

**‘No podemos hablar ya sino a través de los restos’: fragmento y fantasma del 68 mexicano en el cine experimental contemporáneo**

**‘No podemos hablar ya sino a través de los restos’: fragment and phantasm of the mexican 68 in contemporary experimental cinema**

**Miguel Errazu**

Instituto de Investigaciones Estéticas — Universidad Nacional Autónoma de México, México  
[errazu@gmail.com](mailto:errazu@gmail.com)

**Resumen:**

Este artículo explora una serie de prácticas audiovisuales contemporáneas que revisan un legado visual del 68 mexicano a partir de una reciente propuesta curatorial de reemplazo de materiales filmicos de la época, *Por ahí del 68...* (Festival Ambulante, 2018). Esta revisión se plantea a partir de la intersección de tres genealogías diferentes de trabajo sobre lo filmico: por un lado, la de los cines militantes de los años sesenta y setenta y su voluntad de intervención política, ya sea a partir de su revisión o de una filiación autoasumida más o menos explícita. En segundo lugar, la tradición del cine experimental, fundamentalmente la que concierne a prácticas que se definen a partir de dos ejes de trabajo interconectados: la (re)apropiación y el reemplazo de materiales filmicos, y el trabajo artesanal con medios obsoletos, como el 8 mm., el súper-8 y el 16 mm. Por último, la línea de trabajo que, al menos desde principios de este siglo, utiliza las “prácticas de archivo” como espacios para la construcción de relatos históricos que, en términos generales, se proponen como contra-archivos que desafían los relatos hegemónicos y constituyen tentativas de construcción de una memoria —o post-memoria— colectiva.

**Abstract:**

This paper explores a series of contemporary audiovisual practices that take up the task of revisiting a visual legacy of the Mexican 68, made public in a recent curatorial project of reappropriation of rare filmic footage of the epoch, *Hacer memoria - Por ahí del 68...* (Festival Ambulante 2018). This task is structured around the intersection of three different genealogies of film practices: first, the legacy of militant film collectives of the sixties and seventies, and the aim of making political interventions on the social sphere, as it is being revisited with a more or less self conscious affiliation; second, the experimental tradition, especially those practices making emphasis around the interplay of two axis: (re)appropriation and resignification of film footage, and the artisanal work with obsolescent film materials and formats, such as 8 mm, 16 mm or Super 8. Last, what has come to be known, at least for the last two decades, as “archive practices,” that is, the task of rethinking historical narratives by way of “counter-archives” that help construct collective (post) memories seeking to undermine, and open up for a critical consideration, hegemonic narratives.

**Palabras clave:** Cine militante, cine experimental, reemplazo, contra-archivos, figuración, México 1968

**Keywords:** Militant Cinema, Experimental Cinema, Counter-archives, Recycling, Figuration, Mexico 1968

## 1. Introducción. Los fantasmas, los restos

De un lado, el enunciado —o declaración de intenciones— del colectivo audiovisual Los ingravidos que me sirve de título: “No podemos hablar ya sino a través de los restos” (2016, p. 147). Restos que aluden, en una operación retórica que remite al Octavio Paz (2008) de *Posdata*, a la persistencia de una “política de exterminio” que se tensa entre la vieja Tenochtitlán y la moderna Ciudad de México; entre Tlatelolco y los 43 desaparecidos de Ayotzinapa; entre el resto fósil, orgánico —“fosa común de una tierra en común” (Los ingravidos, 2016, p. 155)— y el resto fílmico, posible testigo o prueba indexical de aquel otro. Del otro lado, otros restos que son los del movimiento estudiantil popular del 68 en México.<sup>1</sup> Restos de aquellos que, ya desde su misma aparición hace cincuenta años, eran revestidos de un carácter espectral. Así, José Revueltas dirá, apenas en 1969, que “un fantasma recorre México” (2018, p. 79): no solo en el sentido clásico anunciado por Marx, como aquello que acecha el presente y anuncia una revolución por venir, sino también como testificación del final trágico del movimiento tras la masacre del 2 de octubre en la Plaza de Tlatelolco. Así, Revueltas se pregunta si acaso no serían, ellos, *nosotros*, los estudiantes y militantes, “un poco sobrenaturales [...], vivientes y fantasmales a la vez, lúcidos y opacos” (Revueltas, 2018, p. 80): restos supervivientes. Y así también, con la alusión a un fantasma, Paco Ignacio Taibo II describió la actualidad del movimiento, a más de veinte años de su fin, en su libro de memorias 68: “Hoy el movimiento del 68 es un fantasma mexicano más, de los muchos fantasmas irredentos e insomnes que pueblan nuestras tierras” (Taibo, 2006, p. 27).

Colección, pues, de fantasmas y de restos, de los que el archivo del 68 no formaría parte sino como “uno más” entre otros tantos. De este modo, entre el resto y el fantasma, entre la materialidad de los fragmentos y cierta pulsión espectral que acecha y pugna por reactivarse, se debate la “continuación del 68 por otros medios”, la toma de “la imagen como lugar de intervención política” —para utilizar la expresión de Susana Draper (2018)— en ciertas modalidades del cine experimental mexicano contemporáneo. Una forma que, precisamente

---

Este trabajo ha sido realizado con el apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México. El Dr. Miguel Errazu es Becario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (2017-2019), asesorado por la doctora Laura González Flores.

<sup>1</sup> La bibliografía sobre el 68 mexicano es extensísima. Una buena aproximación, desde el punto de vista cultural, que recoge una amplia cronología de los hechos (desde los primeros disturbios a finales de julio hasta la disolución del Consejo Nacional de Huelga a principios de aquel diciembre) y numerosos testimonios, puede encontrarse en *Memorial del 68* (Vázquez Mantecón, 2007). Aproximaciones contemporáneas en los estudios mexicanistas, en línea con un pensamiento poshegemónico, inciden en la necesidad de desplazar de su posición de significativo maestro a la matanza del 2 de octubre de la Plaza de Tlatelolco, contestando, precisamente, a la operación metonímica de Paz. Este artículo, de forma quizá más clara que la propuesta curatorial y las obras que analizo, se inscribe en esta línea de interpretación. Véase Flaherty (2016), Steinberg (2016), Draper (2018), y los capítulos que Bosteels (2016) dedica a México.

por estar atravesada por la fijación en la tradición experimental y la vuelta hacia un legado fílmico bajo los modos del reemplazo —espectros y restos son ya los del celuloide—, constituye *a un mismo tiempo* tanto una desviación decisiva del proyecto militante, esto es, de los modos en los que, durante los años sesenta y setenta, se pensó la práctica cinematográfica en tanto lugar de experimentación social y política, como una recuperación de su memoria y reivindicación —ambivalente, como espero mostrar— de algunos de sus efectos de imagen.<sup>2</sup>

En lo que sigue, me gustaría plantear el modo en el que esta relación entre experimentación fílmica, archivo y legado militante se articula en la práctica actual mexicana, abriendo una serie de preguntas —necesariamente siniestras, específicas, y, aunque centradas en el caso mexicano, extrapolables a otras latitudes— sobre la relación entre el cine y lo político. Para ello, mi lectura partirá del proyecto curatorial *Hacer memoria: archivos del 68*, presentado por Tzutsumatzin Soto en el marco del Festival Ambulante 2018, que se desarrolló a lo largo del mes de mayo de 2018 en la Ciudad de México.<sup>3</sup>

## 2. Por ahí del 68...

*Hacer memoria* se planteó como una propuesta de “realización de interpretaciones críticas de los sucesos históricos alrededor de 1968” a partir del reemplazo de materiales fílmicos

---

<sup>2</sup> Álvaro Vázquez Mantecón (2016, p. 285) ha señalado que “[e]n México, la práctica de un cine militante fue un producto directo del movimiento estudiantil de 1968”. Aunque esta afirmación disminuye la importancia decisiva de documentalistas como Óscar Menéndez, que ya en 1965 había filmado las protestas y manifestaciones de colectivos trabajadores y sindicales no charristas en *Todos somos hermanos* y fue un actor fundamental en el desarrollo del movimiento superochero en México un par de años más tarde, es cierta en la medida en que señala la aparición de las “Brigadas fílmicas” del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM) que darían cuenta, en los cuatro Comunicados del Consejo Nacional de Huelga (CNH), del día a día del movimiento estudiantil —cuyos materiales servirían para montar, en la clandestinidad, “la” película del movimiento, *El grito* (Leobardo López Arretche, 1970)—. Tras la represión del gobierno a los estudiantes y la disolución del CNH, nuevos colectivos militantes, como la Cooperativa de Cine Marginal, aparecerían en la escena mexicana a primeros de los años 70 alentados por un mismo compromiso político (Vázquez Mantecón, 2012).

<sup>3</sup> *Hacer memoria: archivos del 68* (<https://www.ambulante.org/hacer-memoria-archivos-del-68/>) formó parte del programa de actividades *Por ahí del 68...* en el que Ambulante programó algunas de las películas más emblemáticas del 68 mexicano, como *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, 1968), *ó 2 de Octubre Aquí México* (Óscar Menéndez, 1970), junto a filmes contemporáneos de archivo (*No intenso Agora*, João Moreira Salles, 2017) y producciones menores de la escena independiente mexicana de los sesenta, como películas de la escuela de cine de la UNAM —CUEC—, y otras filmaciones comisionadas por la Sección de Cinematografía del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos. Las películas fueron presentadas luego de conversatorios en los que se contó con la presencia de cineastas, académicos y artistas, entre ellos algunos de los nombres fundamentales de los movimientos políticos del 68 mexicano y más allá, como Óscar Menéndez y Alberto Híjar. <https://www.ambulante.org/seccion/por-ahi-del-68/>

mexicanos de aquel año, digitalizados y cedidos por Cineteca Nacional,<sup>4</sup> cuando no de propiedad privada. En palabras de Soto, la elección de estos archivos, en su mayoría desconocidos, perseguía “ampliar la mirada y experiencia” del 68 mexicano a partir de imágenes consideradas menores, y desde luego bien alejadas de la iconografía del movimiento estudiantil y su final represión por parte del Estado.<sup>5</sup> Los materiales consistían en archivos privados, como el caso de unas latas de imágenes del presidente Díaz Ordaz en una boda de la alta sociedad mexicana; super 8's caseros y anónimos adquiridos por los cineastas en tianguis, como una escena familiar anónima de un día de playa en Veracruz; materiales industriales producidos por la Sección de Cinematografía del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, como *Domingo*, de Manuel Michel, que recoge imágenes del Estadio Olímpico; o, finalmente, los rollos de super 8 de una filmación coordinada por los cineastas independientes Alfredo Gurrola y Óscar Menéndez, titulada “¡Viva Chile, cabrones!”, que muestran una manifestación de septiembre de 1973 en las calles de la Ciudad de México, en protesta por el golpe militar contra el gobierno chileno de Unidad Popular de Salvador Allende.<sup>6</sup>

A partir de estos materiales, Soto comisionó un conjunto de piezas cortas de remontaje a los cineastas mexicanos Bruno Varela, Elena Pardo, Andrés Pardo, el Colectivo Los Ingrávidos, y a la activista y artista sonora Griselda Sánchez, que forman parte de una escena que podría llamarse experimental, y cuya obra gira, en gran parte, alrededor del reemplazo de materiales (fílmicos o digitales).<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Estos materiales provienen del proyecto de rescate, preservación y reactivación de acervos fílmicos Archivo Memoria, de la Cineteca Nacional de México, proyecto al que está vinculada la propia Tzutzumatzin Soto como Jefa del Departamento de Acervo Videográfico e Iconográfico de la Cineteca Nacional.

<sup>5</sup> El legado visual del 68 mexicano, en el plano cinematográfico, pasa fundamentalmente por los materiales rodados por los estudiantes del CUEC y Óscar Menéndez (ver nota 2) en el periodo julio-septiembre. Desde ese año y hasta la actualidad, son decenas las películas documentales y de ficción que se han rodado sobre el movimiento estudiantil y, especialmente, sobre la masacre de Tlatelolco. Remito a la tesis doctoral de Juncia Avilés (2015) para un recuento de esta producción audiovisual en México.

<sup>6</sup> Este material puede consultarse y descargarse gratuitamente en <https://vimeo.com/261223588>.

<sup>7</sup> Además de haber sido galardonado con la beca Media Artist de la Fundación Rockefeller (2005), Bruno Varela fue el ganador del primer premio concedido por la revista *e-Flux* en el marco del Festival Oberhausen, en 2016, con su filme *Tiempo Aire*. La figura de Varela es fundamental para entender las dinámicas existentes entre activismo, experimentalidad, video indígena y proyectos de transferencia de medios en el sur del país mexicano, fundamentalmente en Oaxaca, donde vive y trabaja desde hace más de veinte años. El trabajo de Elena Pardo, junto a su colectivo Laboratorio Experimental de Cine (LEC), es una referencia fundamental para entender el auge del cine analógico en la escena experimental contemporánea, no solo en México sino en toda Latinoamérica. El Colectivo Los Ingrávidos está siendo objeto de una atención crítica cada vez mayor en los últimos años. Sus películas han podido verse en el Festival Crossroads de la San Francisco MoMA Cinemathèque (2018) o Punto de Vista (Pamplona, 2018), por citar solo dos de los festivales que han proyectado sus películas recientemente. Por otro lado, a estos autores y cineastas mencionados habría que añadir los nombres de otros cineastas en activo de gran importancia para la escena experi-

### 3. Una doble dificultad

En la elección de Soto de reactivar un archivo ciertamente marginal del 68 mexicano — marginal por este doble descentramiento señalado: elección de cineastas y artistas del circuito experimental, y elección de un cuerpo de materiales fílmicos alejados de las iconografías más consolidadas del 68— puede encontrarse, a mi juicio, un núcleo de problemas y tensiones que caracterizan no solo la producción mexicana, sino, de manera más amplia, una buena parte de la práctica artística contemporánea. Las piezas que se presentaron en *Hacer memoria* se ubican en la intersección de tres genealogías diferentes de trabajo sobre lo fílmico: por un lado, la de los cines militantes de los años sesenta y setenta y su voluntad de intervención política, ya sea a partir de la revisión de sus archivos o de una filiación afectiva autoasumida —o, en algunos casos, como en el del Colectivo Los ingrátidos, reivindicada más abiertamente—. En segundo lugar, la tradición del cine experimental, fundamentalmente la que concierne a prácticas que se definen a partir de dos ejes de trabajo interconectados: la reapropiación y el reemplazo de materiales fílmicos, y el trabajo artesanal con medios obsoletos, como el 8 mm, el super 8 y el 16 mm. Por último, la línea de trabajo que, al menos desde principios de este siglo (Foster, 2004), utiliza las “prácticas de archivo” como espacios para la construcción de relatos históricos que, en términos generales, se proponen como contra-archivos, o anachivos, que desafían cierta verdad oficial de los relatos hegemónicos y constituyen tentativas de construcción de una memoria —o post-memoria— colectiva (Russell, 2018; Amad, 2010).

La conjugación de estos tres espacios —legado militante, experimentalidad, archivo— no es un rasgo específico de la producción mexicana.<sup>8</sup> Sin embargo, el caso de México presenta una serie de características específicas, que tienen que ver con el modo en el que el imaginario de las luchas del pasado militante se articula con los modos de figurar la violencia

---

mental mexicana contemporánea, como Ximena Cuevas, Gregorio Rocha, Ricardo Nicolayevsky, Jesse Lerner, Manuel Trujillo, Fabiola Torres-Alzaga o la estadounidense afincada en México Naomi Uman, entre otros muchos. Para un recuento de la producción experimental en el México contemporáneo, ver David Wood (2010) y Angélica Cuevas (2016), que trabajan sobre la línea que trazaron Jesse Lerner y Rita González a finales de los años noventa (Lerner & González, 1998). Respecto al Colectivo Los ingrátidos, cada vez son más las aproximaciones a su trabajo, sobre el que volveré más adelante. Ver Florencia Incarbone (2014), Adrian Cangí (2016), Federico Windhausen (2018), y Miguel Errazu (2018).

<sup>8</sup> Otros intentos, que también tocan al videoarte, puedan encontrarse en las piezas comisionadas para el Memorial del 68 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco de la Ciudad de México, donde intervienen Francis Alÿs, Óscar Guzmán o Nicolás Echevarría. Un caso quizá más explícito en el que convergen estos tres ejes de experimentalidad, contraarchivo y militancia es, sin duda, el proyecto realizado en 2015 por Alberta Carri para el Parque de la Memoria (Buenos Aires), titulado *Operación fracaso y el sonido recordado*, sobre el archivo fílmico perdido de sus padres, militantes desaparecidos tras el Golpe de Estado de 1976 en Argentina.

estructural del país; un realidad sociopolítica que, para Ileana Diéguez, investigadora mexicana especializada en teatralidades y visualidades de la violencia en México, hace del México contemporáneo “una inmensa fosa común” (Diéguez, 2018, p. 1). Siguiendo a Diéguez, la situación actual del país implica que la relación con lo visual estaría fuertemente determinada por una “dificultad figurativa”: no solo la dificultad para figurar, para hacer aparecer, en el campo de lo sensible, una cierta inteligibilidad de las formas que se refieran a la precariedad de la vida, a la violencia y a las formas de resistencia y oposición a las dinámicas del despojo desde el ámbito de las prácticas estéticas. Más allá de esto, se trataría de una dificultad que, sin dejar de pertenecer al dominio de lo visual, las precede y las excede —es, dirá Diéguez siguiendo a autores como Didi-Huberman (2014), de carácter antropológico—: se trata del esfuerzo figurativo de los seres queridos por encontrar, devolver, o siquiera imaginar los cuerpos de sus mutilados, desfigurados o reducidos a restos de material genético, cuando no simplemente desaparecidos.

Esta doble dificultad figurativa, que sitúa el dominio de lo visual a caballo entre una lógica del resto y una lógica del espectro —que demanda su (re)aparición— no solo remite a un problema específico, un problema político, social y humanitario de primer orden en México, sino que penetra en la órbita de una lectura desde la cual la violencia es reinterpretada como parte de una suerte de tradición corroborada por un desfile de trágicos acontecimientos históricos. De ellos, el 2 de octubre del 68, fecha de la masacre de Tlatelolco, no sería solo un episodio más, aunque fundamental, sino que, como otros muchos autores han señalado (Steinberg, 2016; Bosteels, 2016; Flaherty, 2016), determinaría un imaginario político y estético en México marcado por la relación entre temporalidad cíclica, sacrificio y progreso: un desfile o procesión de los fantasmas dejados atrás por una cadena de violencias: la cultura sacrificial azteca, la devastación tras la conquista, el autoritarismo criminal del PRI, el Guerra del Narco... Esta es, desde luego, la famosa lectura de Octavio Paz en *Posdata* sobre el movimiento estudiantil y su represión del 2 de octubre:

El gobierno regresó a momentos anteriores de la historia de México: agresión es sinónimo de regresión. Fue una repetición instintiva que asumió la forma de un ritual de expiación: las correspondencias con el pasado mexicano, especialmente con el mundo azteca, son *fascinantes*, sobrecogedoras y repelentes. La matanza de Tlatelolco nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe en nosotros. (Paz, 2008, p. 39)

A continuación, sugiero que este imaginario que, como ocurre en Paz, ha fagocitado tantas veces el movimiento estudiantil popular de 1968, sigue estando parcialmente presente, como un síntoma o una pervivencia, en los modos en los que los cineastas abordan el legado del

68 y su relación con el cine —o, al menos, en la producción experimental contemporánea que estudio aquí—. Desde este punto de vista, la aparición cíclica de los espectros en estos films no constituiría un punto de arranque o posibilidad de intervención subjetiva, sino, al contrario, “el núcleo inconsciente de la estructura jurídico-política de México” (Bosteels, 2016, p. 197). A partir de los tres ejes apuntados con anterioridad —militancia fílmica, experimentalidad, y, en menor medida, prácticas de archivo— leo esta dificultad figurativa, el problema del resto y del espectro, como una suerte de síntoma que afecta a la articulación de estas genealogías: una articulación que, si bien corre el peligro de resultar regresiva, la acrítica “lucidez ajena a cualquier apuesta que no sea la crítica interminable de los espectros mismos”, señala Bosteels (2016, p. 200), puede encontrar también modos de revertirse. Así, si puede darse una lectura “emancipatoria” del fantasma y del resto, es porque estas prácticas también proponen espacios desde los cuales fantasma y resto pueden ser *atravesados*; anudamientos que se divorcian de la lógica del sacrificio, la melancolía y la fascinación por la devastación —que no es más que el reverso fetichista de una justa exigencia política de reparación (y reaparición)—, y restauran para sí una dimensión política propia de la apertura revolucionaria que significó el 68.

#### **4. Archivos menores para seis piezas cortas**

Ahora sí, las películas. En color [F1], la figura de Gustavo Díaz Ordaz —presidente de la República de México en el periodo 1964-1970— avanza entre decenas de siluetas de trajes, corbatas y uniformes militares. Cerca de la posición del camarógrafo, que apenas logra fijar el cuadro de su cámara súper 8, saluda a un grupo de personas en primer plano. Sonrisas, tumulto, destellos de un pequeño paquete blanco rematado con un lazo, el brazo extendido hacia el exterior mientras se retira en un autobús plateado. Sobre estas imágenes, que pertenecen al film *El legítimo derecho* (Griselda Sánchez, 2018),<sup>9</sup> escuchamos un palimpsesto de fragmentos sonoros producidos a lo largo del último medio siglo: frases grandilocuentes pronunciadas por distintos presidentes de la República —compromiso con la justicia, el orden y el estado de derecho; defensa de las libertades; lucha contra el terror, etc.—, confrontadas por coros de voces que denuncian a gritos la responsabilidad del Estado en muertes, desapariciones, y ejercicios de represión policial.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> <https://vimeo.com/260840345>

<sup>10</sup> Estos son los fragmentos sonoros remontados por Griselda Sánchez, por orden de aparición: “Asumo íntegramente la responsabilidad personal, ética, social, jurídica, política e histórica, por las decisiones del gobierno...” (Presidente Gustavo Díaz Ordaz, 1 de septiembre de 1969, V Informe de Gobierno); “¿Quién los asesinó? ¡El estado! ¿Quién los desapareció? ¡El estado! ¡El estado! ¡El estado! ¡El estado!” (Cánticos



F1 y F2

En *R3gina(s)* (Bruno Varela, 2018) [F2],<sup>11</sup> y junto a otros materiales filmicos del Estadio Olímpico de México, estas mismas imágenes de Díaz Ordaz son corrompidas digitalmente hasta hacerlas casi irreconocibles; restos o pruebas materiales de un *error de transmisión* o codificación de la historia que convirtió la posibilidad de *figurar* en un palimpsesto de píxeles, una acumulación de datos desestructurados. Sobre el desfile de agrupaciones cromáticas al borde de la abstracción, unos subtítulos sin voz nos narran una ficción documental que entrevera en el tiempo la historia de tres mujeres unidas por un mismo nombre —Regina— y una misma vinculación trágica, fantasmática, con la noche del 2 de octubre de 1968.<sup>12</sup>

Una tercera pieza, *Naturaleza del hueso* (Elena Pardo, 2018),<sup>13</sup> remonta estas y otras imágenes —vemos también momentos desengarzados de lo que parece una manifestación al

---

en manifestaciones tras la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, 2014-presente); “Sociedad y Gobierno están y seguirán unidos a fin de impedir que el terrorismo amenace las libertades de todos y que la violencia dañe los derechos de todos” (Presidente Ernesto Zedillo, 1 septiembre de 1996, II Informe de Gobierno); “En estos momentos la Policía Federal se está replegando para sus vehículos. Y en su retirada nos está apaleando con armas de fuego. Que quede bien en claro que la policía federal nos está disparando con armas de fuego. En su retirada nos está disparando con armas de fuego” (Oaxaca 2016, difundido por la cuenta de Twitter de @jaimeguerrero08); “El compromiso de mi gobierno con las y los mexicanos es garantizar la vigencia del estado de derecho” (Presidente Vicente Fox, 4 mayo 2006, Toma de Protesta al Consejo de Participación Ciudadana de la Procuraduría General de la República 2006-2007); “¿Por qué, por qué, por qué nos asesinan, si somos la esperanza de América Latina?” (Cantado en manifestaciones desde el 26 de septiembre de 2014, tras la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa, que recuperan los gritos que se escucharon en las movilizaciones tras la matanza de Tlatelolco); “Y aplicando todo el rigor de la ley, actuaremos con toda la fuerza del Estado” (Presidente Ernesto Zedillo, 1 septiembre de 1996, II Informe de Gobierno); “Para restablecer el orden y la paz en el legítimo derecho que tiene el estado mexicano para hacer uso de la fuerza pública [...] que asumo personalmente” (Enrique Peña Nieto, 11 de mayo de 2012, presentación de la plataforma política Compromiso por México en la Universidad Iberoamericana, origen del movimiento #YoSoy132); “Y entonces, en el nombre de sus hijos, de sus hijas, de sus familiares, va a poder hacer retumbar esta tierra”, “22, 23, 24, 25, 26 ... 43 ¡Justicia!” (Cánticos que se escuchan en las manifestaciones tras la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, 2014-presente).

<sup>11</sup> <https://vimeo.com/261225639>

<sup>12</sup> *Regina* es el nombre de la protagonista de la novela homónima de Antonio Velasco Piña, cumbre del “Aztec new age”. Se trata de una reelaboración esotérica, en clave ritual, de la historia (real) de una mujer llamada Regina, edecán de las Olimpiadas de México del año 68, que supuestamente murió en la noche del 2 de octubre fruto de la represión del Estado.

<sup>13</sup> <https://vimeo.com/257975307>

atardecer— en un collage digital de carácter más bien irónico y de estética retrovanguardista, en el que destacan recortes de fotogramas de *2001. Una odisea en el espacio* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) [F3]. El icónico hueso, aislado y clonado, corre de las manos de los primates del filme de Kubrick a las del presidente Díaz Ordaz —la boca recortada y animada como la de un muñeco ventrilocuo—, mientras escuchamos la abertura musical de Richard Strauss. La voz de un comunicado promocional de Notimex, la Agencia de Noticias Mexicana creada a finales de agosto del 68 con motivo de los Juegos Olímpicos del 68, nos informa del compromiso de los medios públicos con la verdad y el rigor periodístico, mientras el mismo presidente Díaz Ordaz envía un saludo a los astronautas del Apolo XI.



F3 y F4

*Yo ni me enteré* (Andrés Pardo, 2018) [F4]<sup>14</sup> nos muestra una antigua filmación casera, fechada en 1968: la jornada vacacional de una familia anónima en una playa de Veracruz. No hay más sonido que una sencilla composición para piano, torpemente ejecutada, sobre un incómodo colchón de ruido de vinilo. Hacia el final, la imagen de dos adolescentes sonrientes y ufanos, posando sobre sus toallas en la arena, es cortada por un intertítulo digital en el que leemos: “Yo ni me enteré”.

Una quinta película, *Olympia* (Los ingrátidos, 2018) [F5]<sup>15</sup> muestra los materiales filmicos del Estadio Olímpico a través de un monoprismático (o teleobjetivo) y, sobre las imágenes viradas a blanco y negro, en el umbral de su legibilidad, leemos el poema de Gonzalo Millán *El día tiene veinticuatro horas*. Un poema que, pese a no pertenecer a la tradición del testimonio, habla de las torturas ejecutadas bajo la dictadura de Pinochet en Chile.

<sup>14</sup> <https://vimeo.com/257976152>

<sup>15</sup> <https://vimeo.com/263713022>

Por último, *Por ahí del 73...* (Los ingravidos, 2018)<sup>16</sup> muestra un conjunto de imágenes sin sonido de una manifestación política en apoyo a Unidad Popular, el partido de gobierno de Salvador Allende en Chile [F6]. Las imágenes, aparentemente fragmentos no ordenados de la filmación en 16 mm, *iViva Chile, cabrones!* sirven de banda de imagen sobre la que se escucha uno de los grandes himnos de la canción protesta latinoamericana de los años setenta: *El pueblo unido jamás será vencido*, del chileno Sergio Ortega Alvarado y el grupo Quilapayún.



F5 y F6

## 5. Espectros de la confrontación militante

Las seis piezas del programa *Hacer memoria: memoria de 68* tienen algo en común: si bien de modos diversos, todas pueden leerse como variaciones más o menos fieles de la definición de “contracine” que Peter Wollen ofreció en un texto ya clásico de 1972. En “Godard and Counter-Cinema”, Wollen (1972) describió las operaciones formales de *Vent d’Est* (Jean-Luc Godard, 1972) a partir de un movimiento dialéctico, de separación y disyunción: frente a la lógica hegemónica del cine narrativo, entendida como práctica ideológica, Godard opondría una práctica revolucionaria, materialista, definida por su negatividad.<sup>17</sup> Se trataba, recordamos, de un procedimiento para el cual el principio de emancipación pasaba, en el terreno de las imágenes, por un momento de desestabilización —de desterritorialización, si se quiere— de las relaciones normalizadas y naturalizadas entre imágenes y sonidos, figuras

<sup>16</sup> <https://vimeo.com/254743719>. Los ingravidos no enviaron esta pieza a Soto y, por tanto, no figura entre las que pueden consultarse desde el sitio web de Ambulante. Sin embargo, se trata de un encargo como el resto (a partir de una conversación del autor con Tzutzumatzin Soto).

<sup>17</sup> Los pares de oposiciones binarias de Wollen eran los siguientes: Transitividad narrativa vs Intransitividad; Identificación vs Extrañamiento; Transparencia vs Visibilización de lo que está en el fondo [foregrounding]; Diégesis simple vs Diégesis múltiple; Clausura vs Apertura; Placer vs Displacer; Ficción vs Realidad

y sintagmas, sensaciones y acciones, cuerpos y palabras.<sup>18</sup> Una operación de confrontación y estallido, de dislocación y separación de todo lo que estaba junto, cuya previa cohesión narrativa enterraba la potencia de imágenes y sonidos para ser algo más que recortes de visibilidad colaborando en la construcción de la “ideología de la clase dominante”.

En los filmes del programa *Hacer memoria*, vemos a las claras estrategias de contraposición dialéctica de imagen y sonido: Griselda Sánchez nos hace confrontar el archivo privado de una boda, la reverencia al poder presidencial, con gritos fantasmáticos que invaden las imágenes; gritos de justicia y exigencias de reparación que chocan con las sonrisas y la felicidad de un día festivo; acusaciones colectivas de responsabilidad que colisionan contra las palabras engoladas, severas e hipócritas de un presidente tras otro. En las piezas de Elena Pardo y Andrés Pardo, el humor no deja de ser siniestro, disruptivo: aleja más que acerca, se inspira en cierta ambivalencia brechtiana. Varela solo narra para hacer estallar la relación en diégesis múltiples, abriendo la obra a un sinfín de interpretaciones mientras niega la transparencia figurativa de la imagen y nos hace ver el material del que está hecha: píxel, traducción, codificación, caída del mito de una transmisión sin pérdida (del relato histórico). Los ingravidos, en su pieza *Olympia*, dislocan la solidez del anclaje histórico al desplazar la voz cinco años hacia delante en el tiempo, desde las celebraciones de los Juegos Olímpicos de México 68 hasta el golpe a Allende y las torturas de Pinochet. Y obstruyen la legibilidad de las imágenes mediante el uso de un *cacheé* circular, ciertamente ambiguo, pues: ¿se trata de un prismático que nos acerca a la historia, al archivo, y que nos ciega por su cercanía, o es más bien una mirilla teleobjetiva que colapsa la mirada del espectador con la mirada del ejecutor —la cámara como fusil, pero no en su valencia revolucionaria sino reaccionaria—, forzándonos a una cierta complicidad posicional con otros horrores por venir?

En todas estas piezas, la fidelidad al antiguo esquema de Wollen ubica estas imágenes en el terreno de “una pedagogía de la imagen disidente” (Los ingravidos, 2016) que se da a la tarea de enseñar a ver y leer las imágenes, en sacar a su espectador de su rol pasivo —y no olvidemos que, en este momento histórico, la influencia “escolar” de la semiología fue tanto o más decisiva que las lecturas marxistas del cine o el mandato de Franz Fanon convertido en mantra de la militancia fílmica<sup>19</sup>—. Esta insistencia en tomar al “cine como escuela” para la batalla ideológica sería un viejo problema del cine político, señalado ya por Serge Daney

---

<sup>18</sup> La “desligazón” —de los espacios, saberes, visibilidades, competencias, etc.—, más que los procesos de identificación, se afirmó, en el pensamiento del 68, como aquello que constituye la especificidad de lo político. Remito al libro fundamental de Kristin Ross (2008), *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, especialmente su capítulo 1 (pp. 55-135), donde desarrolla estas ideas a partir de un comentario sobre la distinción entre policía y política en Jacques Rancière.

<sup>19</sup> “Cada espectador es un cobarde o un traidor”.

(1976) en el lejano año de 1976, a propósito de la película que designaría cierta derrota de la imaginación política militante del cine en Francia, *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, 1975). Este momento que, cinematográficamente, emblematiza *Ici et ailleurs*, es también el de la retirada o desencanto del “modernismo político” (Rodowick, 1996): todo un modo de entender la imagen como campo de batalla ideológico, toda aquella gramática de la confrontación, pareció no tener más que añadir a la reflexión sobre las capacidades de la imagen para colaborar en un proyecto de emancipación.<sup>20</sup> Ya en ese mismo 1976, Rancière lo expresaría de la siguiente manera en una entrevista con Serge Daney y Serge Toubiana para el *Cahiers du Cinéma*:

Godard nos dice: es vergonzoso tomar imágenes, vergonzoso adjuntarlas un sonido que las hace mentirosas, vergonzoso contar historias y vergonzoso repetir la violación cotidiana de la representación en el poder. Y es verdad, pero no es toda la verdad. Es necesario también producir imágenes e historias, es necesario dividir pero también, de cierta manera, unir. (Rancière, 1976, p. 19)<sup>21</sup>

En años recientes, la influencia de diversas modulaciones de lo que Hal Foster llama —con evidentes reservas— “marcos post-críticos” (Foster, 2012), es la que ha determinado los debates sobre estética y política. Abandonada la lógica de confrontación y la esperanza en un despertar de la conciencia a partir de la exposición pedagógica al conflicto, lo político se vuelve a pensar desde otras coordenadas, fundadas en diferentes maneras de abordar esas “ciertas maneras de unir” a las que hacía referencia Rancière, que reivindican las capacidades de la ficción, la importancia de los afectos y la invención de formas de estar juntos (Debuysere, 2017) o, en el campo de la imagen-movimiento, una apuesta por la creencia en los vínculos entre la imagen y lo real que reclama la actualidad de procedimientos y posicionamientos considerados “precríticos”, como las poéticas de los modos observacionales (Balsom, 2017).

En este contexto, la insistencia en una gramática de la confrontación hablaría de las dificultades de la escena mexicana para salir de retóricas caducas, la *resistencia* (con una valencia quizá más freudiana que política aquí) a abandonar el fantasma: una mirada ya nostálgica sobre una herencia formal que tuvo lugar bajo otras condiciones de experiencia. Sin embargo, en estas mismas prácticas vemos cómo el legado de los contracines puede

---

<sup>20</sup> Una interesante lectura de este pasaje y aprendizaje de la decepción puede encontrarse en *Figures of Dissent. Cinema of Politics / Politics of Cinema*, de Stoffel Debuysere (2017, pp. 66-111). Desde luego, gran parte del proyecto estético de Rancière es, precisamente, una crítica al entumecimiento del modernismo político. Ver Cap. 2 de *El espectador emancipado* (Rancière, 2010).

<sup>21</sup> Todas las traducciones de textos originales en lengua no castellana son del autor.

también rearticularse de otros modos que no remiten ya a un anclaje melancólico, sino a formas verdaderamente siniestras, tanto en el campo afectivo como en el campo crítico, de reaparición y supervivencia del fantasma.

Esta lectura es quizá más clara en el plan de trabajo de *Los ingravidos* y, en especial, en la última de las piezas a las que me referí anteriormente, titulada, en un nuevo desplazamiento, *Por ahí del 73...* En esta película, la reutilización del metraje de Óscar Menéndez y Alfredo Gurrola de las manifestaciones de apoyo a Allende tras el Golpe de Estado de Pinochet en Chile sirve para desplazar el significante 68 y abrir un intervalo entre una derrota y otra, entre “68” y “73”. La imagen, además, se monta sobre la música de Quilapayún, sobre aquel himno ya convertido en cliché del aliento revolucionario de los setenta, *El pueblo unido jamás será vencido*. Nada indica que podamos estar cerca de un resurgimiento del fantasma fuera de las coordenadas de la circularidad trágica. Nada, tampoco, que estemos cerca de una estética basada en principios de confrontación. Más bien estaríamos próximos a su correlato panfletario, comunicativo, voluntarioso: película de protesta, registro activista.

Y sin embargo, la pieza juega ya sobre otras coordenadas de confrontación, sobre otra clase de distancias: en primer lugar, porque *Los ingravidos* remontan un material para dejarlo apenas como estaba, en una operación casi borgiana de reescritura; un segundo intervalo *mínimo* (infraleve, podría decirse) que, junto al que abren las cifras 68 y 73, parece querer cuestionar, cuanto menos, la posibilidad de efectuar una lectura crítica, *a distancia*, del pasado a partir del archivo. Si *Los ingravidos* proponen algo así como un solapamiento de las distancias, un intervalo afectivo infraleve entre el empalme de tomas de las latas de Menéndez y Gurrola y el ordenamiento final de su propia intervención, es porque ni una ni otra ofrecen más que un tiempo suspendido, descarrilado de la línea del progreso histórico. Pero es precisamente porque la afinidad se vuelve *gesto* por lo que, ya como repetición, se marca la mayor de las distancias con la película original.<sup>22</sup>

Este juego aurático de movimientos de acercamiento y alejamiento, que resuena también en la dialéctica de un desaparecer (de las energías revolucionarias) y un aparecer (de las figuras que encienden la lucha), puede verse también en relación al uso de la banda de sonido. En segundo lugar, pues, estas “otras” coordenadas de confrontación atañen al himno protesta *El pueblo unido jamás será vencido*. Su melodía y sus palabras resuenan tan fuerte en el imaginario colectivo que apenas resulta posible sustraerse a su contagio afectivo, ya sea para

---

<sup>22</sup> Dice Giorgio Agamben (2008, p. 330): “La fuerza y la gracia de la repetición, y la novedad que trae consigo, es el retorno como la posibilidad de lo que antaño fue. La repetición restaura la posibilidad de lo que fue, la vuelve posible de nuevo. Es casi una paradoja: repetir algo es hacerlo posible de nuevo.”

aceptar los términos de la identificación melancólica, bajo las modalidades del entusiasmo o la resignación, ya para desdeñar todo aquello que representa en un giro que no por cínico o despreciativo deja de ser somático.<sup>23</sup> Es decir: genera una serie de tensiones difícilmente sustraibles que, cuando se acumulan, abren un espacio que es crítico, pero también ambivalente y no resolutivo. Pues, ¿cómo identificar esos afectos políticos y hacerlos propios cuando las formas son tan decididamente históricas, nostálgicas, como estas? ¿Cómo, además, llegar a acuerdos con una energía de acción política que, en el plano de lo visual, remite a un evidente narcisismo, a cierta vanidad de las “energías revolucionarias” de los cineastas mexicanos, que dedicaron metros y metros de película a registrar el paso de sus propias pancartas y carteles desde todo tipo de ángulos? Los ingravidos plantean a un mismo tiempo una pieza nostálgica de las figuraciones políticas de los setenta y una imposibilidad de identificación que no elimina, sino que suspende, los afectos asociados a aquel momento político pregnante. El fantasma regresa con todo su poder de conmoción, pero para insistir en el intervalo, en una confrontación cuyo cometido no es ya enseñar o hacer despertar, sino suspender dialécticamente, separar, emancipar el afecto de sus formalizaciones históricas.

## **6. La desfiguración del fantasma: de la puesta en abismo a una corporalidad mimética**

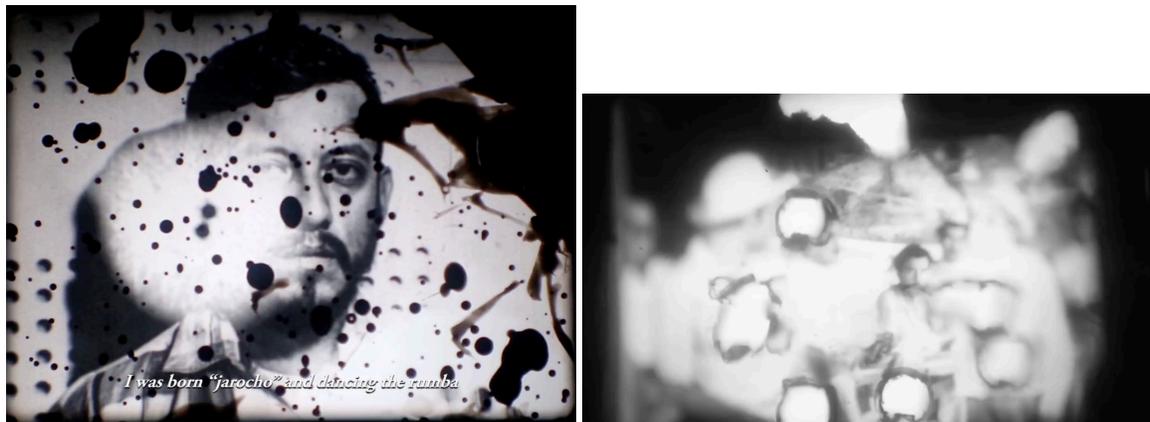
Tanto esta lectura del fantasma de la confrontación como la que, de modos quizá menos potentes, hace remitir la gramática de los contraccines a un momento nostálgico y desprovisto de eficacia crítica, descansan sobre un principio estético que, de primeras, parecería ser su enemigo principal: el mimetismo. Como señala David Rodowick (1988, p. 272), seguiría aquí en juego la extraña creencia por la que “se pensaba que alteraciones estratégicas y significantes del carácter material de los textos traerían consigo efectos materiales en las formas de la subjetividad implicadas en su recepción”. Lo que estaría en juego aún hoy sería, entonces, cómo lidiar con los procesos miméticos: tanto de identificación afectiva con un legado militante —con un legado de sus visualidades, no aún de sus modos de organización y lucha política—, como de reapropiación de procedimientos críticos.

Sin embargo, este doble mimetismo sería ya característico de los procesos de trabajo experimentales con medios analógicos y obsoletos, basados en lo que Didi-Huberman ha llamado procesos de “semejanza por contacto” (Didi-Huberman, 2008). En esta

---

<sup>23</sup> “Entusiasmo y resignación no son, por lo tanto, dos momentos opuestos: es la propia ‘resignación’, es decir, la experiencia de una cierta imposibilidad, la que incita al entusiasmo” (Slavoj Žižek, cit. en Bosteels, 2016, p. 200).

fenomenología de la impronta, en la que lo filmico participa, la apropiación, la transferencia, y, en general, los procesos de contagio entre materiales —su voluntad mimética, si se quiere—, no serían tanto una estrategia entre otras sino el principio técnico fundamental del trabajo de laboratorio. Lo filmico, en tanto materia, se entiende entonces, literalmente, como una superficie afectada y susceptible de serlo hasta su desfiguración. Además, su vulnerabilidad, entendida como un principio fundamental de su plasticidad —su capacidad de dejarse afectar, de sensibilizarse, de reduplicarse— se redobla por el hecho de ser, hoy, una tecnología obsoleta y frágil, y se vuelve a redoblar en la elección de los temas: archivos menores (necesitados de un especial cuidado) de un momento histórica y políticamente crítico, traumático.



F7 y F8

Hablando del cine de la cineasta francoargelina Frédérique Devaux, Kim Knowles y Martine Beugnet (2013, p. 58) se referían recientemente a una *puesta en abismo* mimética que vale también para la práctica experimental mexicana: habría en juego “un doble proceso de obsolescencia: el estatus vulnerable de las tecnologías anticuadas que resuena en la vulnerabilidad de las personas cuyas imágenes registra”. Tanto el cuerpo material del celuloide como las operaciones a las que se lo somete se establecen en correspondencia mimética con el cuerpo humano que representa: una estrategia que organiza otras piezas presentadas en el festival Ambulante por cineastas experimentales mexicanos, como *Ñores* (Annalissa Quagliata, 2016) [fig. 7], sobre el asesinato de Rubén Espinosa y otras cuatro personas en julio de 2015, o *Abecedario/B* (Los ingrátidos, 2014) [fig. 8], sobre la violencia por arma de fuego y la saturación de imágenes en los medios llevada hasta el punto de su misma ininteligibilidad. En ambos casos, en una deriva abiertamente fetichista del material, el cuerpo filmico sirve como soporte en abismo del cuerpo humano y del cuerpo político y social herido; una circularidad propia de una consideración de la imagen ajena al modelo representacional occidental, en la que, como señala Didi-Huberman (2008, p. 100), vida y

muerte se entreveran: “debemos reconocer la inquietante circularidad del paradigma de impronta: ahí donde el juego entre el contacto y la pérdida se redobla en un juego entre lo *todavía vivo* y lo *ya muerto*”, esto es, en el ámbito mismo de lo espectral.

Así, la desfiguración del celuloide quiere hablar, conjurar, o exorcizar, la desfiguración y desaparición de los cuerpos, como si el fantasma solo pudiera ser legible, hacerse carne, en su misma ilegibilidad, como una huella en el umbral mismo de su destrucción. En una famosa frase de su texto más discutido, “Ontología de la imagen fotográfica”, André Bazin afirmó que “la imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. Ella es el modelo” (Bazin, 1990, p. 28). Parecería como si, lejos de constituir el límite inferior por el que la indexicalidad de la imagen perdería su eficacia ontológica, la desfiguración del “modelo”, su aniquilación figurativa para comparecer ya solo como resto, fuera condición necesaria, límite superior, desde el cual la imagen pudiera ganar su consistencia crítica: su posibilidad de actuar como un fantasma por fin convocado. Se trataría, en suma, de una ontología baziniana invertida.

Este mimetismo desgarrado, sin embargo, encuentra dos momentos, a mi parecer críticos, que alejan, o al menos complican, la lectura fetichista. Como las películas que acabo de comentar, también *R3gina(s)*, de Bruno Varela, trata de convocar un fantasma: el espectro de Regina, edecán desaparecida la noche del 2 de octubre y cifra *new wave* del renacer esotérico del país. Varela también hace uso de operaciones de interceptación de la legibilidad de la imagen: rayado, cifrado, y desfiguración del material fílmico. Pero, al contrario que *Los ingravidos* o *Quagliata*, que registran (neutralmente) la violencia ejercida sobre el celuloide para poder así reproducirla, Varela interviene digitalmente el material a partir de procesos algorítmicos virulentos, que corrompen la estructura de datos del archivo. Además, la triple historia de Regina —apócrifa en cada una de sus facetas— apela a un sentido de lo histórico que se construye como un verdadero montaje, como pura falsificación. Así, su textura fascinante y desgarrada, lejos de convocar la memoria de los desaparecidos, eliminaría la posibilidad de cualquier certeza histórica, de cualquier reparación, pues lo que el filme narra con cuidado, casi con dulzura, la historia de una tercera Regina, es solo “el punto de emergencia y desintegración de estas imágenes”, una “pielecilla transparente” que “no existe más”, como se encarga de decir el texto del film. La ilegibilidad de la imagen corresponde así no a un cuerpo que pugna por aparecer o un correlato de las violencias ejercidas sobre aquel, sino a una dificultad de lectura de la propia historia oficial. Paradójicamente, su opacidad sería una suerte iluminación de una opacidad mayor, la de la historia política mexicana del último medio siglo.

Una segunda manera de afrontar la deriva fetichista de los materiales desde lugares que restituyen, a mi parecer, la eficacia del fantasma, es atendiendo a la propia práctica fílmica, y no tanto a sus resultados formales. Si algo aún el interés de los cineastas convocados por Soto para este proyecto, es un interés sobre los materiales fílmicos como una manera de articular críticamente su obsolescencia y, con ella, cierta “ontología en retirada” propia del cine analógico, para utilizar la expresión de David Rodowick (2007: 74).<sup>24</sup> El interés por el trabajo con, en y sobre lo fílmico atraviesa, aunque no agota, el trabajo de estos y otros cineastas experimentales en México, al punto de conformarse en una suerte de comunidad precisamente en tanto defensores del trabajo sobre lo fílmico.<sup>25</sup> Desde este punto de vista, el trabajo de intervención sobre los materiales, incluso cuando esa intervención no es, como hemos visto, reparativa, sino violenta, forma parte de una política de los materiales profundamente entreverada con la cinefilia que arrastra esta clase de trabajo. Se trata de prácticas de cuidado, que atañen también a la búsqueda, recuperación, preservación, restauración, y, sobre todo, problematización de la idea del archivo y resignificación de sus fragmentos.<sup>26</sup>

Entendidas como prácticas de cuidado, y desde luego marginales o periféricas respecto a los grandes núcleos de la producción cinematográfica pero también a los cines independientes, la escena experimental es ante todo un espacio de socialización de prácticas, de creación de espacios comunes, de creación de redes de trabajo, distribución y exhibición de cines menores. Y esta es la razón por la cual estas prácticas pueden ser leídas políticamente como prácticas críticas y resistentes, y cargarse de una valencia que las emparenta con las prácticas artísticas y militantes de los años sesenta y setenta. Así, no se trata solo de esta suerte de espejismo que vincula la utilización del super 8 o el 16 mm hoy a la defensa revolucionaria de los formatos menores realizada por cineastas como García Espinosa (1971). Al contrario, estos modos experimentales contemporáneos pueden entenderse como tentativas de desplazamiento de la idea de autonomía formal del film para problematizar y redefinir el

---

<sup>24</sup> Para una introducción a los problemas teóricos planteados por la obsolescencia en el cine, y la relación entre obsolescencia y resistencia (crítica) tal y como se planteó para la escena artística y experimental a finales de los años noventa del siglo pasado, ver Turvey, Michelson et al. (2002).

<sup>25</sup> Ver el proyecto Anarchivia, con base de operaciones en Estudios Churubusco (Pablo Martínez Zárate, Gregorio Rocha), las actividades y talleres de trabajo sobre lo fílmico de LEC, el seminario Experiencias de archivo (Cineteca Nacional) dirigido por la propia Tzutzumatzin Soto, que suele contar con la presencia de muchos de estos cineastas, o el festival ULTRACinema Mx, dirigido por el cineasta Michael Ramos-Araizaga, que este año alcanza su octava edición.

<sup>26</sup> Para una discusión sobre la función del archivo fílmico en relación con los grandes acervos nacionales y también con sus políticas culturales y prácticas de resistencia en México, ver David M. J. Wood (2010). Una posición de la propia Tzutzumatzin Soto sobre la función del archivo y su activación crítica puede encontrarse en Soto (2017).

cine como una práctica social. Experimentar lo político no solo como una determinada producción y articulación de imágenes, sino como un espacio de redefinición de capacidades, colaboraciones, y saberes en torno a ellas que cuestiona la división del trabajo propia del cine industrial.

### **7. Conclusiones: Ilegibilidad de la historia, o el archivo imposible**

El trabajo de apropiación y reemplazo aparece, en tándem con la preferencia por el celuloide, como la arena perfecta para sostener la vieja idea vanguardista de la resignificación crítica de la historia a través del remontaje de sus restos fósiles, y de lo obsoleto como portador de una valencia revolucionaria. Una conexión que ya señalara Benjamin hace cerca de noventa años en su famoso texto sobre el surrealismo.<sup>27</sup> Así, existe una cierta tendencia a que toda intervención de la imagen de archivo, ya sea para confrontarla con otras o para llevarla a su zona de ininteligibilidad, sea entendida como una práctica de contestación de una retórica oficial y hegemónica, que se entiende como unívoca, plena, y provista de un telos. Para Erika Balsom (2017), hablando de la cultura del *remix* digital, esto no sería más que una confusión entre valencia crítica y procedimientos estéticos, deudora, en el plano de las narrativas y los discursos sobre la historia, de esa misma lógica de los contracines revisada con anterioridad. Así, cuando confluyen la recuperación del legado militante y cierta práctica experimental en la voluntad de construir contra-archivos, aparecen de nuevo una serie de fricciones que pueden apuntar a la imposibilidad de salir de una retórica sacrificial jalonada de momentos traumáticos.

Es cierto que la lógica del contra-archivo no pretende devolver una imagen completa o inteligible. Antes bien, como las piezas de *Hacer memoria* ponen de manifiesto, propone un ejercicio de articulación de la memoria, el pasado y la historia a contrapelo, que no pasa por una construcción hegemónica, sino que reconoce la parcialidad, la opacidad y la ilegibilidad de los restos y los fantasmas que pueblan el archivo. Quizá entonces, como plantea la pieza de Bruno Varela, sería necesario explorar hasta qué punto la “dificultad figurativa” señalada por Ileana Diéguez en el plano de las visualidades en México encuentra una correspondencia en una cierta dificultad de la lectura de la propia historia reciente del país. Pues, como afirma Samuel Steinberg (2016, p. 9), existe una “casi exagerada ilegibilidad de la trayectoria histórica” del último medio siglo mexicano, que se une a la “opacidad” con la que los acontecimientos sociales y políticos han sido recibidos.

---

<sup>27</sup> “Bretón bien puede preciarse de un descubrimiento sorprendente: fue sin duda el primero en dar con las energías revolucionarias que se contienen en lo ‘obsoleto’.” (Benjamin, 2007, p. 305, traducción levemente modificada).

Las propuestas fílmicas revisadas aquí hablan precisamente de cómo la capacidad *pática* de estos restos y espectros del 68 es liberada y reformulada de acuerdo a energías dispares, a menudo contradictorias entre sí, a caballo entre la nostalgia y la distancia crítica, entre el formulismo activista y la suspensión de los afectos, entre el recuerdo de los desaparecidos y su desfiguración fetichista. Procesos complejos que hablan, desde luego, de una dificultad para figurar —y retomar un legado fílmico— pero que también permiten pensar las diferentes modalidades en las que el 68 sigue siendo una superficie imantada sobre la que seguir pensando la imagen y lo político.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2008). Difference and Repetition: On Guy Debord Films. En Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader* (pp. 328-333). Londres / Nueva York: Tate Publishing / Afterall.
- Avilés, J. (2015). *Símbolos para la memoria. El movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine (1968-2013)* [Tesis doctoral]. Ciudad de México: UNAM. <http://132.248.9.195/ptd2015/febrero/401059003/Index.html>
- Amad, P. (2010). *Counter-Archive. Film, the everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. Nueva York: Columbia University Press.
- Balsom, E. (2017). The Reality- Based Community. *e-Flux* 83. <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/>
- Bazin, A. (2001). Ontología de la imagen cinematográfica. En *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (2007). El surrealismo [1929]. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 301-316). Madrid: Abada.
- Bosteels, B. (2016). *Marx y Freud en América Latina. Política, psicoanálisis y religión en tiempos de terror*. Madrid: Akal.
- Cangi, A. (2016). Meditaciones sobre el dolor. En Florencia Incarbone y Sebastián Wiedemann (eds.), *La radicalidad de la imagen. Des-bordando latitudes latinoamericanas* (pp. 85-104). Buenos Aires: Hambre.
- Cuevas, A. (2016). La escena experimental del cine mexicano: el resurgimiento. En Florencia Incarbone y Sebastián Wiedemann (eds.), *La radicalidad de la imagen. Des-bordando latitudes latinoamericanas* (pp. 55-68). Buenos Aires: Hambre.
- Daney, S. (1976). Le thérorisé (pédagogie godardienne). *Cahiers du cinéma* núm. 262, 32-40.
- De la Vega Alfaro, E. (1999). Notas sobre el movimiento estudiantil-popular de 1968 en el cine mexicano. *Secuencias* 10, 66-81.
- Debuysere, S. (2016). *Figures of Dissent. Cinema of Politics, Politics of Cinema*. Gante: AraMER.
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. París: Les éditions de minuit.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Diéguez, I. (2018). Imaginar la forma de la ausencia. En Ileana Diéguez (comp.), *Cartografías críticas. Volumen I. Prácticas políticas y poéticas que piensan la pérdida y la desaparición forzada*. Los Angeles: Ediciones KARPA.
- Emmelhainz, I. (2016). Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal. *Secuencias* 43-44, 95-111. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.006>
- Errazu, M. (2018). Barrar las imágenes, las palabras, los sonidos, las voces. Sobre 2 de octubre / *Lejos de Tlatelolco*, de Los ingravidos. *Toma Uno* 6 (verano), 119-137.
- Flaherty, G. F. (2016). *Hotel Mexico. Dwelling on the '68 Movement*. Los Angeles: University Of California Press.

- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October* 110 (otoño), 3–22.
- Foster, H. (2012). Post-critical. *October* 139 (invierno), 3–8.
- García Espinosa, J. (1971). *Por un cine imperfecto* [1969]. *Cine cubano* 66/67, 46-53.
- Incarbone, F. (2014). Por un nuevo Abecedario. En *BIM. Bienal de la Imagen en Movimiento. Memoria 2014* (pp. 71-76). Buenos Aires, EDUNTREF.
- Ingrávidos, Los (2016). El lenguaje de los huesos en la nueva Tenochtitlán. En Florencia Incarbone y Sebastián Wiedemann (eds.), *La radicalidad de la imagen. Des-bordando latitudes latinoamericanas* (pp. 147-155). Buenos Aires: Hambre.
- Knowles, K. & Beugnet, M. (2013). The aesthetics and politics of obsolescence: Hand-made film in the era of the digital. *Moving Image Review & Art Journal* 2 (1), 55-65. DOI: 10.1386/miraj.2.1.54\_1
- Lerner, J. & González, R. (1998). *Cine Mexperimental. 60 años de vanguardia en México*. Santa Monica, CA: Smart Art Press.
- Paz, O. (2008). *Posdata* [1970]. México: Siglo XXI.
- Rancière, J. (1976). L'Image Fraternelle. Entretien avec Jacques Rancière. *Cahiers du Cinéma* 268-269, 7-20.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Revueltas, J. (2018). *México 68. Juventud y Revolución*. Ciudad de México: Era.
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Londres: Harvard University Press.
- Rodowick, D. N. (1988). *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Ross, K. (2008). *Mayo de 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Acuarela & Antonio Machado Libros.
- Russell, C. (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham & Londres: Duke U. Press.
- Soto, T. (2018). Por ahí del 68... <https://www.ambulante.org/hacer-memoria-archivos-del-68/> (recuperada el 2 de junio de 2018)
- Soto, T. (2017). O arquivo e a promessa da memória En *Arquivo en Cartaz. Festival Internacional de Cinema de Arquivo* (pp. 74-83). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- Steinberg, S. (2016). *Photopoetics at Tlatelolco. Afterimages of Mexico, 1968*. Austin: University of Texas Press.
- Taibo II, P. I. (2006). *68 [1991]*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Turvey, M., Jacobs, K., Michelson, A., Arthur, P., Frye, B. & Iles, C. (2002). Round Table: Obsolescence and American Avant-Garde Film. *October*, vol. 100: Special issue: Obsolescence (primavera), 115-132.
- Vázquez Mantecón, A. (2007). *Memorial del 68*. Ciudad de México: UNAM-Turner-Gobierno de la Ciudad de México.
- Vázquez Mantecón, A. (2012). *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. Ciudad de México: Filmoteca UNAM.
- Vázquez Mantecón, A. (2016). *México: el 68 cinematográfico*. En Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 285-310). Buenos Aires: Akal.
- Windhausen, F. (2019). Deframing Evidence: A Transmission from Los ingrávidos. En Baer, N., Hennefeld, M., Horak, L. & Iversen, G. (eds.). *Unwatchable*. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press.
- Wood, M. J. (2010). Audiovisual experimental contemporáneo en México. En Jasso, K. & Garza, D. (eds.). *(Ready)Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México* (pp. 239-262). Ciudad de México: INBA.
- Wood, M. J. (2010). Film and the Archive: Nation, Heritage, Resistance. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* 6 (2), 162-174.