bruselas. *El Comercio*.
- QUIJANO, A. B. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13 (29), 11-20.
- (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 778-832). Buenos Aires: CLACSO.