Cine y mal de archivo en tres horizontes latinoamericanos: *Archivo Cordero*, *Tierra Sola* y la utopía de Anarchivia

Cinema and Archival Fever in Three Latin American Experiences: Archivo Cordero*,* Tierra Sola *& the Utopia of Anarchiva*

Cinema e mal de arquivo em três horizontes latino-americanos: Arquivo Cordero*,* Tierra Sola *e a utopia de Anarchivia*

Adriana Estrada Alvarez
ORCID: 0000-0002-9993-7324
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México
adriana.estrada@uaem.mx

DOI: 10.22235/d.v36i2.3031
Recepción: 04/09/2022
Revisión: 17/10/2022
Aceptación: 26/10/2022

RESUMEN. Este ensayo tiene como objetivo estudiar tres experiencias documentales latinoamericanas que trabajan con la memoria visual archivada: la primera, una antropóloga queda fascinada con un antiguo archivo fotográfico en La Paz, Bolivia. La historia de un posible investigador que encuentra algunas películas sobre una isla en la lejanía del océano Pacífico, y viaja hacia ella, y desde ahí le escribe a un amigo. Finalmente se cierra el ensayo con la historia de un cineasta que buscó *The life of general Villa* (1914) encontró fragmentos de ella en *La venganza de Pancho Villa* (1931), el cineasta apasionado de su historia comenzó a comprar lotes de celuloide, aparatos de cine mecánicos antiguos, y todo tipo de instrumentos visuales para vivir en una utopía llamada Anarchivia.

Palabras clave: cine; memoria; mal de archivo; Latinoamérica.

ABSTRACT. This essay studies three Latin American documentary experiences that work with archived visual memory. An anthropologist becomes fascinated with an old photographic archive in La Paz, Bolivia. The story of an imaginary researcher who finds some movies about an island far away in the Pacific Ocean, and travels to it, and from there he writes to a friend. Finally, the story of a filmmaker who searched for *The Life of General Villa* (1914), found fragments of it in *La venganza de Pancho Villa* (1931), the filmmaker passionate of his own story begins to buy lots of films, old mechanical cinema, and all kinds of visual instruments to live in a utopia called Anarchivia.

Keywords: cinema; memory; archive fever; Latin America.

RESUMO. Este ensaio tem como objetivo estudar três experiências documentais latino-americanas que trabalham com a memória visual arquivada. Um antropólogo se fascina com um antigo arquivo fotográfico em La Paz, Bolívia. A história de um aspirante a pesquisador que encontra alguns filmes sobre uma ilha distante no Oceano Pacífico, viaja até ela e de lá escreve para um amigo. Por fim, o ensaio se encerra com a história de um cineasta que procurou *The Life of General Villa* (1914), e encontrou fragmentos dela em *La venganza de Pancho Villa* (1931). O cineasta apaixonado por sua história começou a comprar muita celulóide, equipamento de cinema mecânico antigo, e todos os tipos de instrumentos visuais para viver em uma utopia chamada Anarchivia.

Palavras-chave: cinema; memória; doença de arquivo; América Latina.

Preámbulo

El telón se abre con una orquesta donde suena el *lute*, el mandolín, la guitarra y el arpa, y hombres y mujeres tocan una pieza tradicional. Un paisaje de una duna de nieve, hombres con picos haciendo hoyos en un lago congelado. El agua helada brota, mujeres jalando una red para traer a la superficie miles de pescaditos plateados. Un tractor derriba un muro de hielo, otro tractor moviendo tierra para abrir paso a un río, hombres siendo transportados en un trineo mecánico. Trompetas que anuncian la inauguración de una central hidroeléctrica, en el estrado cuelga una manta de donde se lee:

"¡Gloria al Partido Comunista de la Unión Soviética!", y otra más dice: "¡Que le vaya bien, madre Shenksna[1] en su nuevo curso!".

Un teatro en la noche, un señor anuncia su obra *Tardes rurales*, en el escenario la representación de hombres y mujeres campesinas, dos hombres se encuentran, uno con barba (van Dyk) y boina vasca (Lenin), y el otro con barba imperial, gabardina negra y boina de marinero.

El señor de la boina vasca, le comenta al de la boina de marinero:

—Esto está siendo difícil para usted, ciudadano Plakun.

—Yo diría que eso es verdad —le responde Plakun. Realmente lo ven como un Santo ¿cierto?

—Eso no es culpa mía, querido camarada. La vida está llena de dolor, especialmente desde la guerra—. Todo mundo busca consuelo y, de repente, aparece un guía que ofrece consuelo. En nuestro distrito resultó que esa persona soy yo. Alguien de importancia sobrehumana, rodeado de temor reverencial. Alguien que lo sabe todo y nunca comete un error, mientras otros cometen pecados y se arrepienten, una y otra vez —adula el señor de la boina vasca.

—¡Justo así! ¡Justo así! —exclama Plakun—. Alguien cuya opinión es ley. Alguien que humilla a algunos y a otros los ayuda a elevarse. Aquellos que se atreven a criticar son maldecidos, como Caín y Judas. ¡Por supuesto!

—En resumen, —dice el de la boina vasca— esta persona es el amo. Trata a su gente como un granjero trata a su ganado. Teníamos a un hombre así de inteligente y nosotros lo derrotamos.

—Y, ¿quién era ese hombre? —pregunta Plakun, intrigado—.

—Era el Zar.

Sergei Loznitsa, *Mal de archivo* (2008)

Esta secuencia corresponde a una película que lleva tres nombres distintos, según la lengua con la que se lea: en ruso se llama *Predstavlenie* (Actuación), que en inglés se tradujo como *Revue* (Revisión) y en español se llamó *Mal de archivo,* de Sergei Loznitsa (2008). Un largometraje que contiene fragmentos de noticiarios, propaganda política y programas de televisión filmados en la Unión Soviética, que se produjeron entre 1956 y 1964, y que se resguardan en el Archivo Estatal de Cine y Fotografía de Rusia, el *Gosfilmofond* (Archivo Cinematográfico Nacional de Rusia), y los Archivos Centrales del Estado de Fotografía de Ucrania.

Actuación, revisión y mal de archivo son tres palabras que se encuentran relacionadas, cuando nos acercamos al ensayo *Mal de archivo, una impresión freudiana*, del escritor y filósofo francés Jaques Derrida (1995), reflexión donde se discierne sobre el mal de archivo como una pulsión de muerte, pulsión de agresión y pulsión de destrucción: "A esta pulsión de tres nombres se le llama

1:: Shenksna es un río que se encuentra al norte de Moscú.

stumm" (p. 10). El mal de archivo opera en silencio como una especie de perversión radical o diabólica que camina en sentido contrario al principio del *arkeion*: casa, domicilio o lugar donde residían los magistrados en la antigua Grecia. Los magistrados eran los guardianes de las inscripciones que regían el orden público de la comunidad. Es el *arkeion*/archivo, cuyo espíritu de principio y mandato lo hacían el lugar de la consignación, el espacio de reunión (pp. 10-17), y su fatalidad reside en el mal de archivo que:

> Trabaja para destruir el archivo: con la condición de borrar, más también con el fin de borrar ‹huellas› —que por tanto no pueden ser llamadas propias—. Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior. Esta pulsión, por tanto, parece no sólo anárquica, anarcóntica: la pulsión de muerte, es en primer lugar anarchivística, se podría decir, archivolítica, siempre habrá sido estructura del archivo por vocación silenciosa. Salvo la excepción. ¿Pero cuál es la excepción en este caso?
>
> Incluso cuando toma la forma de un deseo interior, la pulsión de anarquía todavía escapa a la percepción, ciertamente, salvo alguna excepción: como dice Freud, si se disfraza, tiñe, maquilla o se pinta de algún color erótico: esa impresión de color erógeno dibuja una máscara en plena piel. Dicho de otro modo, la pulsión archivolítica nunca está presente en la persona, ni en sí misma, ni en sus efectos. No deja en herencia más que su simulacro erótico, su pseudónimo en pintura, sus ídolos sexuales, sus máscaras de seducción: bellas impresiones. Estas impresiones son quizá el origen mismo de lo que tan oscuramente se llama la belleza de lo bello. Como memorias de muerte (Derrida, 1995, pp. 18-19).

Desde este horizonte el archivo se comprende como el lugar donde la memoria desfallece: es la memoria de lo acontecido que comienza a suceder en el instante en que es aprehendido, ahí se encuentra la memoria archivada, y solo es posible volver a la apariencia de su condición vital a través de su simulacro, en tanto sea inscripción o impresión de "la belleza de lo bello", es decir, a través de su actuación. Derrida precisa:

> Lo turbio del archivo se debe a un mal de archivo... Es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto (p. 98).

Esto significa que, en la búsqueda compulsiva de ir detrás de las inscripciones del pasado, ahí es donde opera su perversión, ahí también encuentra su promesa, la promesa de encontrarse con *Gradiva*.[1] Es entonces que la ambición de coleccionar, catalogar, clasificar, revisar, re-significar signos y símbolos archivados se configura como un arquetipo del pensamiento moderno que comienza a trazarse durante el Renacimiento. Una condición arquetípica que está detrás de lo primigenio, el momento "inimitable", "la impresión singular" que satisface una configuración narcisista del ser humano (Nietzsche), o como lo escribió Aby

1:: *Gradiva* es el título de una novela del escritor y poeta alemán Wilhelm Jensen (1837-1911) que cuenta la historia del arqueólogo Hanold: "Hanold padece del mal de archivo. Ha agotado la ciencia de la arqueología. Se había convertido, dice la novela, en un maestro en el arte de descifrar los graffiti más indescifrables, más enigmáticos. Pero estaba harto de su ciencia y de su competencia. Su deseo impaciente se alzaba contra la positividad de éstas como ante la muerte. Esta misma ciencia estaba pasada. Lo que ésta enseñaba, se decía, es una intuición arqueológica sin vida. Y en el momento en que Pompeya vuelve a la vida, cuando los muertos se despiertan, Hanold lo comprende todo. Comprende por qué ha atravesado Roma y Nápoles. Comienza a saber lo que no sabía entonces, a saber, su pulsión o su impulsión íntima. Y este saber, esta comprensión, este desciframiento del deseo interior de descifrar que le han conducido de nuevo a Pompeya se le (re) aparecen en un acto de memoria. Se acuerda que ha venido para ver si podría reencontrar sus huellas, las huellas del paso de Gradiva" (Derrida, 1995, p. 104).

Warburg, precursor de los estudios culturales y reconocido por su proyecto *Atlas Mnemosyne* (Atlas de la memoria): "Los dioses han colocado el monstruo sobre el sendero que conduce a la idea" (citado en Forster, 1999, p. 27).

A contracorriente de la tradición racional de la epistemología de la Ilustración, Warburg postula la tesis a finales del siglo XIX y principios del XX, de cómo el método del montaje puede ir tras los "influjos" del pasado para conocer y relacionarse con el mundo en tanto imagen presente, imagen *del presente* elaborada con elementos esotéricos y lúdicos de la libre asociación que abre la posibilidad de una re-significación sobre los acontecimientos ocurridos. Sin embargo, el tiempo de Warburg es aquel donde la reproducción técnica de la imagen se emancipa de la clásica concepción del arte, y es el montaje un recurso gramatical que hace posible la elaboración y conjugación de un discurso visual, diría Walter Benjamin, donde el aura se destruye sin miramientos.[2]

Más aún el montaje en el cine —escribe el teórico del cine Vicente Sánchez Biosca— no se construye sobre una continuidad de un discurso como puede ser el escrito o literario, sino sobre lo que subyace del despedazamiento. Una imagen visual o sonora aprehendida en un soporte (fílmico, analógico o digital) se despedaza para con ella elaborar un discurso que necesariamente contiene un yo subjetivo que perturba, transgrede, manipula y tergiversa (Sánchez Biosca, 1991, pp. 13-14). Esta particular forma de comprender el montaje deriva en una diversidad de experiencias donde se observa la conjugación de la noción de cine y archivo visual. La producción de películas que trabaja con la imagen visual archivada no como ilustración de una representación, sino como un diálogo al que se le pregunta, se estudia y sobre ello se construye una historia.

Algunos antecedentes de este trabajo documental se encuentran en la experiencia soviética que desarrolló la cineasta Rusa Esther Shub, una cineasta que se incorporó al cine en los primeros años de la revolución de 1917, y mientras trabajaba en los estudios cinematográficos Goskino encontró unos rollos de películas en los sótanos húmedos; halla otros más en la productora Kino Moskva y en el Museo de la Revolución (Leyda, 1960, p. 224), y con esos rollos de película consigue el apoyo para realizar una trilogía sobre el último periodo de vida de la aristocracia rusa y la emancipación de la revolución soviética: *La caída de la dinastía Romanov* (1927), *La gran carretera* (1927) y *Lev Tolstoy y la Rusia de Nicolai II* (1928).

A la par, se encuentra la experiencia de Dziga Vertov (1896-1954) y Yelizabeta Svilova (1900-1975)[3] cuando proponen, a lo largo de su trayectoria que comienza a finales de la década de 1910, un ejercicio archivístico que piensa el registro de escenas de la vida, no desde la predeterminación de un guion sobre la representación de "la vida", sino que sobre lo que se observa de la vida, "se deducen sus conclusiones" (Vertov, 2011, p. 204).

Una premisa que pone la mirada en las formas de contar historias cuyo eco se verá en Europa Occidental en la segunda mitad del siglo XX con las experiencias de Alain Resnais, y en particular la de Chris Marker en *Las estatuas también mueren* (1953), *Cartas a Siberia* (1957) o *Sans Soleil* (1983). Es Marker quien pone en pantalla occidental un discurso sobre la imagen misma donde discierne sobre la deformación, escisión y re-apropiación que se produce a través de la manipulación de la imagen en los medios de reproducción visual, y cómo estos sustituyen a las imágenes de la memoria.

En América Latina son diversas las experiencias cinematográficas que siguen el binomio cine y archivo, una de las primeras se desarrolló en 1950 por Carmen Toscano

2:: Walter Benjamin en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* se refiere a la vanguardia del dada, menciona lo siguiente: "Para los dadaístas, la utilidad mercantil que deviniera de sus obras de arte pesaba mucho menos que su inutilidad en cuanto objetos de inmersión contemplativa. Y esta concreta inutilidad trataban en buena parte de alcanzarla con la radical degradación de sus materiales. Sus poemas, como "ensalada de palabras", contienen toda clase de giros obscenos…Y es el mismo el caso de sus cuadros, obre los que montaban, por ejemplo, los billetes de tren o los botones. Lo que con tales medios consiguieron fue una destrucción sin miramientos del aura propia de sus creaciones" (2008, p. 79).

3:: En el ensayo *Arte, cine y acción política. Breve revisión historiográfica de las ideas de los cineastas bolcheviques Dziga Vertov y D'Alexandre Medvedkine* me propuse estudiar la estrategia cinematográfica de Dziga Vertov (Estrada, 2021).

en *Memorias de un mexicano,* una cinta realizada con el material de archivo que filmó su padre Salvador Toscano sobre la revolución de principios de siglo XX.[4] Más adelante el registro de ciertos acontecimientos comenzó a cobrar importancia conforme transcurría el tiempo y en particular material visual archivado sobre ciertos acontecimientos políticos en la región se volvió imprescindible para combatir el olvido y exigir justicia por los crímenes que cometieron los regímenes autoritarios y dictatoriales que prevalecieron en la región a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Es en este horizonte que podemos situar, por ejemplo, la obra de Patricio Guzmán, quien dirigió *La batalla de Chile* (1973-1979), y a partir de ella elaboró un hilo narrativo sobre la memoria y sus derivas existenciales en: *Nostalgia de la luz* (2010), *Botón de Nacar* (2015), *La cordillera de los sueños* (2019) y *Mi país imaginario* (2022).[5]

Sin embargo, los horizontes se han diversificado, y podemos observar experiencias que trabajan con materiales visuales que trascienden el uso de ilustración, para volcarse abrir un dialogo con la memoria que ofrece la imagen visual archivada. Tal es el caso de las tres experiencias que se exponen en este ensayo, que no son únicas, pero son significativas de cómo un archivo visual se convierte en protagonista de una historia documental.

La primera es la historia de una antropóloga, Gabriela Zamorano, que se fascina con un antiguo archivo fotográfico en La Paz, Bolivia, y se propone realizar una película documental que valore el patrimonio visual que produjo el Estudio Fotográfico de Julio Cordero, en su documental *Archivo Cordero* (2021).

En un segundo horizonte se trabaja con la experiencia de *Tierra sola* (2017) de Tiziana Panizza, para observar cómo construye un metarrelato con el texto escrito de un posible investigador que encuentra unas películas sobre una isla en medio del Océano Pacífico, viaja hacia ella y desde ahí, le escribe a un amigo sobre la imagen archivada y el estar con la gente de la isla.

Finalmente, en un tercer horizonte, se cuenta la historia de un cineasta, Gregorio Rocha, quien buscó *The Life of General Villa* (1914) de Christy Cabanne y Raoul Walsh, y encontró fragmentos en ella en un largometraje hecho de retazos que se llama *La venganza de Pancho Villa* (1930-1934), de Félix y Edmundo Padilla. Rocha se apasiona de su historia y comienza a comprar lotes de celuloide, aparatos de cine mecánicos antiguos y todo tipo de instrumentos visuales para construir una utopía llamada Anarchivia en los estudios Churubusco.

El encuentro con un *Arkeion* fotográfico en *Archivo Cordero* (2021)

> *Archivo* —se lee en pantalla—: Conjunto de documentos ordenados. Lugar donde se custodian uno o varios archivos. En informática, conjunto de datos almacenados que pueden manejarse con una sola instrucción. Persona a quien se confía un secreto o recónditas intimidades y sabe guardarlas.
>
> Gabriela Zamorano, *Archivo Cordero* (2021)

Un viejo con un suéter gris acomoda una placa de vidrio en una vieja cámara de fuelle, se le escucha decir: "Ya está, luz roja. Mientras ponía el papel, lo ponía aquí,

4:: Sobre este documental algunos historiadores del cine han escrito como Miquel en *Salvador Toscano* (1997) y Wood en "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico" (2009).

5:: El tema del cine como memoria y los usos del archivo visual ha cobrado interés en el ámbito de los estudios fílmicos en América Latina desde el siglo XXI, como es el caso de Pablo H. Lanza, quien publica en el 2010 el artículo "Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes"; o la publicación de "Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano" (Durán Castro & Salamanca, 2016), resultado del III *Encuentro de investigadores en cine: archivo, memoria y presente* que se desarrolló en el 2012 en Bogotá, Colombia. También se encuentra la experiencia de la revista *Imagofagia*, publicación Argentina ha dedicado artículos al cine y la memoria. En México existe una tradición desde la segunda década del siglo XX de historia y memoria visual de los primeros tiempos, pero de manera más reciente el Instituto Mora abrió en el año 2002 el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS). En el 2011 la Cineteca Nacional organizó un Primer Encuentro sobre Archivo y Memoria en la Cineteca Nacional.

ponía con el rojo y al momento de exponer se contaba 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10...". La sombra de una niña aparece proyectada en una pared, se observa cómo se acerca y se aleja, y el viejo aclara: "Aquí se maneja el diafragma para que sea más nítido". Don Julio Castillo Benavides introduce el documental *Archivo Cordero* (2021) de Gabriela Zamorano Villarreal,[6] película que nace cuando la directora se encuentra en 2010 con la casa de don Julio Cordero, un viejo que resguarda un archivo lleno de placas, negativos y fotografías de un estudio fotográfico que se inauguró en 1900 por Julio Cordero Castillo (abuelo del protagonista). Ese espacio seduce a Zamorano y la lleva a comprometerse con la realización de un documental testimonial del archivo del Estudio Fotográfico Julio Cordero, que antes de ser archivo fue un estudio de fotografía química.

La historia cuenta que hubo un tiempo cuando el oficio del fotógrafo se estaba expandiendo por distintas geografías del mundo, y América Latina no fue la excepción. Don Julio Cordero Castillo nació en 1879 en la región de los Andes de Bolivia, en el pueblo de Pucarani. Fue llevado por su padre a La Paz, donde le consiguió trabajo en uno de los primeros estudios que se instaló en esta ciudad y que pertenecía a los Hermanos Valdés, quienes venían del Perú. Una vez que el abuelo dominó el oficio abrió su propio estudio en la calle Recreo, que se encuentra en la entrada del mercado Rodríguez en el centro de la ciudad de La Paz. El Estudio Fotográfico Cordero se mantuvo vivo a través de tres generaciones a lo largo del siglo XX, y son el nieto, don Julio Cordero Benavides y su hija Ninoska quienes heredan el trabajo de resguardar la producción visual.

Gabriela Zamorano, quien se formó como antropóloga, trabaja con el archivo Cordero para mostrar su riqueza cultural, y combina escenas de los espacios de trabajo de don Julio enseñando la manera de hacerse las cosas, con el despliegue de una selección de fotografías digitalizadas para la publicación del libro *Estudio Archivo Cordero 1900-1961* de la editorial Turner (Galindo, 2004). Con estos dos recursos, el testimonial y el imaginario fotográfico, se teje como un estudio fotográfico se convirtió en un espacio donde circularon personajes de toda índole que vivían o transitaron por la ciudad boliviana.

Se pasa de las escenas del desorden de una mesa donde se observan cientos de fotografías, tijeras, lentes, una lupa, decenas de cajas rotuladas con nombres como cholas, bigotes, niños, personajes, sublevaciones campesinas, arrabales, comparsas, trajes... para ver con nitidez el anuncio del Estudio Fotográfico donde aparece el lema "El único miniaturista en Bolivia, Julio Cordero". Es una curiosidad saber que don Julio Cordero Castillo haya optado por utilizar la palabra *miniaturista* para promocionarse, porque el retrato miniatura fue una costumbre entre las élites europeas para cargar con la imagen de ausentes o familiares en pequeñas cajitas, dijes o polveras; fue un oficio que desapareció con la circulación masiva de la fotografía (Freund, 1974/2011, p. 14).[7]

En las fotografías seleccionadas se observan escenografías románticas donde se retrataba tanto a las élites como los cholos, los indios y los grupos marginales (Suárez, 2005), retratos realizados al estilo *tarjetas de visita* que inauguró André Adolphe Eugéne Disdéri a mediados del siglo XIX en París: hombres posando con elegantes trajes con corbata o con uniforme militar, sus familias, mujeres con vestidos victorianos sentadas con un telón de fondo donde se dibujan arcos romanos floreados. En ese mismo escenario aparece una joven con su sombrero de bolita sentada entre dos uniformados,

6:: Gabriela Zamorano Villarreal es profesora e investigadora en el Centro de Estudios Antropológicos del Colegio de Michoacán, tiene un doctorado en Antropología y su línea de investigación está dedicada la antropología visual. *Archivo Cordero* es su primer metraje documental. En una entrevista realizada por el podcast *Nada es original*, Zamorano cuenta sobre su experiencia de realizar el documental (Ultracinema, 2022).

7:: Giséle Freund cuenta la historia de cómo el oficio de los pintores de retrato miniatura desapareció con el invento de la fotografía: "Había en Marsella, hacia 1850, un máximo de cuatro o cinco pintores miniaturistas, de los que sólo dos apenas gozaban de cierta reputación al ejecutar más o menos unos cincuenta retratos por año...Unos años más tarde, había en esa ciudad de cuarenta a cincuenta fotógrafos, obteniendo beneficios más remuneradores que los alcanzados por los pintores miniaturistas de fama" (1974/2011, p. 15).

uno con un trombón y el segundo con un rifle; a los lados, dos uniformados observan curiosos a la cámara, y uno más tiene la mirada en la joven retratada. Retratos de ferrocarrileros posando al frente de una locomotora, una joyería artesanal de platina de Narciso Rubio; se ve al boxeador de Cochabamba "el gigante Camacho"; una "Comparsa de Huelguistas del Casino 1906" integrada por nueve personas, siete de ellos vestidos con los diamantes de las tarjetas de baraja. Fotografías que pasaban por un retoque fotográfico, donde se ocupaba una mesa especial.

Dice don Julio: "Esta es la mesa de retoque, donde se trabajaba retocar los negativos, las arrugas, los puntos blancos, igual todo, todo lo que vean defecto en el negativo". El estudio fotográfico también era el lugar donde se tomaban fotografías *de identidad* para los registros policiales: fotografías de ladrones, prostitutas y *aparapitas*.[8] Sabemos que en los retratos de prostitutas, las mujeres aparecían con un pañuelo negro en el cabello, "en señal de arrepentimiento" —señala María Galindo (2020)—.

Don Julio también cuenta la anécdota de cómo un día el escritor y poeta Franz Tamayo pasó por el estudio para tomarse una foto de identidad; de esta fotografía existen dos versiones: una con la expresión de un hombre intrépido y enigmático, y una segunda de improvisación y sorpresa. La primera es la fotografía oficial que más se muestra, pero la segunda quedó consignada en los billetes de 200 pesos bolivianos.

Don Julio se lamenta de no haber fotografiado algunos momentos importantes de la historia de Bolivia: "Teniendo todo a la mano no he sacado fotos, porque mi padre y mi abuelo me decían *…tienes que sacar fotografías de estudio, de galería*. Lo de reportero gráfico, la verdad que no tenía espíritu en ese aspecto… he visto cómo las cosas caían, revoluciones, levantamientos…Pero me ha faltado la máquina y a veces tenía la máquina ¡Y no sacaba las fotos!".

Vemos cómo don Julio Cordero saca de entre sus manos un sobre con una fotografía de un hombre colgado con su propia imagen al frente: es el cadáver del presidente Guadalberto Villarruel[9] quien fue derrocado en la rebelión de 1946 y colgado en la plaza de armas de La Paz. La nitidez que se reproduce con la digitalización de las imágenes se les devuelve el brío de la labor artística con las que fueron producidas, y el mismo don Julio se sorprende al ver el resultado: "Negativos que yo simplemente miraba a ojo, así simplemente nunca he hecho copias, pero ahora que están digitalizados, esos negativos…los veo en pantalla ¡Una maravilla de fotos antiguas de La Paz! ¡Una maravilla!".

En el documental *Archivo Cordero* se observa un trabajo que caminó para preguntarle a los cuidadores de las imágenes sobre su oficio, sobre algunas de las historias de las imágenes archivadas y sobre el resguardo de ellas. Es un trabajo documental dividido en siete apartados que da cuenta de la importancia de la familia como núcleo que hace posible la preservación de un archivo visual, por lo menos hasta 2014, cuando la alcaldía de La Paz compra la mayor parte, monta una exposición y le dedica una sala permanente en el museo local.

Con ello, el Archivo Cordero pasó a institucionalizarse y el uso de las imágenes a ser administrado por la burocracia del gobierno local. Sin la confianza y la intimidad que le abrió la familia a Zamorano para contar su historia, difícilmente hubiera sido posible la realización de un documental que retrata un espacio íntimo que se construye con ese principio y mandato de reunión y consignación.

Un mal de archivo en *Tierra sola*

Tiziana Panizza viajó por primera vez a la Isla de Pascua en 1999, y cuenta cómo le "impresionó mucho su propia ignorancia".[10] Su impresión la llevó a crear una película sobre la historia de un investigador que escribe una carta

8:: Palabra aymara que significa "el que carga en el mercado".

9:: Guadalberto Villarruel fue un presidente boliviano que llegó al poder en 1944 con el apoyo del Movimiento Nacionalista Revolucionario y el Partido Obrero Revolucionario; fue derrocado en 1946 por un movimiento contrarrevolucionario convocado por las élites políticas. Sobre la historia del movimiento nacionalista boliviano ver: Montenegro (2016) y Céspedes (1995).

10:: Las opiniones que se citan provienen de la entrevista a Tiziana Panizza realizada por Mario Marchant (en Mundo FAU, 2021).

a un amigo cercano, a quien le cuenta sobre su encuentro con unos rollos de película de una isla lejana, una isla remota entre dos continentes en medio del Océano Pacífico:

> Estas son las imágenes de las que te hablé —se lee en la pantalla—. Las encontré en un mercado. Son películas de 8 mm. Estaban rotuladas como de viajes, pero no sabía lo que contenían. Dicen que en ese lugar, la distancia libera. Pero no sé cuál es la relación entre estar lejos y ser libre (*Tierra Sola*, 2017).

Aparece una imagen parpadeante con tonos amarillentos y rojizos, viajeros que desembarcan en una isla buscando estar frente a los monolitos moái en la Isla de Pascua. *Tierra sola* (2017) es un largometraje documental de 107 minutos que se pregunta sobre el espacio, la historia y el tiempo: el espacio de una lejanía; la historia de un pueblo ausente en una imagen representada y el misterio de un mito de origen.

Se construye sobre el encuentro o la búsqueda, el estudio y el análisis de 32 rollos de películas producidas entre 1933 a 1972, 25 de ellas realizadas por "antropólogos, etnógrafos y arqueólogos" para universidades, museos o canales de televisión de Estados Unidos, Canadá, Bélgica, Nueva Zelanda, Australia y Chile, películas realizadas que "tenían que cumplir con una serie de reglas, formas y contenidos" —explica Tiziana—, mientras 7 corresponden a películas domésticas de turistas que llegaron por curiosos a la isla.

En *Tierra sola,* "El investigador" (un alter ego de Tiziana) es una conciencia que facilita el descomponer la imagen representada. Como en *Cartas a Siberia* (1958), de Chris Marker, se pregunta sobre esas impresiones de vida, Tiziana se pregunta sobre el cine etnográfico y expone una serie de definiciones contrapuestas con las imágenes de las películas que permite hacer emerger la carga colonialista que existe atrás del significado de este concepto. *El investigador* es una conciencia que se pregunta: ¿quiénes son parte de esa cultura representada en imágenes audiovisuales? —cultura que permanece lejana en el horizonte—: "Lejos, en la Isla de Pascua la isla más solitaria e inaccesible de todo el grupo…"; "La isla más isla del mundo…"; "En los 5000 km a la redonda no existe otra porción de tierra. Es el lugar habitado más solitario en el mundo…", son voces que se imponen sobre planos aéreos llegando a la Isla de Pascua, un *mapamundi* donde la señalan en medio de los dos continentes que reiteran el lugar distante, como distante también es la mirada representada.

Una estrategia similar de montaje se sigue en las representaciones ceremoniales de la anexión de la Isla de Pascua al estado chileno. Las voces imperativas *en over* informan: "En 1888… el 9 de septiembre de 1888… 1888, el capitán de corbeta de la marina chilena… Don Policarpo Toro Hurtado… el capitán Policarpo Toro… tomó solemnemente posesión de la Isla de Pascua… Toma posesión de la Isla de Pascua… en nombre del gobierno de Chile… En nombre de Chile y su población, quedó bajo una sola bandera…". Al final de la secuencia en blanco y negro aparecen unos jóvenes, en cámara lenta, vestidos con trajes de la armada, brincando y bailando en parejas, sosteniendo la bandera, jugando con ella, y sobre ellas *El investigador* escribe:

> De todas las películas, esta es una de las imágenes más extrañas. La soberanía chilena era un barco de la armada que llegaba una vez al año a dejar provisiones para la base naval instalada allí. Marinos y rapanui hacían trueques: artesanías por trajes militares.

De esa memoria, la imagen de la ralentización del baile de los rapanui disfrazados con trajes de la armada, hace de la solemnidad una representación lúdica, y recuerda el trabajo de los cineastas italianos Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian en *Imágenes de oriente* (2001), donde construyen una radiografía de la mirada imperial de las élites británicas cuando viajaron a la India entre 1928 y 1929, en un periodo de particular tensión entre el imperio Británico y el movimiento de independencia que surgió desde fines del siglo XIX y terminó con la

independencia de la India 1950 con el movimiento que encabeza Mahatma Gandhi.

En este metraje, las escenas se ralentizan para buscar un cuestionamiento ético, al utilizar el cine como "un dispositivo de ralentización y manipulación que, [...] busca la mirada ética del espectador, que éste crezca dentro de una imagen espectral y anacrónica, situada entre la memoria y el acontecimiento" (Cappa, 1986). Con la misma intención ética Tiziana piensa en el montaje con el material de archivo a partir "de todo lo que se repetía, como obstrucción y al ver qué es lo que aparece... En ese gesto, en esa articulación de montaje, lo que aparece es un colonialismo feroz".

En el horizonte mítico, en *Tierra sola* se explora el patrón de la representación sobre los orígenes de los monolitos moái y sale a la luz el obsceno imaginario del despojo occidental sobre el patrimonio cultural: una hilera de hombres blancos sin camisa mostrando su bronceada y musculosa espalda con sus sombreros de explorador son seguidos por un grupo de jóvenes rapanui en un paisaje de una dorada colina de pastizal, y a lo lejos se ve, un monolito resplandece en un brillante azul de cielo.

Estos hombres blancos atan cuerdas alrededor y escalan las esculturas de piedra volcánica. Un rapanui cava los cimientos de una escultura moái, y sobre la imagen de uno arriba de un monolito se lee otra definición sobre el cine etnográfico: "Como una bandera que se clava en la cumbre o el grafiti en un lugar público que dice un nombre y una fecha". Se ve a los científicos blancos midiendo las cabezas de los rapanui, imprimiendo las huellas digitales de uno de ellos, sacándoles dolorosas placas maxilares, y se escucha en inglés: "El misterio de donde provienen los isleños será resuelto no por valientes aventureros, sino por dolorosas mediciones científicas". Una voz *en over* en inglés concluye que un rapanui le dijo: "Ustedes creen saber todo sobre nosotros, pero no saben nada de lo que pasa, ustedes andan todo el día con los ojos cerrados".

El interés de los orígenes de la isla entre etnógrafos y arqueólogos llegó también al poeta Pablo Neruda cuando declaró frente a una cámara para el programa *Historia y geografía de Pablo Neruda*. *Episodio XII: Rapa Nui* (1971):[11] "Hoy, 16 de enero de 1971, doy por descifrado el misterio de la Isla de Pascua", una escena que se interrumpe con imágenes deterioradas de hombres y mujeres rapanui, y en las escenas finales de *Tierra sola* se vuelve a retomar a Neruda cuando dice: "Antes que *Tua Matua* aquí se estableció el viento, el viento polinesio levantó su herencia, plataformas, obeliscos, estatuas, agujas, rostros, que recibieron el impacto de su grandeza oceánica". En otro momento, con imágenes desenfocadas, movidas se anota sobre el primer vuelo aéreo a la Isla de Pascua en 1951, una secuencia donde *El investigador* se pregunta ¿cuál fue la primera imagen que vieron los rapanui?

La materialidad de la imagen que proviene de formatos y cámaras distintas, de modos diferentes de hacer y pensar la creación audiovisual donde se observan las escenas granuladas, rayadas, manchadas hasta llegar a la imagen nítida que ofrece la tecnología digital deja al descubierto la intención de jugar con el tiempo a través de la textura de la imagen; y existe un laborioso trabajo de montaje dirigido a notar el paso del tiempo y la re-significación que se produce con él. Pero también, la mirada de Tiziana se construye con materialidades distintos: el Super 8 —explica la documentalista chilena—, lo utiliza para filmar notas de campo, mientras la imagen digital para filmar largos periodos de vida cotidiana en la cárcel de la isla. Porque se pregunta: "¿A dónde escapar de una cárcel cuándo se encuentra en una isla?" pues esa cárcel se encuentra en el lugar donde existía una antigua hacienda ovejera que llegó con la colonización chilena, cuando el gobierno concesionó el territorio a una empresa británica.

La noción de estar preso en una isla se deconstruye con imágenes cercanas de la vida, un presidio a puertas abiertas "donde lo importante no es la condena, sino estar en ese espacio", precisa la documentalista chilena. Panizza filma ese transcurrir del tiempo cotidiano con la imagen nítida que ofrece la cámara digital: la madre que

11:: En *Tierra sola* se informa que el documental fue realizado por Hugo Arévalo, Canal 13 y la Fundación Pablo Neruda. Chile.

pasa a visitar su hijo, del hijo que le ofrece un chocolate al hermano, al tío o al padre, la convivencia en un asado, y de una comandante (Helen), a quien vemos doblar con respeto y cariño una bandera chilena descosida.

Mientras la imagen que habla del pasado se filma con las notas que produce una cámara Super 8 de tres abuelos rapanui que ofrecen su testimonio y a quienes retrata bellamente a la orilla del mar con la granulosa textura que ofrece una filmación de celuloide en formato pequeño. Sabremos de ellos porque los introduce *El investigador* con su texto: "Koro Valenti me contó que los rapanui no tenían derecho de nada... Los *kanakas* —como nos decían en ese tiempo—, no tenían derecho a nada, ni a su propia isla... Estábamos aquí como esclavos, nos robaron todo a nosotros. Aquí estábamos en la oscuridad". Pero también se escucha su voz de cuando salieron de la prisión en la isla y se subieron a un barco y la isla comenzó a desaparecer... Testimonios que hablan sobre una hacienda ovejera, sobre un barco que llegó y secuestró una de las estatuas, sobre cómo finalmente comenzaron a salir de la isla y luego volvieron, y sobre un profesor (Alfonso Rapu Haoa) que fue enviado fuera de la isla para estudiar y al regresar luchó por los derechos de los rapanui para que "fueran reconocidos como ciudadanos chilenos, y no como esclavos del estado chileno".

Pero entre tanta historia de despojo colonial aparecen algunas películas perdidas, unas imágenes degradadas con manchones verdes y azules desde donde se asoma la escena de una mujer con una blusa roja jugando con el *kai kai*[12] de los rapanui: "¿Recuerdas que te conté de dos películas chilenas perdidas? Aprendí que buscar también es esperar. En un mercado de Valparaíso aparecieron fragmentos de una de ellas" —se lee en las frases escritas por *El investigador*—. Luego aparece un fragmento de una película fotografiada por Sergio Bravo y dirigida por Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro de un viejo enseñando a un niño el *kai kai*, escenas acompañadas con un registro fonográfico de Ramón Campbell en 1965 de un canto rapanui: el "Tereka O Hotu Matua".

A lo largo de *Tierra sola* se va desenmascarando una historia colonial, pero también una historia del presente, y de esa mirada distante se construye una más cercana. De esos rollos de película del pasado se impone el presente cercano de la gente de la Isla de Pascua, y *Tierra sola* cierra con las parpadeantes escenas de las esculturas moáis y sobre ellas *El investigador* escribe: "En un mercado encontré estas imágenes (...). En las películas antiguas filmadas aquí hay más moáis que personas. Como si la gente hubiese desaparecido, como si la fuga fuese posible. Estar lejos se parece a la libertad, pero no es lo mismo". Los planos aéreos que despiden al investigador de la isla son contrastados con los planos cercanos de la vida en la cárcel de la Isla de Pascua.

Si pensamos en el principio del *mal de archivo*, Tiziana se aboca a trabajar con la imagen archivada para desenmascarar el despojo occidental sobre la isla, va detrás de la memoria viva y de las personas ausentes en la imagen representada del pasado. Frente a la mirada distante del material encontrado impone la cercanía de la vida; frente a la historia de colonización se cuenta una historia de liberación; y frente a la búsqueda del origen de los rostros gigantes de piedra de los moáis, se encuentran las imágenes perdidas de los *kai kai*, de los abuelos que enseñan a sus nietos la antigua lengua rongo rongo.

Anarchivia, una utopía de archivo cinematográfico

En Australia, a comienzos del siglo XXI se publicó en el universo virtual el *Manifiesto Anarchivia* (2002) firmado por *Soda Jerk*, seudónimo de las artistas visuales Dominique y Dan Angeloro. En este manifiesto se postula que la composición anárquica de las imágenes significa infiltrarse en las narrativas institucionales con el objetivo de sabotear e intervenir en la comunicación hegemónica visual que moldea el orden moral de la experiencia vital

12:: El kai kai, entonces, es una forma de relato que consiste en hacer figuras con un cordel entre las manos, al tiempo que se cantan diversas historias sobre los antepasados, o la vida cotidiana de la isla (ver Garrido Díaz, 2016, p. 115).

(Fusco, 2016), y propone trabajar la antítesis de los estereotipos promovidos por la industria audiovisual.

Cabe mencionar que la imagen visual, en tiempos contemporáneos, cae en la memoria de la *archivación* casi al instante —diría Paul Ricoeur (2010)[13]— o Sandor Krasna, quien se pregunta en *Sans Soleil* de Chris Marker: "¿Cómo recuerda las cosas la gente que no filma, que no hace fotos, que no graba video?". El valor de la imagen visual archivada dependerá del tiempo transcurrido, de su catalogación y su disponibilidad en un mercado regido por la competencia de intereses políticos, económicos, sociales y culturales que giran alrededor de ella. De ese universo, amplio y complejo, en los círculos de las personas que trabajan en el resguardo los archivos cinematográficos se hablaba de dos grandes divisiones: por un lado, se encontraba la imagen visual archivada que tiene dueño, está catalogada y forma parte de un circuito de mercado de la industria audiovisual y, por otro lado, la imagen que no está catalogada, cuyos derechos son ambiguos o no existen, y puede estar en condiciones de descuido. Dentro de este segundo grupo están materiales como crónicas periodísticas, películas domésticas de formatos pequeños de 8mm o 16mm, videos analógicos de 3/4, Betamax o VHS, y de manera más reciente se incorporan los formatos digitales tempranos. En particular en el archivo fílmico de la Biblioteca del Congreso (Library of Congress) de Estados Unidos los trabajadores llaman a la imagen visual no catalogada u olvidada por la industria cultural "películas huérfanas" (*orphan films*) (Streible, 2009).

Orphan films será el nombre de un Simposio cuyas primeras emisiones fueron en la Universidad del Sur de Carolina, y a lo largo de sus 13 emisiones se ha conformado como un espacio donde participan archivistas, investigadores, cineastas, conservacionistas, curadores, laboratoristas, coleccionistas, distribuidores, libreros y entusiastas de la preservación de la imagen cinematográfica y audiovisual de 18 nacionalidades distintas interesados en conocer material fílmico y audiovisual que se encuentra en estado de orfandad, y donde la proyección mecánica de las películas se vive como una experiencia "irónicamente aurática" —reflexiona Dan Streible, fundador de dicho Simposio (2009).

En su ensayo *The State of Orphan Film* (2009), Streible hace un recuento de la experiencia del seminario, y reflexiona cómo en las primeras emisiones se respira un espíritu de fascinación/obsesión por salvar, estudiar y proyectar películas descuidadas u olvidadas, al grado de que algunos de los que asistían a estos seminarios asumían una especie de militancia orfanista que se nombraban guardianes de un cine mecánico/analógico que sufre de un borramiento acelerado con los procesos de la obsolescencia programada que impone el avance tecnológico de la industria visual digital. Uno de los que adoptó la bandera militante de orfanista fue el cineasta mexicano Gregorio Rocha (1957-2022).[14]

Fue en el segundo simposio "Orphans of the Storm II" (Orphan Film Symposium, 2001) dedicado a la documentación del siglo XX, cuando en su programa latinoamericano se anunció la presentación de *Making The lost reels of Pancho Villa*, de Gregorio Rocha. En esa ocasión presentaba la historia por la que había pasado en la azarosa aventura de la búsqueda de una película perdida: *The life of General Villa* (1914).[15] Esa búsqueda llevó a Gregorio a visitar los principales archivos de cine de Europa y de Estados Unidos, lo que le permitió encontrar fragmentos de la película en otro filme sobre el "caudillo del norte": *La venganza de Pancho Villa* (1930-1934) realizada con

13:: Ver Paul Ricoeur en capítulo 1 "Fase documental: La memoria archivada" en el libro "La memoria, la historia, el olvido".

14:: Gregorio Rocha (1957-2022) estudió cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Además de forma autodidacta se formó en estudios sobre la historia de la imagen junto con el curador de arte Olivier Debroise y la videoartista Sarah Minter. Su trabajo más reconocido de su primera época como cineasta fue *Sábado de Mierda* (1988). Participó en la formación de Imagia, una organización independiente dedicada a la producción de audiovisuales culturales junto con Andrea Di Castro.

15:: *The life of General Villa* fue dirigida por Christy Cabanne y Raoul Walsh producida por Mutual Films Corporation en 1914. Una película mito porque dentro de la historia sobre el cine de la revolución mexicana solo se sabe de ella por la documentación que existe, pero no se conoce el filme completo. En ella se dice que existe un registro de las batallas que encabezó Francisco Villa y aparece la imagen del propio caudillo.

fragmentos de películas producidas en Hollywood sobre el caudillo revolucionario durante la época del cine silente.[16]

La venganza de Pancho Villa fue producida con el ingenio de unos exhibidores itinerantes de cine en el norte de México: Edmundo y Félix Padilla, una película que fue a dar a la biblioteca de la Universidad de Texas, porque la hija de Edmundo la depositó ahí para su resguardo. Conforme buscaba la película fue produciendo su filme más conocido: *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003),[17] ensayo documental donde la pulsión del *mal de archivo* florece cuando Gregorio se pregunta a sí mismo: "¿Qué es lo que busco en ti, Villa, que no encuentro en mí?".

Gracias al trabajo de investigación documental que valoró *La venganza de Pancho Villa* como un hallazgo, se logró restaurar en la Cinemateca de Bolonia en Italia, y Gregorio pudo seguir su instinto delirante de *mal de archivo*: compró a finales del 2002 su primer lote de película de 35 mm y lo guardó en unos cuartos pequeños en un departamento de la colonia Narvarte en la Ciudad de México. A la par, consiguió financiamiento para hacer un segundo documental sobre la historia de la familia Padilla y viajó así al norte de México en busca de las ruinas de cines abandonados, donde posiblemente los Padilla exhibieron *La venganza de Pancho Villa*.

Uno de esos pueblos a los que llegó fue Cuatro Ciénegas, Coahuila, un pueblo en medio del desierto donde pareciera que el tiempo se suspende, y ahí encontró las ruinas de un antiguo cine donde habitaba una familia que tenía bajo su resguardo proyectores oxidados ACME, como los que tenían los Padilla, que comprará. La familia cuidaba de un viejo con una barba larga y blanca que se llamaba Ginés Nilo de la Garza, quien en su juventud se había dedicado, junto con sus dos hermanos a exhibir y tocar el piano en funciones de cine. De don Ginés veremos escenas filmadas por el cineasta Eugenio Polgovsky, quien acompañó a Gregorio en la filmación de *ACME & Co*. (2006) y donde se recrea una función de *La venganza de Pancho Villa* y de la historia de los Padilla.[18]

La producción de ambos documentales le permitió especializarse en el cine silente y en particular el producido durante la revolución mexicana. Gregorio sabía sobre escenas, películas, fechas, directores y todo tipo de anécdotas alrededor de ellas. Conocía las colecciones y en qué archivos se encontraban, incluso algunos de sus escasos ingresos dependían de investigadores o productores que lo contrataban para identificar ciertas escenas y ubicar el lugar donde se encontraban.

A contrapelo de los archivos institucionales fílmicos, proponía un libre acceso al material y a su uso, porque su archivo imaginado que bautizó como Anarchivia postulaba que era "un remanso, un santuario para los objetos y saberes de los medios audiovisuales de la era analógica. Pero es un paraíso 'activo', en el que el polvo de los objetos (aparatos y películas), así como los saberes; son sacudidos con el re-uso, fin último del archivo".[19]

A pesar de que Anarchivia fue errante durante varios años, Gregorio guardaba un orden excepcional, su organización y clasificación ocupaba un lugar importante, y escribiría: "El inventario a fondo es la base para cualquier actividad del archivo. Las formas y métodos de catalogación son *anarchivísticos*; no privilegian ningún conjunto bajo supuestos valores históricos, artísticos o técnicos. Cualquier pieza en el acervo es única, rara, irrepetible y sujeta de apreciación. La catalogación propicia el hallazgo fortuito;

16:: Ver *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003).

17:: En la obra de Gregorio el primer antecedente de un trabajo con material de archivo lo realizó con *Ferrocarril a utopía* (1995), pieza audiovisual que cuenta la historia de Albert Kimsey Owen (1847-1919) —quien fundó una comunidad comunista llamada Topolobampo en el noroeste de México en el Estado de Sinaloa a finales del siglo XIX—. La pieza audiovisual rescata las imágenes fotográficas realizadas por uno de los colonos de la comunidad.

18:: Rocha escribe un capítulo con el título "La colección de Edmundo Padilla" para el libro *Imágenes e Investigación Social*, de Fernando Aguayo y Lourdes Roca publicado en 2005 por el Instituto Mora.

19:: En un documento creado el 6 de octubre de 2015, Rocha escribe los postulados de Anarchivia, el documento lleva por título: "Anarchivia. Documentación, Preservación y Presentación del Cine Mexicano, A.C. Postulados básicos". Archivo personal de Gregorio Rocha.

está bajo el manto de Hermes y Mercurio, los mensajeros".

La preservación la comprendía como "un proceso en un sentido amplio: es la extensión de la vida útil de películas y aparatos arcaicos mediante la estabilización, duplicación y conservación adecuadas; pero también mediante el uso y re-uso de los materiales en diferentes modalidades. El fin primordial de Anarchivia no es preservar para la posteridad, sino para el presente".

Anarchivia era un lugar donde era bienvenido todo tipo donaciones relacionadas con el universo del cine analógico, pero en ese recibimiento se buscaba preservar la historia de cada material, buscando que "cada colección se vincule con un antecedente personal o familiar que reconstruye algo de la historia de los objetos".[20] El acceso y la divulgación de los materiales tenía como objetivo sembrar "una semilla en los usuarios, para que, a su vez, se conviertan en archivistas. Cuando las colecciones se encuentran en un estado avanzado de catalogación, sirven de fuente para la organización de exposiciones y muestras temáticas, en colaboración con entidades afines".

Finalmente, apelaba a la imprescindible necesidad de una educación audiovisual donde pensaba que el uso práctico de la anarchivia se visualizaba para contrarrestar el efecto que imponía el mercado de la industria audiovisual digital que terminó con la producción de los medios analógicos. Proponía que "las generaciones actuales tuvieran el mayor contacto posible con los 'viejos medios' como parte de un proceso de alfabetización audiovisual, que les permita comprender el proceso en que están insertos como creadores en ciernes o meramente como consumidores de imágenes audiovisuales".

Anarchivia llegó a resguardar más de un centenar de películas en nitrato y celuloide de 8, 16 y 35mm; además de una colección de posters, libros, y todo tipo de herramientas y aparatos de la prehistoria del cine, del cine silente y de la etapa analógica; entre tanto aparato, hubo uno que lo llevaba a vivir los influjos del pasado de la imagen en movimiento, donde creaba el alter ego de un nombre: *Doctor Goyo* que se vestía de negro, con su sombrero alto, su abrigo largo, su chaleco de lana, camisa blanca, pantalón de vestir y sus zapatos de charol, y quien sobre un escenario montaba una sábana blanca y un anafre conleña al que le prendía fuego para luego apagarlo y dejar ver el humo bailar con el viento para sobre él proyectar un axolotl con su preciada linterna mágica del siglo XIX, que compró en el mercado de antigüedades Plaza del Ángel, y que encendía sus mechas con kerosene para atraer los espíritus fantasmagóricos. Gregorio se convertiría en el mago de la proyección audiovisual.

Notas finales

Cabe recordar a Walter Benjamin, cuando escribe en sus notas de *Teoría del conocimiento, teoría del progreso,* sobre "la propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural" y hace mención de la interdependencia que existe entre las dicotomías de lo vivo y lo muerto, lo bueno y malo o lo positivo vs negativo, asumiendo que toda negación

> vale sólo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día...Y así *infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente (Benjamin, 2013, pp. 461-462).

Traer a la actualidad las imágenes archivadas en estas tres experiencias, da cuenta de un imaginario construido que busca, pregunta y se desplaza para observar en la imagen archivada un pasado vital. Las tres experiencias, no únicas, fueron seleccionadas con la intención de dar cuenta de distintas maneras de trabajar con material visual archivado: de encontrarse y trabajar con un *arkeion* visual (archivo visual). En el documental *Archivo Cordero* se expresa lafascinación de una antropóloga por los tesoros

20:: Cita del documento mencionado en la nota anterior.

fotográficos culturales que encuentra en un archivo familiar de un estudio fotográfico en la ciudad más importante de Bolivia durante gran parte del siglo XX, y de esta pulsión por documentar y difundir el valor cultural e histórico del Archivo Cordero brilla la técnica artesanal del oficio fotográfico donde se resguarda una historia social, cultural y política de la ciudad y del país andino.

En *Tierra sola* (2017) se abren los puentes entre la mirada de un investigador imaginado y la de las películas encontradas sobre el espacio, la historia y el mito, experiencia que sigue los patrones en las miradas de las imágenes archivadas y yuxtapone fragmentos de ellas para desnudar el colonialismo imperial, pero no solo se queda en la denuncia de esa mirada, sino que la trasciende, cuando la teje en el cotidiano de las personas que habitan la Isla de Pascua. En *Tierra sola*, la materialidad de la imagen juega con el tiempo de la mirada.

Finalmente se aterriza en una experiencia *anarchivística*, de un cineasta (Gregorio Rocha), quien sigue su instinto del *mal de archivo* para conformar un espacio utópico que buscaba ir detrás de las huellas para revivir la magia de los primeros tiempos de la imagen en movimiento, experiencia que consideraba indispensable en la alfabetización audiovisual para contrarrestar los efectos alienantes que promueve la industria del mercado visual en el mundo.

Agradecimientos: Dedicado a Ginés y Emiliano.

Referencias

Aguayo, F., & Roca, L. (2005). *Imágenes e investigación social*. Ciudad de México, México: Instituto Mora.

Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. En *Obras Walter Benjamin. Libro I. Volumen 2*. Madrid, España: Abada Editores.

Benjamin, W. (2013). *Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales*. Madrid, España: Akal.

Cappa, C. (1986). Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. *IDIS*. Recuperado de https://proyectoidis.org/yervant-gianikian-y-angela-ricci-lucchi/

Céspedes, A. (1995). *El dictador Suicida: 40 años de historia en Bolivia*. La Paz. Bolivia: Juventud.

Derrida, J. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (2a ed.). Madrid, España: Trotta.

Durán Castro, M., & Salamanca, C. (2016). *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (1a ed.). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javierana.

Estrada Álvarez, A. (2021). Arte, cine y acción política. Breve revisión historiográfica de las ideas de los cineastas bolcheviques Dziga Vertov y D'Alexandre Medvedkine. *Revista de Antropología Visual*, (29), 1–22. https://doi.org/https://doi.org/10.47725/RAV.029.03

Forster, W. K. (1999). Introducción. En A. Warburg (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 11-56). Madrid, España: Alianza Forma.

Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona, España: Gustavo Gili. (Trabajo publicado originalmente en 1974)

Fusco, J. (11 de julio de 2016). Watch: Take A Funky Trip Through Pop Culture with SODA_JERK and The Avalanches. Recuperado de https://nofilmschool.com/2016/07/watch-take-a-funky-trip-through-pop-culture-the-was-soda-jerk

Galindo, M. (2020). Cara de puta. *Revista de la Universidad de México*, (70), 68–73. Recuperado de https://www.revistadelauniversidad.mx/download/9b064373=825-a4-dab-9a4e1180-5f430ffb?filename-cara-de-puta.

Galindo, M. (Ed.). (2004). *Estudio Archivo Cordero Bolivia 19-1961*. Madrid, España: Turner.

Garrido Díaz, M. (2016). El Kai kai: la cultura más allá de la lengua. *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales,* (29), 113–116. Recuperado de http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/305.

Lanza, P. H. (2010). Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. *Cine Documental*, (1). Recuperado de http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html

Leyda, J. (1960). *A History of the Russian and Soviet Cinema* (1a ed.). Nueva York, NY: The Macmillan Company.

Miquel, A. (1997). *Salvador Toscano.* Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

Montenegro, C. (2016). *Nacionalismo y coloniaje* (4ª ed.). La Paz, Boivia: Biblioteca Bicentenario Bolivia.

Mundo FAU. (19 de octubre de 2021). *Traspasos 2021: Tierra Sola · Tiziana Panizza · Magíster en Arquitectura* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Sxky54G-JrUQ&tab_channel=MundoFAU

Orphan Film Symposium. (2001). Orphans of the Storm II: Documenting the 20th Century. Recuperado de https://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/programfr.html

Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, España: Trotta.

Sánchez Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico* (1a ed.). Valencia, España: Ediciones Textos Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Streible, D. (2009). The State of Orphan Films: Editor's Introduction. *The Moving Image*, *9*(1), 5-19. https://doi.org/https://doi.org/10.1353/mov.0.0024

Suárez, H. J. (2005). Archivo Julio Cordero (1900-1961). *Relaciones*, (104), 107–130.

Ultracinema. (13 de julio de 2022). Archivo Cordero. Recuperado de https://nadaesoriginal.ultracinema.x10.mx/mypodcast/archivo-cordero/

Vertov, D. (2011). *Memorias de un bolchevique* (1a ed.). Salamanca, España: Capitán Swing.

Wood, D. M. J. (2009). Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento fílmico. *Secuencia,* (75), 147-170. https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i75.1092

Filmes

Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz* [Película]. Chile-Francia-Alemania: Atacama Productions; Blinker Filmproduktion; Westdeutscher Rundfunk (WDR), Cronomedia.

Guzmán, P. (Director). (2015). *El botón de nácar* [Película]. Chile-España-Francia: Atacama Productions; Valdivia Film; Mediapro.

Guzmán, P. (Director). (2019). *La cordillera de los sueños* [Película]. Chile-Francia: Arte; Atacama Productions.

Guzmán, P. (Director). (2022). *Mi país imaginario* [Película]. Chile-Francia: Arte France Cinéma; Atacama Productions; Market Chile.

History Club. (10 de octubre de 2017). *The Fall of the Romanov Dynasty 1927* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=N-jz6Xr8SUc

Loznitsa, S. (Director). (2008). *Revue* [Película]. Recuperado de https://mubi.com/es/films/revue

Marker, C. (Director). (1953). *Les statues meurent aussi* [Película]. Francia: Présence Africaine, Tadié Cinéma.

Marker, C. (Director). (1957). *Lettre de Sibérie* [Película]. Francia: Argos Films; Procinex.

Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Francia: Argos Films.

Panizza, T. (Directora). (2017). *Tierra sola* [Película]. Chile: Domestic Films.

Rabinovich, D. L. (8 de julio de 2015). *Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi Imágenes de Oriente (2001)* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=W8LMM9iPbGg

Rocha, G. (Director). (1988). *Sábado de mierda* [Película]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rocha, G. (Director). (1995). *Ferrocarril a utopia* [Película]. México: Imagia.

Rocha, G. (Director). (2003). *Los rollos perdidos de Pancho Villa* [Película]. México: Archivia Films; Banff Center For The Arts; Universidad Autónoma de Guadalajara.

Rocha, G. (Director). (2006). *Acme & Co.* [Película]. México: Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad; Instituto Mexicano de Cinematografía.

Zamorano Villareal, G. (Directora). (2020). *Archivo Cordero* [Película]. Bolivia: Coproducción Bolivia-México.

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

A. E. A. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.