

ISRAEL RODRÍGUEZ R.

Archivos fílmicos entre la nostalgia y la memoria indómita

Los obreros que salen de la fábrica Lumière parecen asegurar que el trabajo está concluido. En ese material, en esa extraordinaria filmación fundacional que no llega a un minuto de duración, parecen anticiparse todos los temas de los que se hablará en la historia del cine: es un producto de entretenimiento, una expresión artística, un dispositivo para inventar mundos y, por fin, una nueva forma de asir la realidad, de conservarla y reproducirla.

Tres años después, en 1898, el fotógrafo polaco Bolesław Matuzewski escribió el primer texto en el que se habló del valor de



Fotograma de *La salida de la fábrica Lumière en Lyon, 1895*.

estas “fotografías animadas” y sobre la necesidad de resguardarlas. Deslumbrado aún por el misterioso efecto de realidad que proporcionaba el cinematógrafo, Matuszewski llamaba al mundo a observar cómo esa simple cinta de celuloide impreso constituía no sólo un documento, “sino además una porción de historia, de una historia que no ha desaparecido y que no necesita de un genio que la haga resucitar”.¹ Consciente también de la fragilidad de aquellas cintas, el lúcido polaco advirtió desde entonces la importancia de constituir espacios para su preservación y urgió a los funcionarios a asignarles secciones en las bibliotecas y en los archivos públicos.

La preocupación de Matuszewski encontró un eco tardío cuando, en la década de los treinta, comenzaron a brotar, en diferentes instituciones, secciones dedicadas a la conservación del cine. Vieron así la luz la National Film Library dentro del British Film Institute (1933) o la Film Library del Museum of

Modern Art de Nueva York (1935). Pero fue, sin duda, con el surgimiento de la Cinémathèque française (1936) que el mundo pareció tomar conciencia finalmente del valor patrimonial de aquellas cintas filmadas, distribuidas y exhibidas con fines fundamentalmente comerciales. Antes de aquel despertar institucional de la conciencia histórica del cine, la mayoría de las cintas que habían concluido su circuito de exhibición y agotado su potencial de recuperación económica eran desechadas, abandonadas o incluso incineradas para liberar espacio en las bodegas. El historiador Paolo Cherchi Usai calcula que, debido a esas prácticas, se perdió aproximadamente el 80% de las películas del cine mudo.²

Sin embargo, más allá de las instituciones oficiales, en varias partes del mundo (México incluido), empresas, individuos, familias y comunidades pensaron, se preocuparon y discutieron por la difícil conservación de aquellos rollos en los que se depositaba la memoria del

1 *Une nouvelle source de l'histoire*, Imprimerie Noizette et Cte., 8, Rue Campagne-Ire., París, marzo de 1898, pp. 8-9.

2 Paolo Cherchi Usai, “The Conservation of Moving Images”, *Studies in Conservation*, vol. 55, núm. 4, 2010, p. 250.

to más socorridas que nunca. Esas imágenes supervivientes ahora nutren las producciones con que las distintas plataformas de *streaming* alimentan la nostalgia de los consumidores (*Parchís, el documental*, 2019; *Juan Gabriel: debo, puedo y quiero*, 2025). Para satisfacer la necesidad de “volver a ver” el pasado perdido, el cine se lanza sobre los archivos, como decía Derrida, “con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen”.³

Pero, en sentido claramente opuesto, como parte de una verdadera lectura a contrapelo, los archivos de imágenes en movimiento, principalmente aquéllos resguardados al margen de las grandes empresas o de las instituciones oficiales, articulan también las memorias fragmentadas de las indecibles violencias que marcan nuestra historia (*Trazando Aleida*, de la que hablaré más adelante, así como *Flor en otomí*, 2012, y *El lugar más pequeño*, 2011). En el asalto actual a los archivos filmicos se enfrentan claramente dos caminos: ante los usos de la nostalgia emerge la memoria indómita en la que las imágenes supervivientes vuelven para reclamar justicia.

El archivo filmico se manifiesta, entonces, no como un espacio de restos inanimados ni como un depósito estático, sino como un campo dinámico de activación de la memoria.⁴ De este modo, la práctica cinematográfica fundacional



Carteles de personas desaparecidas frente al Palacio de Lecumberri, s.f. Archivo General de la Nación. Fotografía de archivo en el documental *Trazando Aleida*, 2008.

del montaje y la yuxtaposición como creación de sentido se funde con el principio warburgiano del archivo-constelación, del atlas de la memoria que destruye el orden lógico institucional para resignificar y dar forma a los fragmentos.⁵ El montaje de las memorias desobedientes increpa así al presente al revelar las tensiones incómodas de aquellos fragmentos. En la mayoría de las cintas latinoamericanas que echan mano del archivo filmico (institucional, comunitario, familiar, personal), las imágenes no son evidencia, sino síntoma y posibilidad.

En 2007 la documentalista Christiane Burkhard filmó la película que, sin

3 *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Editorial Trotta, Valladolid, España, 1997, p. 98.

4 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, Abada Editores, Madrid, 2009.

5 Para Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*), el sentido de las imágenes reside en su interrelación y en las asociaciones que se activan al ser dispuestas en constelaciones. La memoria cultural emerge así como un proceso relacional en el que la yuxtaposición visual genera pensamiento histórico al hacer visibles continuidades afectivas, tensiones y desplazamientos a través del tiempo.

Los archivos de imágenes en movimiento, principalmente aquéllos resguardados al margen de las grandes empresas o de las instituciones oficiales, articulan también las memorias fragmentadas de las indecibles violencias que marcan nuestra historia.

duda, marcó un punto de quiebre tanto en los acercamientos cinematográficos al tema de las memorias fragmentadas como al de la problematización y activación del archivo. *Trazando Aleida* (2008), documental profundamente íntimo, pero urgentemente público, trata sobre el proceso de restitución de la identidad de la protagonista, Aleida Gallangos, una mujer que, ya adulta, descubre que ha sido criada bajo una falsa identidad y que sus padres biológicos fueron detenidos y desaparecidos como parte de la estrategia contrainsurgente del gobierno mexicano en la década de los setenta. Burkhard acompaña el viaje geográfico y temporal de Aleida que, a través del territorio y del archivo, traza un doloroso mapa personal que termina ilustrando una terrible historia nacional. Para reconstruir la biografía marcada por la violencia, la protagonista y la cineasta echan mano de entrevistas y búsquedas en archivos institucionales y familiares para

mostrar que la identidad no es sino el resultado de una construcción archivística.

Cada uno de los cientos de fragmentos del pasado superviviente aparece como una pieza parcial de la verdad. Así, *Trazando Aleida* muestra que el archivo es, en realidad, un espacio y un proceso conflictivo. La búsqueda de la verdad como tema central es desplazada por la reflexión sobre la construcción del relato identitario, en el que los vacíos y silencios son los que terminan por articular las narrativas personal y nacional.

En 2010, Natalia Bruschtein se dio cuenta de que su abuela comenzaba a olvidar irremediablemente su pasado: Laura Bonaparte había perdido a seis integrantes de su familia a causa de la ola represiva de la última dictadura militar de Argentina. Durante cinco años, Natalia acompañó a Laura en sus intentos por rescatar del olvido sus propios recuerdos sobre sus familiares desaparecidos. Así, en *Tiempo suspendido* (2015), a partir de registros fílmicos, fotográficos y periodísticos de la vida entera de su abuela como militante y activista de derechos humanos, la joven cineasta intenta construir un relato que cruce tiempos y geografías para reconstruir la figura de Laura Bonaparte como militante y la historia de su abuela, que durante décadas luchó por la memoria individual y colectiva.

En ese proceso, la desgracia de la amnesia de Laura se convierte en el origen de un potente impulso archivístico. Natalia indaga, registra, reúne, encuentra y rescata antes de que sea demasiado tarde. Pero esta incursión no busca la verdad ni la prueba. El archivo no puede sustituir la memoria perdida, sin embargo, da cuenta de ella: las imágenes superviven plasmadas en los soportes fotosensibles cuando la mente ya no puede sostenerlas. En este sentido, aunque



Cartel del documental *Tiempo suspendido*, 2015.

en *Tiempo suspendido* el archivo evidencia el vacío que se ensancha entre la experiencia vital y su registro, también funciona como esperanza, como forma de permanencia.

El tercer caso es obra de uno de los cineastas más reconocidos de América Latina. En *La cordillera de los sueños*, un veterano Patricio Guzmán vuelve física y emocionalmente a su natal Chile cruzando, una vez más, la imponente cadena montañosa que separa su país del resto del continente. Aparentemente atemporal, la cordillera se presenta ante Guzmán como un testigo silencioso y firme de todas las violencias que han atravesado a los chilenos.



Fotograma del documental *Tiempo suspendido*, 2015.

Dentro de este filme-ensayo, un lugar central es ocupado por el discreto documentalista Pablo Salas, quien desde la década de los ochenta ha registrado sin descanso la vida política de Chile, generando, organizando y almacenando imágenes como una forma de militancia política. En esta obra de Guzmán, Salas funciona como testigo, pero sobre todo como cineasta-archivista, como un militante de la imagen. A diferencia de Matuszewski, el archivo audiovisual de Salas, como seguramente ocurre con cientos o miles de archivos fílmicos subalternos, no responde a voluntades institucionales o a ansiedades cinéfilas, sino a una urgencia política.

De este modo, en el cine latinoamericano contemporáneo es posible observar un giro sostenido hacia el uso del archivo fílmico como operación crítica. Muchas veces al margen de las burocracias institucionales o de las prácticas nostálgicas promovidas por los emporios televisivos, los archivos de las disidencias se han constituido como dispositivos de activación de la memoria histórica, afectiva y política. En esta región del mundo, cuya historia está marcada por la explotación capitalista y la violencia de Estado, archivar no siempre refiere a la deleznable práctica de lanzar el material al abandono. Por el contrario, archivar las imágenes de las resistencias se ha constituido como una forma de luchar contra el olvido y la impunidad.

Los filmes de este tipo se multiplican por toda la región: *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003), *Retratos de identificación* (Anita Leandro, Brasil, 2014), *El silencio del topo* (Anaïs Taracena, Guatemala, 2021), *El juicio* (Ulises de la Orden, Argentina, 2023). En conjunto, conforman un contrarchivo frente a las visualidades del Estado y los medios hegemónicos. Las imágenes que los habitan a menudo son precarias, sus tomas están movidas y sus registros son fragmentarios. En ello recae gran parte de su valor. Su precariedad evidencia la emergencia política de su momento de creación y la falta de condiciones para su conservación nos habla de la incomodidad que generan su existencia y potencialidad en el ámbito de lo público.

Las fantasmagorías políticas que habitan en celuloides dentro de latas, casetes de video o archivos digitales aparecen de manera recurrente en los filmes de jóvenes cineastas, quienes encuentran en ellas imágenes que se creían desaparecidas, pero que sólo necesitaban de genias y genios que las resucitaran. JM