

Formas de la memoria

Melissa Mutchinick

Arkadin (N.º 7), pp. 166-170, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FORMAS DE LA MEMORIA

Forms of Memory



MELISSA MUTCHINICK

melissamut@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Mauricio Durán Castro y Claudia Salamanca (Eds.). (2016). *Archivo, memoria y presente en el cine Latinoamericano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 304 páginas

Recibido: 19/3/2018 | Aceptado: 22/6/2018

RESUMEN

Este libro reúne las conferencias y las ponencias del *III Encuentro de investigadores en cine: archivo, memoria y presente* que se realizó en Bogotá en 2012. Los artículos abordan distintas formas, usos y apropiaciones de los archivos en el cine latinoamericano.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; archivo; memoria; montaje

ABSTRACT

This book compiles the conferences and presentations of the *III Encounter of Film Researchers: Archive, Memory and Present* that took place in Bogotá in 2012. The articles address different forms, uses and appropriation of the archives in Latin American cinema.

KEYWORDS

Cinema; documentary; archive; memory; montage



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Archivo, memoria y presente en el cine Latinoamericano reúne las conferencias centrales y una selección de las ponencias presentadas en el *III Encuentro de investigadores en cine: archivo, memoria y presente*, organizado por el Ministerio de Cultura y el Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, en Bogotá en 2012.

Atentos al valor que ha cobrado en los últimos años la noción de archivo y la revalorización de los propios archivos, sobre todo de la imagen (archivo fotográfico) y de la imagen en movimiento (archivos cinematográficos, de video o TV), las investigaciones que componen este libro abren distintas vías de pensamiento sobre el archivo, preocupadas por cuestiones como la conservación, sus instituciones, el uso y la apropiación de los mismos, a fin de revisar la historia latinoamericana y las relaciones entre pasado y presente como camino para la constitución de una memoria. Desde estos abordajes, lo que se propone es interrogar al archivo y ver lo que permanece oculto allí, para comprender nuestro presente y para rescatar del olvido los desechos de la historia oficial.

Se sostiene la tesis benjaminiana sobre el concepto de historia, entendida no como un discurso lineal y progresivo, sino como una dialéctica, un choque de tiempos heterogéneos. Y también los planteos de George Didi-Huberman sobre la anacronía de las imágenes, a partir de la cual el presente de la mirada es interrogado por la imagen.

Sobre esta amplia base temática, el libro se estructura en cuatro secciones precedidas por una introducción a cargo de los editores académicos, en la que brindan un marco teórico y un posicionamiento bajo el que se propone la compilación. La primera sección presenta las conferencias centrales dictadas por reconocidos teóricos internacionales: Jesse Lerner, Antonio Weinrichter y David M. J. Wood. El resto de las ponencias se dividen en tres grandes ejes temáticos: «Usos del archivo», que compuesto por cuatro artículos que indaguen en ciertas historiografías del cine desde el trabajo con fuentes documentales diversas; «Discursividades», que incluye ocho textos que proponen diferentes lecturas en torno a las formas de apropiación de las imágenes a partir del montaje de archivo; y «Relaciones entre archivo y memoria», que reúne tres estudios críticos en los que se examinan ciertos modos de conformación de memoria.

Las reflexiones sostenidas en estos dieciocho artículos abren un interesante panorama sobre la complejidad y la movilidad de ciertas ideas, conceptos y categorías que surgen en torno a la noción de archivo en cine. Abordan desde la problematización de denominación que revisten las prácticas del uso de archivo en el documental, así como las lógicas de uso del propio archivo; oscilan entre la revisión de los archivos locales y la de los archivos hegemónicos que conforman la historia del cine colombiano, cubano o mexicano-californiano; van del examen de casos particulares al estudio sobre aspectos históricos y teóricos. En síntesis, presentan intereses variados que encuentran una misma preocupación: cómo y desde dónde pensamos el archivo.

En las conferencias centrales, Lerner realiza una investigación y una práctica curatorial con material de archivo sobre las migraciones y los intercambios en la frontera entre Estados Unidos y México, dando cuenta del conflicto angloamericano en la región. Analiza, así, la imagen del *greaser* en el cine californiano; el trabajo fotográfico de Tina Modotti y de Edward Weston; los proyectos que intentan cambiar la imagen latinoamericana en Hollywood en los años de posguerra y, finalmente, las conexiones entre la cultura alternativa *beat* californiana y la contracultura emergente, que forma particulares manifestaciones en Los Ángeles y en México entre los años sesenta y setenta.

Weinrichter estudia los problemas que conlleva denominar a las prácticas del trabajo con material de archivo, así como la complejidad conceptual que lo inviste para circunscribirla a un género o a una categoría cinematográfica. Pone en discusión a los principales autores y autoras que han desarrollado este estudio (Marcel Martin, Jay Leyda, Patrick Sjöberg, Thomas Waugh y Patricia Zimmerman) y define estas prácticas como un proceso que se da en tres etapas: apropiación del material ajeno, ensamblaje (efecto de recontextualización) y creación de un sentido nuevo; la mayor dificultad es encontrar una expresión que sintetice estos tres momentos. Por último, revisa el modo en que es tomado el material de archivo, entendiendo la imagen como documento, no de la historia, sino de la representación de la historia; no una evidencia, sino una traza, una ruina.

Para cerrar la sección de las conferencias, David Wood propone abrir el concepto de archivo filmico e indagar en la función política y social de las imágenes. Para ello, analiza algunos casos de usos de montaje con material de archivo, entre los que destaca los documentales sobre la revolución mexicana *Memorias de un mexicano* (1950), de Carmen Toscano, y *Epopeyas de la revolución* (1960), de Jesús Abitia —ambos sobre la base de registros realizados por sus padres, Salvador Toscano y Jesús H. Abitia, respectivamente— y los compara con *México: la revolución congelada* (1970), de Raymundo Gleyzer. A partir de este estudio, plantea cinco lógicas diferentes de archivo filmico y, sobre el final, aborda el problema de la digitalización, que crea un universo audiovisual de dimensiones abrumadoras y bajo el que se mantiene lo que él define como el binomio supervivencia-pérdida, que atraviesa toda la historia filmica, ahora oscilando entre el rescate del archivo analógico y la multiplicación descontrolada del archivo digital, qué queda y qué se desvanece en el mar de imágenes al que estamos sometidos.

Con relación a los usos del archivo, Angie Rico Agudelo traza un estudio sobre la historia de la exhibición del cine extranjero en Bucaramanga, Colombia, a principios del siglo XX y rescata el papel del cine en dos dimensiones, como medio de información y como arte, para remarcar su influencia en la vida cotidiana de la población. Alicia García García lo hace tomando la figura del *stillman* y el estudio de la foto fija para trazar la historia e imagen del cine cubano. El enfoque de Camilo Aguilera Toro indaga acerca de la cuestión de la mirada a través del proyecto de preservación, análisis y apropiación social del archivo de *Rostros y Rastros*, programa de documentales producido por Universidad del Valle Television (UV-TV) y emitido por el canal regional Telepacífico entre 1988 y 2000, atendiendo al uso de archivo no como evidencia del mundo sino como evidencia de una mirada sobre él. Finalmente, Isabel Restrepo propone pensar el cine y los films como expresión ideológica del momento en que se produce, tomando como fuente (de archivo) el cine colombiano producido durante el Frente Nacional entre los años 1960 y 1970. Clasifica estos films en *oficiales* y *disidentes* ofreciendo imágenes antagónicas sobre Colombia y sus actores sociales, y los postula como testimonio de la sociedad de su tiempo.

La sección más nutrida del libro, en la que se presentan diversas perspectivas, quizás sea la que corresponde a «Discursividades», ya que se consideran las diferentes lecturas de la historia de la técnica, de las formas retóricas y de los modos de apropiación de las imágenes a partir del montaje. No obstante, están presentes inquietudes y reflexiones que ligan y entrecruzan estas lecturas, conformando un atractivo palimpsesto en el que las nociones de archivo, montaje, memoria e historia se replican y se resignifican.

Desde un abordaje del estudio de casos, están los trabajos de Diana Lewis y Carolina Sourdis sobre el montaje en los documentales *Fragmentos* (1999), de Carlos Santa, y *Paraiso* (2006), de Felipe Guerrero, en los que atienden a los distintos modos de apropiación y de reconfiguración que abren la imagen a múltiples miradas y sentidos que permiten explorar los modos en los que el pasado y la historia se actualizan. Por su parte, el texto de Luisa Fernanda Ordóñez analiza la operación de montaje en la obra de Luis Ospina, resaltando el modo en el que el archivo crea un espacio en disputa, donde se revela la historia de las relaciones entre arte y política en Colombia. Mauricio Durán Castro realiza un acercamiento al ensayo audiovisual desde las prácticas del montaje y el *collage* con material de archivo a partir de los films *Memorias del subdesarrollo* (1968), Tomás Gutiérrez Alea, y *Memorias del desarrollo* (2010), Miguel Coyula. Manuel Silva Rodríguez aborda la relación entre memoria y cine a partir de los films de ficción *Yo soy otro* (2006), de Oscar Campo y *Retratos en un mar de mentiras* (2011), Carlos Gaviria, para referir a la construcción de la memoria del conflicto armado en Colombia. Por su parte, María Luna revisa la cuestión del acceso y el derecho de circulación de los archivos de video sobre el conflicto armado, tomando cinco documentales de *found footage* realizados por la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, en los que las reapropiaciones de la imagen televisiva y el discurso hegemónico actúan como resistencia a la imagen mediática establecida.

Desde reformulaciones de abordajes históricos, Juan Carlos Arias reflexiona sobre cómo el cine documental en Colombia puede volverse herramienta de construcción de memoria. Al dar cuenta de los acontecimientos del conflicto armado, recupera la noción de *acontecimiento* como aquello que disloca todo mecanismo de comprensión. Para ellos, se refiere a los hechos de horror y a su imposibilidad de representación y remarca que las imágenes, si de algo pueden dar cuenta, es justamente del carácter irrepresentable del mismo. Juan David Cárdenas propone una revisión de la historia del cine para desestabilizar la naturalización del dispositivo cinematográfico, poniendo en evidencia los artefactos del poder a través de una historia anacrónica del cine. Yamid Galindo Cardona repasa las condiciones y los resultados fallidos del Proyecto Educativo y Cultural de la República Liberal de los años 1930-1946 con la finalidad de incorporar y apropiar al cine como medio de civilización y de representación.

En cuanto a las relaciones entre archivo y memoria, se presentan tres visiones críticas en torno a diferentes cuestiones. El estudio de Claudia Salamanca parte de la revisión de las imágenes sobre la masacre en Chengue el 17 de enero de 2001 y plantea la no neutralidad del archivo, en cuanto existe un discurso de poder que posibilita su propia existencia, modos específicos de ver, lógicas de visibilidad e invisibilidad y el emplazamiento de las imágenes; da cuenta con ello de la situación de violencia en Colombia ejercida por los Paramilitares y bajo las relaciones de complicidad-ausencia del Estado. Regina Tattersfield Yarza y Andrés Jurado estudian la película *La Magia* (1975), René Rebetez, bajo la mirada de una nueva subjetividad latinoamericana y proponen la necesidad de un archivo cinematográfico etnográfico indigenista. Finalizando, Laura Cala analiza el concepto de archivo familiar y estudia las transmutaciones en los modos de construir relato, memoria e historia a partir de los nuevos soportes virtuales para dar paso a la idea de una memoria líquida (adoptando el término de Zygmunt Bauman).

Archivo, memoria y presente pone en funcionamiento la conformación de una memoria

colectiva latinoamericana en la que el pasado se actualiza y se activan revisiones de nuestra historia, nuestro presente y nuestra existencia.

REFERENCIAS

- Abitia, J. (Director). (1960). *Epopéyas de la revolución* [Documental]. México: s/p.
- Campo, O. (Director). (2006). *Yo soy otro* [Película]. Colombia: Eric Producciones / EFE-X Cine.
- Coyula, M. (Director). (2010). *Memorias del desarrollo* [Película]. Cuba, Estados Unidos: Pirámide.
- Durán Castro, M. y Salamanca, C. (Eds.). (2016). *Archivo, memoria y presente en el cine Latinoamericano*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gaviria, C. (Director). (2011). *Retratos en un mar de mentiras* [Película]. Colombia: Producciones Erwin Goggel.
- Gleyzer, R. (Director). (1970). *México: la revolución congelada* [Documental]. Buenos Aires, Argentina: Cine de la Base.
- Guerrero, F. (Director). (2006). *Paraíso* [Documental]. Colombia: Felipe Guerrero.
- Gutiérrez Alea, T. (Director). (1968). *Memorias del subdesarrollo* [Película]. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Rebetez, R. (Director). (1975). *La Magia* [Película]. México: CONACINE, Aleph Films.
- Santa, C. (Director). (1999). *Fragmentos* [Documental]. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Toscano, C. y Toscano, S. (Directores). (1950). *Memorias de un mexicano* [Documental]. México: Carmen Toscano.