Archivos

La Filmoteca valenciana

N. 79

Cine y memoria

noviembre 2024 ▬ 15 €

Archivos de La Filmoteca

Revista de estudios históricos sobre la imagen

Directora editora / Editor Director
↘ Montserrat Hormigos Vaquero (Universitat de València)

Consejo de redacción y diseño de contenidos / Executive Editorial Board and Content Design
↘ Montserrat Hormigos Vaquero (Universitat de València)
↘ José Antonio Hurtado Álvarez (La Filmoteca – Institut Valencià de Cultura)
↘ Áurea Ortiz Villeta (La Filmoteca – Institut Valencià de Cultura)

Jefa departamento de Documentación y Publicaciones/ Head of the Publications Department
↘ Carmen Cano García

Administración / Administration
↘ Ana Mª Parra Sánchez

In memoriam
↘ Raymond Borde
↘ Guillermo Cabrera Infante
↘ Francisco Llinàs
↘ Jean-Louis Leutrat
↘ Ricardo Muñoz Suay
↘ Eduardo Rodríguez Merchán

Coordinación número actual / Current Issue Coordination
↘ Carmen Cano García (Jefa departamento de Documentación y Publicaciones / Head of the Publications Department, La Filmoteca – Institut Valencià de Cultura)
↘ Alicia Herraiz Sáez (La Filmoteca – Institut Valencià de Cultura)
↘ Carmen Losada Kuntz (La Filmoteca – Institut Valencià de Cultura)

Autoras y autores número 79 / Authors Issue 79
↘ Jaime Pena Pérez (Filmoteca de Galicia)
↘ Javier Navarro Navarro (Universitat de València)
↘ Agustín Gámir Orueta (Universidad Carlos III de Madrid)
↘ Carlos Arenas Orient (Universitat de València/Universitat Oberta de Catalunya)
↘ Begoña Gutiérrez San Miguel (Universidad de Salamanca)
↘ Belén Ciancio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
↘ Sara Rebollo-Bueno (Universidad de Loyola)
↘ Irene Miranda Miranda (escritora, diseñadora gráfica y fotógrafa / writer, graphic designer and photographer)
↘ María José Higueras Ruiz (Universidad de Salamanca)
↘ Álvaro Jarabo Fernández (cineasta y productor de festivales / filmmaker and festival producer)
↘ Pilar Pedraza (Universitat de València)

Dirección de La Filmoteca / La Filmoteca Management
↘ José Luis Moreno Maicas (hasta abril de 2022 / until April 2022)
↘ Francesc Felipe Campillo (hasta enero de 2024 / until January 2024)
↘ Maria Fuster Embuena (hasta septiembre de 2024 / until September 2024)

Imágenes ilustrativas de los diferentes artículos aportadas por los autores de los mismos / Illustrative images of the different articles provided by their authors

Imágenes correspondientes a la película *Cada Ver Es* / Images from the film *Cada Ver Es*
↘ Patricia Gázquez Moreno

Diseño de identidad visual y portada / Visual identity and cover design
↘ Democràcia estudio

Maquetación / Layout
↘ Martín Gràfic

ISSN: 0214-6606
ISSN electrónico: 2340-2156
Depósito legal: V-954-1989

Archivos de La Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen
Plaza del Ayuntamiento, 17
46002 Valencia
Tel: 962 936649
E- mail: revista@archivosdelafilmoteca.com

Editada por Ediciones de La Filmoteca / Published by
Ediciones de La Filmoteca
Dirección de Audiovisuales y Cinematografía
Institut Valencià de Cultura

Archivos de La Filmoteca no comparte necesariamente las opiniones que sostienen los colaboradores en sus textos / Archivos de La Filmoteca does not necessarily share the opinions held by the collaborators in their texts

Edición digital / Digital edition
www.archivosdelafilmoteca.com
archivosdelafilmoteca.ivac.gva.es

SUMARIO

Prólogo
Álvaro López-Jamar
↘ 7

EDITORIAL

Montserrat Hormigos Vaquero
↘ 11

TRAMA. HISTORIA DEL CINE

Testimonios de supervivientes. La representación del exterminio en el documental post-lanzmanniano
Jaime Pena
↘ 15

¿Recurrencia o ausencia? La Segunda República española en paz (1931-1936)
en el cine de ficción desde 1939
Javier Navarro Navarro
↘ 25

El cine y la memoria del espacio geográfico
Agustín Gámir
↘ 35

Memento (Christopher Nolan, 2000) y los trastornos de la memoria
Carlos Arenas
↘ 47

OTRAS MIRADAS

Análisis interseccional de representación de género;
aplicación al estudio de caso de la miniserie *Frontera verde*
Begoña Gutiérrez San Miguel
↘ 59

Entre archivos, corporalidad y a-priori audiovisual: notas para una cartografía
de las (pos)memorias documentalistas y ensayadas desde el Sur
Belén Ciancio
↘ 67

Punk, anarquismo y activismo. Un análisis ideológico y textual de *Rebel Dykes*
Sara Rebollo-Bueno
↘ 77

Wonder Woman, la utopía ¿feminista? El cómic como divulgador artístico
Irene Miranda Miranda
↘ 87

DEBATE Y TENDENCIAS

Tiempos de pandemia en el sector audiovisual español: creación, producción, exhibición
y consumo de ficción cinematográfica y televisiva frente a la COVID-19.
María José Higueras Ruiz
↘ 99

Exhibición y público: cómo la pandemia ha cambiado la forma de consumir y de exhibir cine
Álvaro Jarabo Fernández
↘ 109

LA FILMOTECA. PATRIMONIO AUDIOVISUAL

Ángel García del Val: *Cada ver es* cuarenta años después
Pilar Pedraza
↘ 119

Actividades anuales de la Filmoteca
Sección de Recuperación y Conservación y Departamento de Programación
↘ 127

Entre archivos, corporalidad y a-priori audiovisual: notas para una cartografía de las (pos)memorias documentalistas y ensayadas desde el Sur

Belén Ciancio

Preliminar

El lugar primordial de la memoria, y del olvido, es el cuerpo, sus afectos y emociones, más allá del archivo, del *pharmakon* de la escritura, de otras tecnologías mnémicas y del género, como puede ser el cine. Pero, estas mismas tecnologías han ido moldeando, imponiendo modelos, o transformando las corporalidades (tecnocuerpos, *cyborgs*, somatecas) y las memorias corporizadas, que hoy parecieran libradas al infinito digital y al impacto del cibercapitalismo.

El ensayo filmado en primera persona, el cuerpo filmado, filmante y hablante (el del cineasta, específicamente con esta doble función, imprimía un «efecto de verdad» ineluctable), como acontecimiento propio del documental y otras formas liminales con la ficción, a fines del siglo pasado fueron los modos reivindicados ante la «voz de Dios» que pretende objetividad, también ante la espectacularización mediática, un «yo», y sus máscaras, que se hacía «otro» desde el momento y memorias cinematográficos y ante los acontecimientos límite de la humanidad, el colonialismo, la guerra y los genocidios (Comolli, 2004, 2002a, 2002b). El problema de la representación modulado desde autores recurrentes en la academia (Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy), encontró ecos, resonancias y diferencias en el marco del devenir de las memorias en Sudamérica, así como el de posmemoria (Hirsch, 1997, 2015) fue respondido críticamente o reescrito –(pos)memoria, pos-memoria–[1] cuando el cuerpo como firma del documental se hizo presencia ante la evocación de un cuerpo desaparecido en documentales como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Ivan* (María Inés Roqué, 2004) y *M* (Nicolás Prividera, 2007), en medio de las reflexiones acerca de la primera persona, la autobiografía, el «giro subjetivo», las diferencias no sólo en los modos de representación y el problema de lo irrepresentable, sino generacionales (Amado, 2009; Piedras, 2014; Ciancio, 2021a). Así como los feminismos y estudios de género, que lindan con las constelaciones de (pos) memoria, desde la teoría y práctica *queer* hasta los estudios trans, fueron problematizando el lugar del cuerpo sexuado, racializado, generizado –representado–, pornificado, en el audiovisual, el testimonio y películas

1 Algunas de las variaciones ensayísticas, reescrituras y críticas de este concepto están presentadas en *Estudios sobre cine: (pos) memoria, cuerpo, género* (Ciancio, 2021a) y en *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros* (Ciancio, 2021b).

emblemáticas como *Shoah*, donde frente al archivo se afirmaba el testimonio. Aunque no hubiera presencia casi de mujeres, y ninguna de otras minorías étnicas, religiosas, políticas, asociales, homosexuales, exterminadas por el nazismo. Estas reflexiones acerca del cuerpo y la memoria cinematográficas, incluían también el lugar del espectador, supuesto históricamente masculino y blanco. Un lugar y un goce inquietados no sólo desde las vanguardias, la ensayística y el cine de autor europeos, sino que, en el cine latinoamericano, y concretamente en el documental, fue apelado a la acción política (Tercer Cine), desde la consigna fanoniana «Todo espectador es un cobarde o un traidor» o cuestionando el goce ante la representación pornográfica de la miseria (*Agarrando pueblo*, Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978), dando un giro al problema de la representación en el cine europeo. Ante la sobreproducción de imágenes digitales, incluso se llegó a pensar en la extinción del espectador, antes que en su emancipación.

Más allá de la nostalgia, se produjeron variaciones ensayísticas, conceptuales y perceptivas acerca del efecto narcotizante de las imágenes técnicas (la imagen pantalla), también de sus dimensiones performativas algorítmicas, afirmando nuevamente el valor del documental (Castillo, 2020). Performatividad también sostenida, con otro sentido, entre el «giro archivístico» y las transmisiones intergeneracionales re-corporizadas, afectivas, afectantes y generizadas, o como «memorias conectivas» (Hirsch, 2015), cuando documentales como los mencionados anteriormente, suscitaron una serie de posicionamientos y debates acerca no sólo de las transformaciones en el documental contemporáneo, sino del concepto de posmemoria, aunque esa performatividad no sea la misma que la del lenguaje y «mirar» y «hacer» no sean lo mismo. Cuando el privilegio del archivo (como lugar patriarcal de los arcontes, conjunto de enunciados, imágenes o domiciliación de la memoria) de la imagen y de la representación parecieran fragmentarse y provocar reflexiones con ecos benjaminianos acelerados (entre la politización de la estética y la estetización de lo político a través de la tecnología que, a veces, homogeneiza el *sensorium* audiovisual); aunque estas reflexiones no alcancen al instante de las redes que, aunque mil veces expuestos sus efectos, algoritmos, cancelaciones y desertores, siguen creciendo o mutando en otras. Se reinventó, también, el «cine expandido», término surgido en los setenta (Gene Youngblood), como «audiovisual expandido», se procuró diferenciar el documental del ensayo fílmico o audiovisual. Estos fueron algunos de los modos de nombrar aquellas prácticas y producciones que fueron liminales a la interacción de soportes, circulación y experimentación digital, cuando otra de las tendencias fue producir catálogos (por ejemplo, *La dictadura en el cine* de Memoria Abierta, en Argentina)[2], recuperar archivos fílmicos, preservar copias de cinematografías como las del Tercer Cine, y otras cinetecas latinoamericanas, o filmes de expediciones, científicos, caseros, domésticos y familiares. Aunque el problema de la preservación fílmica sigue pendiente en la región y en Argentina no hay Cineteca Nacional. Pero, más que nunca, la memoria está afuera, se objetiviza, se expande.

Ante el *a-priori* audiovisual digitalizado, como condición no sólo de semiosis y de saber sino de sociabilidad y afectos, que se incrementó con la pandemia (cuando las salas de cine quedaron vacías y muchas producciones, ya de por sí fuera del *mainstream,* no pudieron estrenarse o verse), la sobrexposición corporal en aplicaciones (que producen nuevas subjetividades y subjetivaciones [silicolonización neoliberal de la subjetividad y del cuerpo, según algunas perspectivas críticas] más allá de los medios, así como seguidores en lugar de espectadores), la espectacularización y sobrerrepresentación que cuestionaron críticos y filósofos en el marco de las aporías de la representación de los acontecimientos del siglo XX, parecen anacrónicas (con todo el valor del anacronismo en la historia del arte). Pero, resultaron ineludibles en una trama de preguntas que bordean a los tópicos acerca del documental, o el ensayo audiovisual, sus formas liminales: ¿qué otras memorias se corporizan en estas prácticas contemporáneas y como se vinculan o desvinculan del legado de las vanguardias y del cine militante de los 70?, ¿qué formas y públicos encuentran en un mundo de sobreproducción audiovisual para mostrar otras imágenes, otras corporalidades, otros géneros?, ¿qué variaciones encuentran desde los márgenes en regiones que hasta hace un tiempo no con-

2 http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine.

taban con continuidad y circulación de la producción?, ¿es posible des-corporizar la memoria, des-encarnar el trauma y la subyugación, socializarlo, compartirlo a través de una obra o una práctica que circula en el espacio público o virtual, en un archivo afectante?, ¿se hace así colectivo el duelo sin negar su singularidad, más allá del cuerpo donde impactan la rememoración y el recuerdo, es acaso un modo de liberarlo?

Afirmar el cuerpo desde la experiencia cinematográfica, partiendo de los estudios deleuzianos, como una de las escalas para una cartografía de los estudios sobre cine, es una de las conjeturas que vengo trabajando en el marco de la producción audiovisual en Argentina. Aunque decir «en Argentina», sea una pretensión de centramiento que invisibiliza que, en muchos casos, en realidad se trata de la producción porteña. En una primera cartografía las memorias corporizadas fueron abordadas desde diferentes umbrales y desde una lectura experimental de algunos textos e imágenes poco conocidos o no vinculados a este contexto, preguntando por las primeras imágenes relacionadas con la llegada del cine y su «misión civilizadora»[3], la producción y sus estudios (teoría, crítica, ensayística, tesis...). Describiendo, así, los diferentes modos en que la crítica y la academia se valieron del cine como «recuperación» o «reconstrucción», como máquina de representación del pasado para la incipiente democracia (por encima de diferencias partidarias y del alcance mismo de la democratización), desde la metáfora del espejo o reflejo. Entonces una serie de películas, ficciones o alegorías principalmente, como *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), pero también el díptico documental *La República perdida I* y *II* (Miguel Pérez, 1983; 1986), fueron vistas como documentos que lograban mostrar algo sobre lo que a nivel social no era todavía posible visibilizar o articular un discurso: la desaparición. Esta perspectiva, que implica también una cierta performatividad de las imágenes, cuando el problema de la representación no se había planteado, se diferenciaba del concepto más amplio de «memoria liberadora» opuesto al del «historia dominadora», que circulaba en algunos de los textos testimoniales de la praxis del Cine Liberación. Entonces se produjo la diferenciación entre «cine de historia», «cine de memoria», «cine de recuerdo» o las diversas temporalidades de la memoria, donde no solo se vincula al pasado o a operaciones de reconstrucción, sino también a la cuestión de la representación, la percepción, la afectación y los efectos performativos de las imágenes, con lo cual la memoria muestra su relación con el presente.

Una diferencia irrumpió en esta cartografía (incompleta), entre restos y girones de otros posibles mapas, de algún modo también un archivo, no sólo de algunas de las películas de memoria, sino del «conjunto de enunciados» que tanto la crítica y la academia habían producido sobre ellas y que en ciertos espacios y contextos producen también modos de ver, articulaciones y tensiones entre la memoria colectiva, sus multiplicidades y singularidades, y la institucionalización y ciertos modos de producir conocimiento. En este contexto, la performatividad y los efectos performativos no tienen que ver sólo con las imágenes sino con los campos de investigación, en el marco de la institucionalización de los estudios sobre cine en diferentes países sudamericanos y de su globalización. Cuando tesis e hipótesis acerca de esta supuesta «segunda generación» (a la que pertenezco), y documentales como los mencionados anteriormente (*Los rubios, M, Papá Iván*), suscitaron una serie de posicionamientos acerca no sólo de las transformaciones en el documental contemporáneo y la puesta en crisis de los modos de representación de la cinematografía anterior, sino del «paradigma» de posmemoria, atravesado no sólo por conceptos, sino por afectos y en tensión con intereses globales y agendas académicas, aun cuando algunas cuestiones intenten intelectualizarse o nombrarse debate (por ejemplo: «a favor» o «en contra», como si la posmemoria fuera un tópico acerca del cual debatir en los espacios académicos, más allá de quienes interpela directamente).[4]

---

3 Se trata de una lectura a contrapelo de una conocida imagen de la linterna mágica que Teo de León Margaritt (seudónimo de Tomás Milani) describe como la de «una pecadora desnuda entre las llamas del purgatorio» utilizada como instrumento «para impresionar a los indios acerca de las glorias del paraíso y las penas del infierno» (De Leon Margaritt, en Ciancio, 2021).

4 Más allá de las calcificaciones y clasificaciones académicas, de modelos globales, de especificidades, de taxonomías de imágenes, de tipos de posmemorias o de memorias vicarias, o de ordinales (segunda generación, generación 1.5...), se trata de subjetivaciones (y desubjetivaciones), transmisiones, narraciones en primera persona.

El archivo es el cuerpo: modulaciones entre memorias

La algoritmización y la producción de imágenes a través de las redes sociales, el archivo digital y los dispositivos móviles, han provocado no sólo reflexiones teóricas, como las mencionadas anteriormente, acerca de las transmisiones de memoria y sus re-corporizaciones, de la subjetividad en el cine y en el audiovisual, sino que también están presentes en la práctica y el documental. «Gesto narcisista» llama una de sus formas Nicolás Prividera en *Adiós a la memoria* (2020), título irónico, documental de ensayo donde también se pregunta por la supervivencia de su propia película digital en relación al fílmico de las imágenes heredadas. Aquí ya no en primera, como en *M*, sino en segunda persona («el hijo»), reflexiona ante la imagen multitudinaria de personas que miran el mundo a través de sus teléfonos, así como ante un archivo fílmico familiar que se vuelve parte de la memoria colectiva, evidenciando sus conflictos, y donde, como si fuera un capítulo audiovisual de *El libro de los pasajes* de Benjamin, se enumera a las antiguas salas de cine de la ciudad de Buenos Aires, mostrando sus fachadas hoy como templos religiosos, cadenas de farmacias o tiendas de indumentaria. A diferencia de *M*, donde el cuerpo en acción es una puesta y una apuesta que evoca, voluntariamente sin apelar a la voz en *off*, al cuerpo desaparecido de Marta Sierra (el *punctum*, el aura, el fuera de campo, la imagen que hiere, en este y el otro documental), ahora la voz se encuentra ante al archivo y ante el olvido del padre. Fuera de plano, el cuerpo en el presente del director, en *Adiós...,* nunca es visto. No sólo ante el archivo familiar, una parte vista en *M* (las películas en súper 8 filmadas por su padre donde aparece el mismo director niño y adolescente, imágenes que producen un intenso contrapunto con la voz que argumenta, narra, reflexiona, cita a Deleuze y Guattari, a Blanqui, a Gramsci, cuestiona el presente del olvido –la película fue realizada durante un retorno del negacionismo), sino ante el archivo de su devenir cineasta[5] y ante el escaso y casi inexistente archivo de imágenes del accionar de la dictadura. Por esto, a diferencia del cine europeo, el cine y los documentales de memoria en Argentina, como en otros países sudamericanos, han sido principalmente un cine imaginario y testimonial, más que de archivo explícito. Aunque en *La República Perdida*, se mostraran las fotografías que Victor Basterra extrajo de la ESMA, en ese contexto sin firma.

Adiós a la memoria (Nicolás Prividera), cortometraje de terror citado

La puesta en cuerpo, con la presencia en plano de la directora o «representada» en una actriz como modo de distanciamiento, prescindiendo de la voz en *off*, también estaba en *Los rubios*, donde el cuerpo singular deviene también micro comunidad fílmica que asume el gesto de ponerse una peluca, uno de los tantos recursos lúdicos, como el uso de muñecos Playmobil, inédito para escenificar el secuestro. Como *M*, aunque con varias diferencias, este trabajo comenzó como una investigación, en este caso grupal, y fue uno de los documentales argentinos contemporáneos sobre el cual más se escribió: memoria *queer*, posmemoria airada, documental performativo, fueron algunos de los modos de nombrarlo. Más de diez años después, *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016) es una película barroca, un ensayo de archivo caprichoso, que resulta de una serie de búsquedas de materiales fílmicos heterogéneos que circulaban en Argentina antes y durante la dictadura, de experimentaciones y de la videoinstalación *Operación fracaso y el sonido reco-*

5 En el ensayo filmado se incluye un corto de terror amateur filmado por Prividera en su adolescencia.

brado. Este trabajo está compuesto por *Investigación del cuatrerismo*, que proyecta en pantallas múltiples un archivo relacionado con la película perdida *Los Velázquez* (Pablo Szir, basada en el libro de Roberto Carri *Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, 1968), las instalaciones sonoras *Allegro* y *A piacere* y la exposición *Cine puro*, que remite a la pérdida de la materialidad cinematográfica mediante la puesta en escena de cinta en desuso y *Punto impropio*, basada en la correspondencia que Ana María Caruso, desaparecida al igual que Roberto Carri, mantuvo con sus hijas.

Cuatreros surge como una no película, la basada en el libro de su padre, a la que la directora se negaba por ser «de tiros», «de motivaciones homosexuales encubiertas como dar la vida por el mejor amigo». Como en *Los rubios* hay un «deberías» del que se fuga, aunque se confiesa finalmente conmovida con las imágenes de otra época. En este ensayo, Carri narra en primera persona, sin ocupar un lugar de saber total, sino desgarrado e irónico como si se anticipara a críticas como las que se hicieron de *Los rubios*. También existe una diferencia en la enunciación. Con la narración desde la voz en *off* ante las imágenes de archivo, *found footage* (metraje desencontrado, si tenemos en cuenta la no película de la que resulta este documental experimental), ahora se nombra a sí misma ya no solo hija, sino madre, y su obra es, más de diez años después, reconocida e institucionalizada. Construye en esa voz un personaje que enuncia una diferencia y que nombra la temida melancolía y el malestar en el cuerpo, en la búsqueda que se encuentra ante una alteridad. Diferencia no solo respecto a una generación y a la violencia (ante la cual no hay representación, sino giros de imágenes y sonidos que no responden totalmente al *qué hacer con tanta masacre* que se enuncia en primera persona), sino ante un paisaje (desierto, desde una mirada urbana) y un personaje popular (Isidro Velázquez), ante un presente desde los que se vuelve a otras imágenes buscadas a partir de un libro y una película desaparecidos. Imágenes en las que, como en *Austerlitz* de Winfried G. M. Sebald (a quien Albertina Carri dijo estar leyendo al recobrar el sonido de sus recuerdos), no se busca un saber histórico: «Busco en archivos fílmicos cuerpos en movimiento que me devuelvan algo de lo que se fue muy temprano... ¿Qué busco? Busco películas, también una familia. Una de vivos, una de muertos. Busco una revolución, sus cuerpos, algo de justicia. Busco a mi padre y a mi madre desaparecidos, sus restos, sus nombres, lo que dejaron en mí. Hago un western con mi propia vida». Repeticiones diferenciales (respecto a una generación, respecto a *Los rubios*, respecto a otros gestos y signos, respecto a otro pueblo y un paisaje que se perciben infernales, ajenos), singularidades, voz intensiva que nuevamente expresan no solo la (im)posibilidad de representar el horror, sino un desencuentro ante la alteridad de un paisaje, de una familia, una extranjería.

Márgenes, disidencias y ecologías de la memoria

En los documentales o ensayos anteriormente mencionados, como otros recientemente producidos en la región, *Pirotecnia* (Federico Atehortúa, 2019) y *Como el cielo después de llover* (Mercedes Gaviria, 2020), el archivo es recorporizado desde una narración, un montaje y un desmontaje de otros modos de representación, que no pretenden la objetividad del archivo histórico sino presentar laberintos de la memoria y de las imágenes, preguntar por las imbricaciones entre imágenes, procesos políticos y sociales y subjetivaciones. Muestran continuidades y discontinuidades con *M* y *Los Rubios* (ante el cual se posicionara críticamente Prividera) y se realizaron y circularon, así como las otras producciones vinculadas (*Operación fracaso y el sonido recobrado*), principalmente en salas, museos y espacios de la memoria de la ciudad de Buenos Aires, aunque también en plataformas virtuales. En el marco, y más allá del mismo, de una serie de transformaciones en la producción a partir de la Ley de Medios en Argentina (Ley 26.522, 2009) y desde la intensificación de los feminismos, sus diferencias y disidencias, las movilizaciones a favor de la IVE (Interrupción voluntaria del embarazo) y contra los femicidios no sólo a través del *Ni una menos*, sino de otros colectivos, autoconvocatorias y disidencias y las repercusiones locales, también críticas, de acciones como las del *Me Too*, se fueron produciendo espacios de reflexión en muestras y festivales. Sin remedar victimizaciones o punitivismos,

Hermanas de los árboles

en algunos espacios se retomaron preguntas sobre las divisiones del trabajo jerarquizadas, generizadas y centralizadas, que caracterizan a la industria del cine. Cómo se relacionan, y diferencian, con estéticas, modos artesanales, de autogestión o alternativos, en un contexto donde no existe una industria establecida y donde es, de algún modo, todavía necesario reconocer oficios. Por otro lado, y en algunos momentos cruzándose (Albertina Carri ha trabajado desde el corto *Pets* [2014] hasta la película *Las hijas del fuego* [2018] con imágenes del porno), se intensificaron prácticas de video y performance y producciones ensayísticas a partir de activismos como el postporno[6], que aunque vinculados a la red y el ciberespacio intentan producir no sólo por fuera de la industria del porno sino de las plataformas *mainstream*, y el de corporalidades diversas. Una de estas producciones que muestra una memoria de estos activismos es la videoperformance *Cuerpas y cuerdas* (2015) de Constanza Álvarez Castillo (Missogina), así como, de otro modo, los numerosos videos de Leonor Silvestri, acerca de discapacidad. Si hubiera que pensar de qué modo se relacionan estas prácticas con los documentales y producciones que se enmarcaron, conflictivamente, en la (pos) memoria, serían al menos dos cuestiones. Por un lado, un cierto desmontaje o desperformatización de los modos de representación anteriores. En el caso de Argentina, no sólo las alegorías de la dictadura sino otros modos de representación del documental y del trabajo con el testimonio y el archivo, así como la puesta en cuerpo como firma. Por otro, aunque relacionado con el anterior, con una búsqueda que implica una salida de objeto de la representación a sujeto de la misma, en el trabajo de cuestionarla, desmontarla de formas que «ven por» o «producen una imagen y una memoria por».

Una de las tendencias actuales es, así, no sólo des/re/montar archivos, sino recuperar otras memorias y corporalidades de lo que suele considerarse minorías y que, en muchos casos, salen de la producción centrada en Buenos Aires. Por ejemplo, los largometrajes de Carina Sama *Madam Baterflai* (2014) o *Con nombre de flor* (2019). El primero arriesga un retrato coral de travestis que viven en Mendoza, algunas de origen rural, el segundo, aunque ubicado en Buenos Aires, está dedicado a Malva, travesti chilena de 95 años. Mientras que en *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), Agustina Comedi también trabaja, como en algunos de los documentales anteriores, con un archivo familiar en VHS, principalmente grabado por su padre, desterritorializándolo del mundo privado. Desde la voz y los subtítulos se hace presente un ahora en primera persona en diálogo con las imágenes, con testimonios de militancias políticas, de lo que hoy se llama diversidad sexual, durante los setenta y los ochenta, cuando, como se escucha en uno de ellos, «los calabozos se empezaron a llenar de putos», en un momento en que la homosexualidad (femenina y mascu-

6 Mullally, L. y Florenchie, A. (Coords.). (2022). Desposesión. Postporno feminista en América Latina y España. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (19), 5-216.

lina) eran también cuestionadas por algunas organizaciones militantes diezmadas. El documental supuso un intenso trabajo de edición de Valeria Racioppi (que en algunos momentos se autoevidencia) con los testimonios. Mientras que hace diez años *Memoria de un escrito perdido* (2010) de Cristina Raschia, recolectó los testimonios de otras mujeres militantes narrando el encuentro del manuscrito de Graciela Loprete que dio lugar a su publicación como libro (*Memorias de una presa política*, 2016). Entre otras producciones no directamente relacionadas con la cuestión de la memoria, pero que muestran el acrecentamiento de la presencia de realizadoras y productoras, así como otros modos de producción locales y globales, se encuentra *Hermanas de los árboles* (2018) de Camila Menéndez y Lucas Peñafort, también cineastas de Mendoza. Este último documental, producido fuera de los circuitos tradicionales y como una búsqueda de etnografía sensorial más que observacional, se ubica en Rajasthan en un pequeño pueblo, Piplantri, donde un grupo de mujeres desafía la tradición sobre la vida y la muerte, el nacimiento y supervivencia determinados por el género y el sexo femeninos. La ceremonia de plantar 111 árboles por el nacimiento de cada niña, la sequía y la explotación minera, los diálogos con las mujeres que llevan adelante el proyecto y con quienes se comprometen en dejar estudiar a sus hija, todos estos acontecimientos y la cotidianeidad, emergen a través de la cámara, la fotografía y el montaje de Menéndez.

Primas (2017) de Laura Bari, cineasta de Mendoza que reside en Canadá, es otro documental que relanza nuevamente una pregunta que circula desde hace años en feminismos y otros activismos, si el arte cura y qué pueden los cuerpos no sólo ante las violencias, sino ante las representaciones que los oprimen. En este documental, los planos de piel y la corporalidad desperforman la violencia representacional mediática.

La corporización de la memoria en el cine en Argentina, como en Sudamérica, a través de prácticas como el documental y el ensayo filmado, como a nivel global, se encuentra hoy ante el desafío de un dispositivo que produjo históricamente imaginarios y memorias vinculados a otros dispositivos de representación históricos, políticos y sociales, es decir al presente. En tensión no sólo con las nuevas tecnologías y el *a priori* audiovisual que atraviesa la vida cotidiana, intensificado desde la pandemia de COVID19 en marcos virales, sino con colectivos y corporalidades que no sólo fueron olvidados en la representación estereotipada, sino performados anticipando y obturando sus potencialidades.

Referencias

Amado, A. M. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.

Aonan, Y. (productor) y Bari L. (directora). (2017). *Primas*. Canadá, Besofilm, GreenGround Productions.

Carri, A.; Schipiani, D. (productores) y Carri A. (directora). (2017). *Cuatreros*. Argentina: INCAA.

Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. Buenos Aires: La Cebra.

Céspedes M.; Ellsworth, B.; Pelzmajer, P.; Wisznia, P. (productores) y Carri A. (directora). (2003). *Los rubios*. Argentina, EEUU.

Ciancio, B. (2021a). *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género*. Buenos Aires: Biblos.

Ciancio, B. (Comp.). (2021b). *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Comolli, J-L. (2002a). Aquí y ahora, ¿un cine sin amo? En G. Yoel (Comp.), *Imagen, política y memoria* (pp. 193-214). Buenos Aires: Manantial.

— (2002b) El espejo de dos caras. En G. Yoel (Comp.), *Imagen, política y memoria* (pp. 159-192). Buenos Aires: Manantial.

— (2004). El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes. En G. Yoel (Comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (pp. 45-72). Buenos Aires: Manantial.

Conejero, D.; Laserre, J.P. (productores) y Raschia, C. (directora). (2010) *Memoria de un escrito perdido*. Argentina: Producciones SVB SA (Tango Films).

Chales, V.; Barua, R. (productoras) y Menéndez, C. y Peñafort, L. (directores). (2018). *Hermanas de los árboles*. Argentina, India: Kahini Media.

Diaz Pernia, L.; Maristany, J.C. (productores) y Comedi, A. (directora). (2017). *El silencio es un cuerpo que cae*. Argentina: El Calefón.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.

— (2015). *La generación de la posmemoria, Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.

Martínez, N.; Sama, C. (productoras) y Sama, C. (directora). (2013). *Madam Baterflai*. Argentina: INCAA, FPC Mendoza, Instituto Itaú Cultural.

Mullally, L. y Florenchie, A. (Coords.). (2022). Desposesión. Postporno feminista en América Latina y España. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (19), 5-216.

Piedras, P. (2014) *El documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Prividera, N; Ratto, P. (productores) y Prividera, N. (director). 2020. *Adiós a la memoria*. Argentina: INCAA.

Prividera, N; Ratto, P.; Ragone, V. (productores) y Prividera, N. (director). (2007). *M*. Argentina: Trivial Media.

Toro Policcino, S.; Sama, C. (productoras) y Sama, C. (directora). (2019) *Con nombre de flor.* Argentina: INCAA.

● Belén Ciancio es investigadora (CONICET), docente y profesional del audiovisual. Estudió filosofía, se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid, es Máster por la Universidad de Salamanca y por la Universidad de Toulouse. Publicó diversos ensayos y artículos acerca de cine y filosofía, artículos como Gilles Deleuze, las variaciones entre memoria y género, y los libros *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género* (2021) e *Imágenes paganas: otras memorias, otros géneros* (comp. 2021). Ha coordinado proyectos de investigación, acompañado tesis y trabajado en producciones audiovisuales, finalizando el ensayo filmado: *Congresos, fracaso de una tesis (o, ¿acaso soy una bruja y mi madre es el diablo?)*.
↘ belenciancio@gmail.com

RESUMEN
Una serie de ensayos filmados y documentales producidos en Argentina y en otros países sudamericanos, se volvieron en los últimos años, escalas para pensar una cartografía acerca de la relación entre imágenes, corporalidad, género, memoria y (pos)memoria y el duelo. Estas notas retoman algunas de estas producciones en el marco de otros dispositivos como el de archivo y del «*a priori* audiovisual» que se incrementó durante la pandemia, preguntando cómo impactan en el cuerpo y la memoria. Así como se reflexiona acerca del modo en el que a partir de la academia se interactúa con estas prácticas. Finalmente, se pregunta por otros modos de la memoria y la corporalidad, muchas veces excluidos o estereotipados en el cine.
↘ **Palabras clave:** (pos)memoria; archivo; documental; ensayo filmado; *a priori* audiovisual.

ABSTRACT
A series of essays films and documentaries produced in Argentina and other South American countries have become, in recent years, scales to think a cartography about the relationship between images, corporality, gender, memory and (post)memory and mourning. These notes reconsider some of these productions within the framework of other devices, such as the archive and the «audiovisual *a priori*», that increased during the pandemic, asking how they impact the body and memory. As well as reflecting on the way that the academy interacts with these practices. Finally, it asks about other modes of memory and corporality, often excluded or stereotyped in the cinema.
↘ **Keywords:** (post)memory; archive; documentary; essay film; audiovisual *a-priori*.

RESUM
Una sèrie d'assajos filmats i documentals produïts a l'Argentina i en altres països sud-americans han esdevingut, en els últims anys, escales per a pensar una cartografia sobre la relació entre imatges, corporalitat, gènere, memòria i (post)memòria i el dol. Estes notes reprenen algunes d'estes produccions en el marc d'altres dispositius com el d'arxiu i de l'"*a priori* audiovisual" que es va incrementar durant la pandèmia, preguntant com impacten en el cos i la memòria, així com es reflexiona sobre la manera com a partir del món acadèmic s'interactua amb estes pràctiques. Finalment, es pregunta per altres modes de la memòria i la corporalitat, moltes vegades exclosos o estereotipats en el cine.
↘ **Paraules clau:** (post)memòria; arxiu; documental; assaig filmat; *a priori* audiovisual.