



NADIE CONSERVA ALGO QUE NO SABE QUE EXISTE:

práticas de arquivo y memoria audiovisual en América Latina

Ninguém conserva algo que não sabe que existe: práticas de arquivo e memória audiovisual na América Latina

No one preserves something they don't know exists: archival practices and audiovisual memory in Latin America

DELFINA ISABEL CABRERA¹
CECILIA NURIA GIL MARIÑO²

Resumen

A partir de iniciativas heterogêneas, tales como proyectos de cines indígenas, archivos comunitarios, cinetecas regionales y festivales de cine, este artículo propone analizar las singularidades de estas prácticas de archivo audiovisual con el fin de indagar en los desplazamientos conceptuales, epistemológicos y materiales sobre los registros de memoria audiovisual. Estas prácticas proponen una noción de "cuerpo-archivo" que hace vivir aquello que el archivo colonial-moderno históricamente ha borrado o excluido.

Palabras clave

Práticas de arquivo audiovisual. Cuerpo-archivo. Memoria audiovisual. Preservación audiovisual.

¹ Pesquisadora do Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia (Universität zu Köln), Alemanha. Doutora em Literatura Comparada pela Université de Perpignan via Domitia (em conjunto com a Università degli Studi di Bergamo) no âmbito do programa de Doutorado Conjunto Erasmus Mundus em Estudos Culturais em Interzonas Literárias.

² Pesquisadora Assistente do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Técnica da Universidad de San Andrés (CONICET/UdeSA), Argentina. Foi pesquisadora de pós-doutorado da Fundação Alexander von Humboldt no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia (Universität zu Köln) onde colabora como pesquisadora visitante. Doutora em História pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Argentina.



Resumo

A partir de um conjunto heterogêneo de iniciativas, tais como projetos de cinemas indígenas, arquivos comunitários, cinematecas regionais e festivais de cinema, este artigo propõe analisar as singularidades dessas práticas de arquivo audiovisual com o objetivo de investigar os deslocamentos conceituais, epistemológicos e materiais que elas introduzem em relação aos registros da memória audiovisual. Essas práticas propõem uma noção de “corpo-arquivo” (cuerpo-archivo), que faz viver aquilo que o arquivo colonial-moderno historicamente apagou ou excluiu.

Palavras-chave

Práticas de arquivo audiovisual. Corpo-arquivo. Memória audiovisual. Preservação audiovisual.

Abstract

Drawing on a heterogeneous set of initiatives—including Indigenous cinema projects, community archives, regional film archives, and film festivals—this article examines the distinctive features of these audiovisual archival practices in order to investigate the conceptual, epistemological, and material shifts they introduce in relation to audiovisual memory records. These practices cultivate the “body-archive” (cuerpo-archivo) as a living repository of memory and knowledge, sustaining what the colonial-modern archive has historically erased, marginalized, or rendered illegible.

Keywords

Audiovisual archival practices. Archive-body. Audiovisual memory. Audiovisual preservation.

1 INTRODUCCIÓN

Hace poco más de treinta años, el 10 y 11 de enero de 1995, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) celebraron la primera reunión del Fondo UNESCO/FIAF para la Salvaguardia del Patrimonio Cinematográfico, con el propósito de consolidar una agenda internacional para la preservación del patrimonio cinematográfico (UNESCO; FIAF, 1995). Esta reunión se inscribe en un proceso más amplio de articulación institucional entre la UNESCO y la FIAF, iniciado décadas antes mediante contactos informales en los años sesenta, la resolución de 1974 sobre la salvaguardia del patrimonio audiovisual y la Recomendación de 1980

para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento (FIAF, s/d). La convergencia de estas iniciativas en 1995 hizo explícito, además, que las asimetrías en el acceso a recursos, tecnologías e infraestructura entre los distintos países condicionaban no solo las posibilidades efectivas de conservación en cada caso, sino que también demandaban una complejización de las definiciones en torno a qué debía preservarse y bajo qué criterios. En este contexto, el entonces director general de la UNESCO, Federico Mayor, postuló un horizonte patrimonial común, transmitiendo una idea universal de legado cinematográfico. En su discurso, evocó la imagen de la catedral europea como figura paradigmática del patrimonio, una metáfora que remitía a una concepción moderna del archivo como monumento, esto es, una entidad grandiosa y unificada, asentada en un único domicilio y regida por una única ley (Derrida, 1995; Mbembé, 2002; Foster, 2004; Tello, 2018).

Desde ese año a la actualidad, la pretensión de validez universal del discurso archivístico que sustenta esa metáfora ha comenzado, sin embargo, a resquebrajarse desde diversos territorios del denominado Sur Global, donde se vuelve legible su inscripción histórica y la violencia que, al fundarlo, delimita también sus márgenes de exclusión. En este desplazamiento crítico, los archivos audiovisuales emergen como un campo privilegiado de disputas contemporáneas en torno a los regímenes de visibilidad y a las formas de inscripción de la memoria colectiva. En América Latina, la intensidad de estos debates en el campo del cine y del audiovisual no solo han desafiado las historiografías de los cines nacionales y sus discursos de memoria, sino también han transformado los modos de entender las prácticas de archivo y los mecanismos de preservación.

Se generaron, asimismo, profundas relecturas y reactivaciones de los repositorios institucionales desde perspectivas decoloniales e interseccionales que buscan denunciar las violencias intrínsecas sobre las que se fundaron (Freire, 2021; Augusto, 2024; Blank y Mendes Machado, 2015; Guerra y Maan, 2024; Broitman et al. 2022; Peña, 2023, entre otros). Esta labor de releer y vislumbrar esos silencios y borramientos viene renovando los estudios e investigaciones sobre los archivos en la región, colaborando con el desarrollo de un pensamiento situado sobre las prácticas que los sustentan e incentivando la creación de nuevos archivos. ¿Cuáles han sido los regímenes audiovisuales de lo archivable en América Latina y cómo ha sobrevivido lo que históricamente ha sido excluido de las memorias y registros oficiales? En esta renovación el papel de los activismos y organizaciones que buscan contar sus propias historias ha sido y es sustancial.

Este "momento archivos", tal como lo denomina Lila Caimari, surge junto a una "distancia crítica tributaria de la teoría del archivo (cuyos autores, como sabemos, no



necesitaban preocuparse por el asunto porque se inspiraban en archivos contruidos por estados de antiguo régimen a lo largo de muchos siglos)” (2020, p. 228). En las últimas décadas, colectivos audiovisuales, cineastas y comunidades del territorio de América Latina o Abya Yala han desarrollado formas propias y singulares de preservación, catalogación y circulación que interpelan los discursos canónicos del archivo en general y del audiovisual en particular. Al examinar la historia de los archivos audiovisuales desde contextos que exceden el llamado Norte Global, se vuelve evidente la dificultad, cuando no la imposibilidad, de trasladar casi sin mediaciones los modelos europeos y norteamericanos a las realidades materiales, históricas y políticas de las colecciones latinoamericanas (Suárez, 2022). Dichos modelos, consolidados a partir de la profesionalización de la preservación cinematográfica en el período de posguerra, se fundan en una concepción técnico-objetivista del archivo, en la centralidad de la institucionalización y en una noción pretendidamente universal del patrimonio fílmico (Borde, 1992). En este sentido, su aplicación en América Latina ha sido objeto de debate, en la medida en que se parte de supuestos de estabilidad material, institucional y tecnológica cuya correspondencia con las trayectorias históricas de los archivos de la región resulta heterogénea.

Leídos desde sus condiciones de enunciación y legitimación, los modelos hegemónicos de preservación y gestión archivística exhiben limitaciones para dar cuenta de la heterogeneidad de las experiencias y situaciones latinoamericanas. En este sentido, vale aclarar que el enfoque “situado” de las prácticas y de los pensamientos que éstas construyen retoma la propuesta de Donna Haraway (1991), para quien todo conocimiento depende del lugar social, político y material desde el cual se produce, así como también, dialoga con elaboraciones latinoamericanas que han insistido en la relación entre conocimiento, territorio y experiencia histórica, desde las epistemologías del lugar y las políticas de la diferencia (Escobar, 2008; Rivera Cusicanqui, 2010; De la Cadena y Blaser, 2018). Esta perspectiva no implica pensar de modo binario en prácticas situadas y universales, sino en señalar la pretensión de universalismo del conocimiento producido desde los centros de poder.

Las prácticas estandarizadas de catalogación y clasificación tienden a homogeneizar las colecciones, relegando la singularidad de sus trayectorias y contextos de producción, mientras que las normativas internacionales de preservación, aunque operativas en instituciones dotadas de recursos estables, encuentran dificultades de implementación en escenarios atravesados por restricciones presupuestarias y apoyos estatales intermitentes. A su vez, en la medida en que se inscriben en lógicas institucionales propias del Estado-nación, estos modelos son insuficientes para comprender las condiciones de emergencia, sostenimiento y

transmisión de los denominados archivos audiovisuales “menores” (Suárez, 2021). Frecuentemente articulados en torno a comunidades, colectivos y prácticas culturales históricamente marginadas, estos archivos responden a regímenes institucionales y materiales heterogéneos, con formas organizativas, esquemas de financiamiento y recursos tecnológicos que se apartan tanto de los paradigmas europeo-estadounidenses como de las estructuras de las cinematecas estatales.

Esta configuración alcanza un rasgo especialmente crítico en el caso de los archivos audiovisuales de comunidades indígenas, cuyas producciones ya ocupan de por sí un lugar relegado dentro de las tradiciones fílmicas nacionales latinoamericanas (Lacerda, 2018). Tal como remarca Amalia Córdova, la mayoría de las colecciones audiovisuales indígenas está dispersa y compuesta por múltiples soportes analógicos en vías de obsolescencia que no han sido objeto de procesos sistemáticos de preservación ni de digitalización. Por otro lado, al estructurarse su circulación principalmente por circuitos independientes, los propios realizadores asumen las tareas de resguardo y distribución sin disponer de los recursos temporales, humanos o técnicos que tales procesos requieren (Córdova, 2025, p. 199).

En este marco, la emergencia de nuevos archivos audiovisuales en la región puede leerse no solo como una respuesta a la autoridad de las instituciones archivísticas hegemónicas, sino como una reconfiguración de los modos de inscripción, transmisión y activación de la memoria audiovisual. En muchos casos, se trata de iniciativas locales que desplazan los criterios normativos de preservación al habilitar la circulación y programación de materiales previamente excluidos de los circuitos institucionales (como copias incompletas, únicas o deterioradas), cuya materialidad precaria constituye, sin embargo, un soporte fundamental para la memoria de comunidades y sujetos históricamente marginados. Al privilegiar formas de acceso y uso ancladas en la circulación comunitaria de las imágenes, estos proyectos no solo amplían la definición de lo preservable, sino que intervienen en la disputa por las condiciones mismas de reconocimiento y transmisión de la memoria colectiva. En el caso de los pueblos originarios, este desplazamiento adquiere una inflexión más profunda, al poner en tensión los supuestos materiales y epistemológicos del archivo moderno. Las prácticas de memoria que sostienen estas producciones se articulan con frecuencia en torno a formas orales, corporales y performativas de transmisión que desbordan la lógica de fijación documental propia de la archivística occidental (Córdova, 2025). Lo audiovisual no funciona únicamente como registro objetual destinado a la conservación, sino como mediación activa en procesos de rememoración, actualización y circulación comunitaria, donde la imagen y el sonido participan de dinámicas rituales y territoriales de transmisión de saberes. Desde esta



perspectiva, la memoria audiovisual se desplaza desde la acumulación de objetos hacia su reactivación situada en prácticas de narración, presencia y cuidado. Con todo, este desplazamiento conceptual no debe invisibilizar las persistentes dificultades en materia de preservación y accesibilidad que afectan a los archivos cinematográficos y videográficos de los pueblos indígenas. Antes bien, pone de relieve la urgencia de articular marcos de conservación y políticas públicas de colaboración que, como proponen diversas investigaciones en el campo, permitan sostener materialmente estas memorias sin subsumirlas en modelos archivísticos ajenos a sus propias formas de transmisión.

Así, partiendo de iniciativas desarrolladas por colectivos y grupos diversos en el territorio históricamente disputado de América Latina, este artículo propone analizar las singularidades de estas prácticas de archivo audiovisual con el fin de indagar en sus desplazamientos conceptuales, epistemológicos y materiales, al habilitar nuevas formas de pensar la circulación, la conservación y la activación de los registros de la memoria audiovisual. Estas experiencias permiten proponer la noción de "cuerpo-archivo", que a su vez dialoga con la de "corpo-tela" de Leda Maria Martins (2021), como una forma de comprender cómo la memoria audiovisual se inscribe, circula y se reactiva a través de cuerpos y prácticas situadas. Lejos de sustituir al archivo material, este concepto permite pensar cómo determinadas formas de transmisión y cuidado hacen vivir aquello que el archivo colonial-moderno históricamente ha borrado o excluido. De allí que esta propuesta parta de las discusiones sobre las tensiones y expansiones de la noción de archivo para enfocarse en los movimientos propios de las prácticas de archivación. Este desplazamiento permite no solo reconocer la existencia de archivos diversos, sino de prácticas de archivación diferentes, que encarnan formas situadas de entender los registros de memoria audiovisual. Estas prácticas, a su vez, desestabilizan en su propia dinámica la comprensión compartimentada entre archivo y registros de memoria, por lo que este artículo incorpora casos como festivales de cine que proponen una mirada que contempla las cicatrices de los materiales, lo considerado "imperfecto" como testimonio de las condiciones de preservación, o bien, en iniciativas que plantean formas de reactivación de la memoria de los pueblos a través de la circulación de sus materiales.

El trabajo de investigación se centra así en un corpus heterogéneo, que incluye colectivos y proyectos de cine indígena, archivos comunitarios, cinetecas regionales y festivales de cine, seleccionado precisamente por la diversidad de estructuras de funcionamiento, escalas de operación, prácticas de circulación y estrategias de preservación que lo caracterizan, buscando dar cuenta de los alcances, las potencias y las implicancias de los múltiples desplazamientos de la memoria audiovisual en

América Latina. Por último, este artículo se nutre de experiencias de investigación colaborativa, a través de workshops, seminarios y entrevistas con artistas, archivistas e investigadorxs, que hemos ido desarrollando en los últimos años. De ahí, que la selección de los casos también remite a una constelación de colaboraciones de investigación y activistas.

2 ARCONTAS INESPERADAS

El gran problema de los archivos, como nos recuerda Graciela Goldchluk, sigue siendo definir qué es lo que importa (2025). Los debates en torno a esa definición han dado lugar a nuevos archivos con mayor conciencia de su domiciliación, genealogía y condiciones materiales y afectivas de existencia. Esta torsión de los archivos sobre sí mismos fue en gran medida posible gracias al trabajo sostenido de “arcontas inesperadas”, tal como las denomina Goldchluk retomando la lectura derrideana de la figura del arconte, pero subvirtiéndola con la flexión de género. Esta figura de custodia, administración e interpretación del archivo, históricamente vinculada al Estado patriárquico, o incluso, fratriárquico (Derrida, 1995), muestra sus limitaciones en relación a prácticas de archivo que disputan el orden establecido. En Argentina, las arcontas pioneras fueron las Madres de Plaza de Mayo, cuyos

conjuntos documentales [...] donde los recortes y los ‘recuerdos’, y hasta determinados objetos (como lo fueron los pañales de tela de sus hijos convertidos con el tiempo en pañuelos blancos) van adquiriendo una organización que desordena las jerarquías previamente establecidas. Esos archivos responden y no a la noción foucaultiana de archivo en tanto exceden, por presencia, la ley de producción y transformación de los enunciados. Algo hay ahí que no se deja absorber en el sistema de enunciabilidad que parecería abarcarlos y no se trata de un elemento en particular (un pañal o una fotografía) sino más bien de las relaciones y jerarquías que se tejen, del modo anacrónico en que van surgiendo (Goldchluk, 2019, p 139).

Décadas después, el legado de las Madres es retomado por las travestis y trans que fundan el Archivo de la Memoria Trans (AMT), inscribiéndose en una genealogía de resistencia comunitaria y creación política que postula la memoria como derecho³.

³ El Archivo de la Memoria Trans, creado en 2014 por María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco, reúne más de 25.000 documentos que abarcan desde comienzos del siglo XX hasta la década de 1990, e incluye fotografías, testimonios, artículos periodísticos, documentos nacionales de identidad, pasaportes, diarios personales y cartas, entre otros materiales. Su objetivo es la protección, construcción y recuperación de la memoria trans. El AMT busca visibilizar aquellas vidas que durante



María Belén Correa, una de las fundadoras y actual directora del archivo, relata que el nombre del archivo surgió a partir del visionado de un documental sobre las Madres, donde señalaban que, pese a la destrucción sistemática de pruebas del terrorismo de Estado por parte del propio Estado argentino, ellas conservaban “lo más importante: la memoria de los sobrevivientes” (Macioci; Goldchluk, 2025).

Tras un exhaustivo trabajo de recopilación, preservación, digitalización y catalogación del archivo fotográfico del AMT, el equipo de la Biblioteca y Museo Claudia Pía Baudracco, que es parte integrante del archivo, ha lanzado en 2025 una campaña para comenzar a armar, preservar y catalogar una colección de sus memorias audiovisuales. El impulso parte de una pequeña colección de cintas en VHS que perteneció a Claudia Pía Baudracco, donde pueden verse registros de la vida cotidiana de la comunidad travesti-trans, como reuniones sociales que se celebraran en la actual sede de la Biblioteca, casa en la que Claudia Pía vivía. Estas imágenes, al igual que otros materiales que no se ajustan a los criterios canónicos del patrimonio audiovisual y que históricamente no encontraron lugar en los archivos cinematográficos, pasan a integrar un nuevo archivo que rearticula el tríptico arcóntico de la guarda, la ley y el poder sobre el sentido. Como parte de este proceso, estas arcontas también deciden cómo nombrarse y nombrar sus imágenes, que encuentran por fin un espacio de visibilidad propia e historia compartida. De allí que el acento de sus prácticas esté puesto tanto en la recolección de los materiales (muchas veces, además, rescatados de instituciones como la prensa, la policía o los hospitales de salud mental) como en su catalogación, en la que priman categorías vinculadas con las vidas de quienes organizan el archivo. En los VHS sobrevivientes, se suceden escenas domésticas y de activismo que van conformando un “álbum de familia” -parafraseando el título de la película de Laura Casabé de 2025 que trabaja con este archivo-, que difícilmente hubiera encontrado refugio en un repositorio audiovisual tradicional. Además de devolverle a la categoría de “familia” la carga política que tiene y que, normalizada, pasa a menudo desapercibida, estos registros y las prácticas que los vuelven archivo desarman las normas de archivación patriarcal. En términos de Ana Bugnone y Victoria Macioci (2023, p. 23), se trata de un archivo instituyente, en tanto “1) es producido y gestionado por la propia comunidad travesti/trans; 2) recoge memorias olvidadas, negadas, invisibilizadas; 3) permite poner imágenes y relatos a la historia de la comunidad”.

La campaña para reunir materiales en cualquier formato audiovisual de la memoria de la comunidad trans en Argentina se abre, entonces, como un espacio de

largo tiempo fueron borradas en la Argentina, así como poner en relieve identidades que, hasta hace apenas algunos años, no contaban con marcos legales que las nombraran ni con escenarios sociales que las reconocieran. Para más información, véase: <https://archivotrans.ar/index.php/videos>.

reencuentro con las imágenes, de resignificación política, de creación de memorias futuras y de posibilidades de reactivaciones artístico-políticas. En esa dirección, el filme *Álbum de familia* (Laura Casabé, 2025) reactiva ese archivo audiovisual de la familia trans y lo pone en contrapunto con el archivo televisivo de un momento en que las travestis comienzan a ir a la televisión y disputar sus propias imágenes públicas y los discursos sobre ellas. La película va entretejiendo materiales sensibles de esas memorias con las luchas públicas de las imágenes para celebrar las redes de sostén, más allá del dolor, el sufrimiento y la pérdida. Realizar ese llamado a la reunión y volver a mirar estos materiales audiovisuales de modo colectivo para pensar en cómo serán archivadas plantea una práctica situada de la catalogación. Reescribir la historia de esas imágenes, sacarlas del olvido y construir tesoros locales a partir de los saberes, las memorias y los cuerpos de las sobrevivientes.

Estas prácticas trascienden la mera recolección y catalogación de materiales, legitimando a los cuerpos travestis y trans como agentes de memoria, derechos, lucha y goce, y situando la corporalidad como eje central de producción, transmisión y activación de saberes colectivos. El archivo se construye mediante la acción política, el cuidado comunitario y la narración de imágenes, proyectándose como plataforma activa de investigación histórica, estética y política, donde el pasado no solo se conserva, sino que se transforma mediante la praxis comunitaria, la visibilidad y la imaginación colectiva. La pregunta en torno a *qué* se conserva, terreno en el que se disputan las jerarquías, se ve cuestionada también por aquella acerca de *cómo* hacerlo, puesto que son las prácticas las que hacen vivir aquello que el archivo colonial-moderno borra o excluye.

En este escenario, los trabajos de Leda Maria Martins ofrecen un marco para comprender cómo la corporalidad constituye y transmite memoria, desbordando la lógica de acumulación documental. En la sección siguiente se indagará sobre la noción de "cuerpo-archivo"⁴, partiendo de las conceptualizaciones de Martins y de las experiencias de archivos comunitarios y cines indígenas. Se abordará el festival Kanua en Ecuador y algunos proyectos audiovisuales del pueblo qom, en Argentina, que cuestionan la centralidad y la fijeza del archivo audiovisual, así como sus políticas

⁴ Esta noción, además del diálogo con Leda Maria Martins, se nutre también de los intercambios que tuvieron lugar en el Seminario internacional "Corpo-Arquivo: Práticas, memórias e imaginações audiovisuais", realizado en la ECA-USP (São Paulo, Brasil) los días 17 y 18 de septiembre de 2024, coorganizado por la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), el Portugiesisch-Brasilianisches Institut de la Universität zu Köln y el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (MECILA), con el apoyo de la VolkswagenStiftung. El encuentro reunió a investigadorxs, archivistas, curadorxs y cineastas para debatir prácticas, políticas y perspectivas contemporáneas sobre los archivos audiovisuales.



tradicionales de acceso y circulación. Por último, se explorará cómo estas tensiones se proyectan en dimensiones institucionales, a través de prácticas de preservación y programación de cinetecas regionales y festivales de preservación audiovisual como MADO (Más Allá del Olvido), la Semana del Cine Recuperado de Buenos Aires.

3 CUERPO-ARCHIVO

¿Cómo se preserva una forma de cantar, una manera de declamar, un modo de hablar con la tierra, una lengua? En las últimas décadas, y en consonancia con la expansión de nuevas herramientas tecnológicas, el audiovisual se ha consolidado como un medio clave para la preservación de imágenes, voces y memorias de los pueblos indígenas. Tal como señala Córdova (2025), las lenguas y tradiciones indígenas se transmiten principalmente de generación en generación a través de prácticas orales y corporales. Estas formas de transmisión configuran un repertorio —en oposición al archivo escrito— que no solo desborda los sistemas tradicionales de conservación, sino que además se encuentra inmerso en una lucha constante y multinivel por la supervivencia cultural y los derechos básicos.

En este contexto, el audiovisual adquiere una potencia singular: permite registrar aquello que ocurre en el cuerpo, en la voz, en el gesto y en el territorio. Los filmes producidos por comunidades indígenas pueden pensarse, entonces, como archivos en sí mismos, capaces de resguardar memorias que de otro modo permanecerían fuera de los marcos institucionales de lo archivable. Estos trabajos no solo cuestionan qué merece ser conservado, sino que tensionan los propios límites del archivo: qué puede ser fijado, qué se transforma al registrarse y qué, aun así, se resiste a ser plenamente archivado. Al respecto, el cineasta guaraní Alberto Alvares (2022) subraya el giro político, estético y epistémico que implica para las comunidades indígenas dejar de ser objeto de representación para convertirse en productoras de sus propias imágenes; “dejamos de ser caza y nos tornamos cazadores” (Alvares, 2018). Desde su perspectiva, el cine guaraní funciona como una herramienta central en la defensa del territorio frente a los procesos de expulsión y explotación de la tierra, así como en la lucha por el reconocimiento y la valorización de sus modos de vida.

Frente a una historia mediática que ha tendido a proyectar representaciones estereotipadas y romantizadas de las comunidades indígenas, la inversión del punto de vista de la cámara y la producción de registros propios permiten disputar los regímenes dominantes de visibilidad y transmitir una mirada situada, anclada en la experiencia y el conocimiento de las propias comunidades. El giro digital, entonces, ha

abierto múltiples posibilidades de resignificación de las imágenes para los procesos de memoria de muchos de estos pueblos donde el cuerpo, la oralidad, la escucha y el universo onírico tienen un lugar fundante. Uno de los objetivos de la creación del Colectivo Mbyá-Guaraní de Cinema en 2008, fue, en efecto, poder hablarle a los habitantes del municipio de São Miguel das Missões para dar a conocer la cultura guaraní y combatir los prejuicios en su contra que todavía hoy se mantienen. Pero ese gesto hacia afuera convive con otro, igualmente decisivo: interpelar a las generaciones más jóvenes desde formas alternativas de autorrepresentación, capaces de alojar otras estéticas, otros ritmos y otras maneras de mirar, arraigadas en las cosmovisiones de sus pueblos. Como señala la cineasta Patrícia Ferreira Pará Xhapy, las películas del colectivo —realizadas en diálogo con escuelas y con distintos actores de la comunidad— funcionan también como espacios de transmisión de la lengua y de la sabiduría ancestral (entrevista personal, 2025). Siguiendo a Leda Maria Martins, puede sostenerse que los cines indígenas conectan “el cuerpo individualizado” con un “cuerpo colectivo” y un “corpus cultural” (2021, p. 59), posibilitando el anclaje del conocimiento, la memoria, las emociones y las acciones (p. 162). En consecuencia, las formas en que estas producciones audiovisuales son preservadas y circuladas requieren una atención específica, ya que su función dentro de la comunidad va más allá de lo estético o recreativo y cumple un papel esencial en la activación de la memoria colectiva. Como señala Vincent Carelli, impulsor del proyecto pionero Vídeo nas Aldeias, en sintonía con el testimonio de Patrícia Ferreira Pará Xhapy, la circulación de películas indígenas dentro de las comunidades por parte de las generaciones más jóvenes ha facilitado la recuperación de tradiciones olvidadas (2022).

La cineasta destaca, asimismo, el rol central de las mujeres dentro de su cultura, en tanto responsables del cuidado, la educación de lxs niñxs y la transmisión intergeneracional de la lengua. En particular, las mujeres ancianas asumen la tarea de resguardar el conocimiento y hacerlo circular a través de la oralidad, sosteniéndolo en el tiempo mediante la repetición, la escucha y la presencia. Se trata de un saber que no se separa de quienes lo portan, y cuya permanencia depende del acto mismo de ser compartido. Esta lógica se prolonga en el ámbito de la producción audiovisual. En relación con los filmes realizados en el seno de las comunidades, Patrícia Ferreira Pará Xhapy subraya una dinámica de complementariedad entre los trabajos producidos por mujeres indígenas y aquellos realizados por los hombres de sus pueblos. Sin establecer jerarquías, las realizaciones de las mujeres introducen una sensibilidad atenta a lo cotidiano, una mirada que se demora en los gestos, en los vínculos y en las formas de cuidado (entrevista personal, 2025). Lejos de concebir la imagen como un objeto destinado a ser preservado de manera estable y autónoma, estos filmes funcionan



como prácticas que acompañan los procesos de transmisión cultural, inscribiendo en la imagen una ética del cuidado que privilegia la continuidad por sobre la conservación, y la relación por sobre la acumulación.

En el territorio chaqueño, la antropóloga y cineasta argentina Carolina Soler —quien trabaja desde hace más de una década con el pueblo qom— señala que las mujeres qom, además de garantizar la provisión de alimentos recolectados, han sido históricamente las principales responsables de la crianza y el cuidado de lxs niñxs. Esta centralidad se prolonga en su participación en la producción y circulación de filmes, entendidos como una búsqueda por crear nuevas formas de resguardar y transmitir saberes, prácticas cotidianas y la lengua. El registro audiovisual otorga así materialidad a un archivo inmaterial, compuesto por gestos, ritmos y experiencias del cotidiano que, al ser filmados, no se fijan definitivamente, sino que adquieren nuevas condiciones de circulación y transmisión.

El espacio de la producción audiovisual emerge, entonces, en un territorio de cruce entre lo que la tradición occidental ha separado como esferas pública y privada. Lejos de reproducir esta escisión, las prácticas audiovisuales qom activan una continuidad entre ambos ámbitos, donde el cuidado, la vida doméstica y la crianza se inscriben como dimensiones políticamente significativas. En este sentido, resulta especialmente pertinente la reflexión de Rita Segato, quien sostiene que, en los mundos indígenas, “la política como conjunto de deliberaciones que llevan a las decisiones que afectan a la vida colectiva, atraviesa los dos espacios”, y que “el espacio doméstico es dotado de politicidad, por ser de consulta obligatoria y porque en él se articula el grupo corporativo de las mujeres como frente político” (Segato, 2013, p. 88).

Así como estas películas, ancladas en la esfera de lo doméstico y de lo cotidiano, se configuran como espacios privilegiados de transmisión y de cuidado de las memorias comunitarias, la posición que adopta la cámara en esos contextos resulta igualmente significativa. Lejos de imponerse como un dispositivo externo de observación, la cámara busca situarse como un segundo ojo o un segundo oído, prolongando las capacidades perceptivas del cuerpo antes que sustituyéndolas. Esta relación íntima entre cámara y corporalidad se hace explícita en diversos rituales de iniciación a su uso, en los que la tecnología es incorporada progresivamente a las prácticas comunitarias. Tales rituales no solo habilitan el aprendizaje técnico, sino que inscriben a la cámara en procesos más amplios de reapropiación y resignificación tecnológica. En este sentido, el dispositivo audiovisual deja de funcionar como una herramienta de captura para convertirse en un mediador sensible de la experiencia, capaz de acompañar —más que de fijar— las memorias que circulan entre cuerpos, voces y territorios (Huichaqueo, 2025; Tillmann, 2025). Esta noción dialoga

estrechamente con la idea de *corpo-tela* de Leda Maria Martins (2021, p. 175), concebida como “ambiente de saber e da memória, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente”, acercándose así a una comprensión performática del archivo. En esta perspectiva, la inscripción asociada a la “tela” no es necesariamente discursiva ni narrativa, pero establece y presenta de manera simultánea una noción cósmica, ontológica y teórica de la memoria que constituye los cuerpos. Vinculada al archivo, esta dimensión corporal, performática, propone un tipo de conservación que opera como archivo vivo: un espacio donde el cuerpo, la voz y la acción continúan re-significando el pasado mientras participan activamente en la comprensión del presente y en la anticipación de futuros posibles.

El cineasta yanomami Morzaniel Iramari señala al respecto que:

La memoria de nuestros ancestros es el futuro. El cine guarda memoria. Guarda historia. [...] La importancia de hablar en la lengua materna o de la pintura, el chamanismo, el diálogo ceremonial, de la fiesta, la danza. Eso lo encuentro muy importante. [...] Esa es para mí la importancia del cine Yanomami. Hoy lo llamamos cine Yanomami (entrevista personal, 2025, nuestra traducción).

El chamán y portavoz de su comunidad Yanomami, Davi Kopenawa, participa directamente en sus propios filmes, así como en producciones realizadas en colaboración con personas no indígenas, como *A queda do céu* (Gabriela Carneiro da Cunha y Eryk Rocha, 2024), basada en el libro homónimo de Kopenawa y Bruce Albert. En *Mari-hi* (2023), de Iramari, su voz en off atraviesa todo el relato y, al final, lo vemos escribiendo en un cuaderno mientras oímos:

Estas son las palabras que quería decir de nuevo para ustedes, adultos, autoridades, jóvenes, estudiantes universitarios. Para que las escuchen y reflexionen sobre ellas pensando ¡Sí, eso es cierto! Estas palabras fueron traducidas a los idiomas de la gente blanca, ¡y ahora podemos entenderlas! Compartamos para que podamos volvernos más sabios juntos. ¿Bueno? ¡Estas son mis palabras! (*Mari-hi*, 2023, nuestra traducción).

Si en el libro *A queda do céu*, quien escribe es Albert a partir de ese pre-texto oral de horas de grabación del habla de Kopenawa, aquí es Kopenawa quien escribe. De la oralidad de la voz en off de toda la película, en el final vemos el acto de escritura del chamán que quiere dar esas palabras en la tecnología de los blancos, como gesto político de lucha. Es el acto de escribir y cerrar el cuaderno el que cierra el filme proponiendo nuevos entramados en los usos de las diferentes tecnologías (el cine, la



escritura) para mantener viva la memoria y la existencia de los yanomamis (Gil Mariño, 2024).

El cuerpo emerge como eje central en los testimonios de los y las cineastas indígenas, no solo como soporte de la experiencia, sino también como territorio afectado por la memoria histórica y la violencia cultural. Muchos relatan cómo las décadas de saqueo visual y cultural —fotografías y filmaciones realizadas por cineastas e investigadores no indígenas que nunca regresaron a las comunidades con esos registros— han dejado marcas profundas en los cuerpos colectivos. Este pasado se manifiesta especialmente en lxs mayores, que a menudo se resisten a ser filmadx, reflejando la necesidad de reconstruir la confianza y de reconocer que la tecnología puede ser reapropiada por y para la comunidad. En este contexto, la producción audiovisual se convierte en un espacio de sanación, un lugar donde el cuerpo colectivo puede reconstituirse a través de la creación de imágenes propias. Como señala Sani Montahuano, del colectivo Tawna, “hacemos cine desde y para el territorio”, un gesto que no solo implica registro, sino también agencia y reivindicación de la pertenencia.

Francisco Huichaqueo, cineasta mapuche, propone la idea de un “cine medicina”:

Somos una comunidad de soñantes. Yo mismo soy soñante. Los sueños te muestran lugares, otros espacios, o espacios que sí existen y que más tarde terminas encontrando. Eso significa que ese es el lugar que te entrega la vida, o el espíritu del lugar, para que lo filmes, para que hagas algo ahí, para que lo mires. Se abren caminos en un espacio paralelo: el de la vida, el del pensamiento mapuche, el de la percepción indígena. Cuando lo miro desde ese lugar, aparece eso que llamo medicina. Porque al ver cine indígena, o a veces al volver a ver mis propias películas, vuelvo a conectar con el entorno y con sus fuerzas. Esas fuerzas me colaboran y me sostienen; las siento como el soplo del curandero o del machi. Ver una imagen mapuche en un film produce una sensación en la piel, como el aliento suave del mundo natural. Es muy gratificante para el espíritu, es profundamente sanador.

Ahí se me ocurrió que el cine indígena puede ser medicinal. El cine mapuche que propongo, que trabajo y que filmo, puede ser medicinal: para mí y, con toda la intención, para mi gente. Pero no en el sentido de la medicina biomédica, sino como una medicina para el espíritu, que sostiene y acompaña, un cine que te permite aparecer en el mundo y existir como cualquier otra forma de vida. (entrevista personal, 2025)

Parte de este proceso de cura, de esta medicina, entonces es el rol del audiovisual en la recuperación del entorno donde habita la comunidad. En esta misma dirección, la cineasta y agroecóloga, Maja Tillmann entrelaza su mirada del archivo audiovisual con la práctica de la agroecología e insiste en un enfoque situado que busca recuperar las tradiciones ancestrales de un territorio como manera de pensar formas sustentables

a largo plazo y en diálogo con esos espacios. Propone la idea de *sallqavideastas*, cineastas silvestres -*sallqa* es la parte más alta de la montaña donde los pueblos quechuas van a limpiarse de la humanidad de los valles para volverse silvestres- que realizan *Ayni videos*, videos participativos. Su proyecto "Saberes andinos y amazónicos" se basó en una metodología de trabajo de video participativo con las comunidades en formato magnético, que gracias a las condiciones climáticas se conservaron para su posterior digitalización⁵.

Este tipo de registros de memorias sensibles que abren los sentidos, así como también estas prácticas colectivas de hacer, guardar y circular, traman una dimensión afectiva que establece interconexiones con los materiales que proponen una idea abierta y en proceso de los archivos. Este enfoque performático nos invita a pensar la conservación no como fijación, sino como continuidad, cuidado y re-apropiación de los saberes y afectos que habitan en los cuerpos y en los territorios, en archivos que puedan existir más allá de la materialidad de los soportes, en la relación íntima y política entre cuerpo, comunidad y memoria.

4 CIRCULACIÓN, ITINERANCIA Y ARCHIVO COMO PROCESO

La experiencia de conformación de archivos y prácticas audiovisuales colectivas se vuelve formativa en múltiples niveles —político, social, cultural y educativo—, tal como señalan numerosos testimonios de cineastas e investigadores, indígenas y no indígenas. En este sentido, la dimensión formativa del audiovisual indígena excede ampliamente los aspectos técnicos vinculados al uso de la cámara o a las herramientas del montaje, para inscribirse en procesos más amplios de producción de subjetividad, memoria y comunidad. En esta línea, André Brasil ha propuesto la noción de "comunidades de cine" para dar cuenta de la centralidad que adquieren las prácticas de exhibición y circulación de las imágenes en contextos comunitarios, especialmente en películas realizadas o co-realizadas con directores indígenas. Según su análisis, la proyección cinematográfica opera como un dispositivo que, al mismo tiempo que pliega el cine sobre sí mismo, genera un espacio de encuentro en el que la comunidad se reúne frente a su propia aparición o reaparición en imágenes, asumiendo una

⁵ La Colección de Videos de Saberes Andinos y Amazónicos es "una despensa audiovisual que contiene historias, personas, comunidades y saberes de diversas comunidades de la sierra y la Amazonía peruana. Los videos fueron realizados por miembros de organizaciones campesinas entre el año 2002 y 2012. Los llamados Núcleos de Afirmación Cultural Andina, que participaron en proyectos de investigación sobre saberes andinos y amazónicos, buscando visibilizar y reflejar la diversidad cultural y el conocimiento y sabidurías de los pueblos que han mantenido su raíz andina y su cosmovisión hasta la fecha." Puede consultarse en: <https://www.saberesandinosamazonicos.net/>



distancia reflexiva y, a la vez, una implicación activa con aquello que se manifiesta en el presente de la experiencia (Brasil, 2016, p. 79-80).

La exhibición contribuye no solo a la puesta en valor de los materiales, sino también a su preservación activa. Estas prácticas despliegan una noción de archivo que trasciende el depósito estático: un archivo en movimiento, que se desplaza, se comparte y se reinterpreta. KANUA, Festival Flotante de Cine Amazónico, iniciativa impulsada por Kara Solar y Tawna Cine, encarna este enfoque. La propuesta utiliza una canoa especialmente diseñada, equipada con paneles solares que alimentan un sistema de proyección móvil basado en energía renovable, llevando películas y documentales a comunidades que de otro modo no tendrían acceso a ellos.

Desde 2017, el colectivo Tawna, organización de cine centrada en la narrativa amazónica, trabaja para visibilizar los procesos de defensa de los territorios indígenas, fortalecer los legados culturales amazónicos y acompañar a jóvenes de la región en el aprendizaje de la comunicación audiovisual, promoviendo la creación de cine desde el propio territorio. Como explica Sani Montahuano, de nacionalidad Sapara:

el objetivo es “contar estas historias para nosotros, vernos a nosotros a través de las cámaras, autoidentificarnos y representarnos con nuestros propios guiones y nuestro propio lenguaje para que así la gente también nos entienda en las comunidades, que mi abuela nos entienda, ya que ella no habla español (entrevista personal, 2025).

El colectivo Tawna reúne a profesionales saparas, kichwas y mestizos de Quito. “Tawna” es una herramienta para empujar una canoa, símbolo del festival KANUA. En 2025, el recorrido por los territorios Achuar de Ecuador y Perú permitió visibilizar la producción audiovisual local. Según Montahuano, desde la primera edición, el objetivo principal era llevar las películas realizadas por sus propios compañeros y cineastas locales, cuya circulación es escasa, en contraste con las habituales producciones de Hollywood que sí suelen llegar a las comunidades. Montahuano subraya que, si no se generan espacios desde la propia comunidad, estas películas nunca serían proyectadas ni vistas, reforzando la necesidad de iniciativas que promuevan la circulación autónoma del cine local (2025). La continuidad en el tiempo se vuelve entonces esencial para este proyecto:

Para que toda la gente se pueda mirar, que se repita muchas veces. Las comunidades nos dicen, “tienen que venir siempre a mostrarnos cine, a hacernos ver las películas en una pantalla gigante”. Porque nosotros no estamos acostumbrados a mirarnos así. Creo que eso serían las palabras de qué es para mí el cine flotante. Mirarnos a través de una pantalla gigante nuestro rostro, nuestro rostro indígena que también ha sido saqueado, que ha sido vulnerado a través de nuestros

derechos, y hemos sido discriminados por nuestra forma de ver, nuestra forma de pensar, nuestra forma de hablar y nuestra forma de mirarnos también. Entonces creo que esto del cine flotante es auto reconocernos con orgullo y decir si esos grandes cineastas pueden hacer su cine y hacernos ver a los blancos como una belleza. ¿Por qué nosotros no podemos mirarnos así a través de esa pantalla gigante? Cuando miro en esa pantalla inflable, el rostro de las mujeres, de los niños, de los hombres, veo tanta felicidad y regreso a mirar a toda la gente, cómo se siente, “mira ahí estás tú”. Soy yo la que me veo a través de esta pantalla, a mí me están mirando, ya no estamos mirando, nos estamos mirando, entonces eso está cambiando mucho y a mí me da mucha felicidad ser nosotros quienes estemos al frente de todo (Montahuano, 2025).

El cine flotante pone a circular estas películas en una travesía, crea situaciones de visionado, que como planteaba Brasil, se transforman en dispositivos cinematográficos y cosmopolíticos, activando la generación de nuevas imágenes y su preservación mediante la sobrevida que les da el entramado comunitario.

Siguiendo la línea de los desplazamientos y la circulación, Carolina Soler reflexiona sobre los cuidados necesarios para la circulación y archivo de los cines del pueblo qom. A partir de su trabajo con Mabel Filimón, maestra bilingüe del barrio Mapic⁶ en Resistencia (Chaco, Argentina), que derivó en la película *Pa'iquera na aviac* (“más allá del monte”), entre otros proyectos, Soler sostiene que no solo es difícil distribuir este tipo de filmes, sino también es muy complejo entender cuál es el camino que tiene que seguir esa película (entrevista personal, 2025). En el caso de *Pa'iquera na aviac*, Soler cuenta que Mabel le propuso filmar a Cristina, su madre, “para hacer una película sobre las mujeres recolectoras qom que mostrara sus conocimientos sobre medicina: “La medicina *qompi* (de los qom), no la *roqshepi* (de los blancos)” — me subrayaría la propia Cristina —, “la que va a seguir estando cuando los gobernantes no hagan las cosas bien” y mientras no talen el último monte, nos explicaría más tarde”. (Soler, 2021, p. 75)⁷. La cineasta resalta que se trata de una película que “continúa construyéndose y completándose cada vez que se proyecta, con la venta de hierbas medicinales al final de cada función, con el paso del tiempo, que lo transforma y nos

⁶ Mapic es un barrio periurbano, es decir que no se trata de comunidades como las rurales que son mucho más articuladas con familias extensas, sino que en este caso todo está más fragmentado por familias nucleares, tal como explica Soler.

⁷ El filme “[...] dura veintidós minutos, logrados tras varios meses de edición con Mabel y algunos de sus familiares. El filme, hablado en qom laqtac, respeta la cronología de los eventos registrados, a los que se les agregó una introducción con la voz en off de Cristina y un epílogo con su canto, en ambos casos, con imágenes de los paisajes locales.” (Soler, 2021, p. 82).



pone de cara a la muerte y al esto ha sido —de forma literal—, pero que también nos sitúa frente a nuevos proyectos para complementarlo.” (Soler, 2021, p. 93).

Esta forma de exhibición problematiza cómo entender la circulación y el contacto con el público. Carolina Soler relata el cuidado que Mabel pone en la exhibición de la imagen de su madre y sus consejos, en compartir ese legado, prácticas que se están perdiendo. Así, cuenta cómo en ocasión del Festival de Cine Indígena de 2017, tras diez minutos de proyección de la película, como el público no prestaba gran atención y había un murmullo constante, Mabel decidió interrumpir la proyección. Enfatizando que los regímenes de circulación y difusión de estos filmes están inmersos en un campo afectivo y político, Soler señala que aprendió que “por más que yo sea la codirectora de la película, no sería cauto ni respetuoso de mi parte dar circulación al filme, y esto es algo sobre lo que no se había ocurrido pensar durante el rodaje y el montaje” (Soler, 2021, p. 93).

La cineasta, a su vez, plantea que es sumamente importante no pensar al cine indígena como un “cine menor”, que sea un cine que pueda llegar a un público más generalizado, pero “[...] en algún punto para mí cuando (la película) se separa de la comunidad y empieza a circular en circuitos que tienen lógicas propias, creo que rompe un poco el vínculo.” (entrevista personal, 2025). Tanto el planteo de Soler como el proyecto de Tillmann subrayan la importancia de que las propias comunidades custodien los materiales audiovisuales en sus territorios, reconociendo que la presencia física de estos archivos es un componente clave de la soberanía cultural. Sin embargo, ambas señalan las enormes dificultades que esto implica: conservar un disco rígido requiere acceso a una computadora y a electricidad, recursos que en muchas comunidades no siempre están disponibles.

Soler ilustra esta tensión señalando cómo los qom continúan reciclando las computadoras del programa escolar “Conectar Igualdad” de 2016, transformando tecnologías originalmente externas en herramientas para la preservación local. Asimismo, al igual que los testimonios de Morzaniel Iramari, Ariel Kuaray Ortega, Patricia Ferreira Pará Xhapy y Sani Montahuano, Soler llama la atención sobre los riesgos de la estigmatización de los pueblos originarios cuando se libera el acceso online a estas películas. En este marco, Amalia Córdova (2025) abre otra faceta de la discusión, destacando además la compleja problemática de la devolución de los materiales audiovisuales indígenas a sus comunidades, en los casos en que estén depositados en otro lugar, un gesto que no solo implica logística y recursos, sino también reconocer y restituir derechos sobre la memoria y las narrativas culturales.

Las prácticas de exhibición, circulación y preservación audiovisual en contextos indígenas configuran un paradigma de archivo en movimiento, donde itinerancia,

performatividad y cuidado situado se constituyen como ejes fundamentales. Lejos de reducirse al resguardo, estos archivos operan como dispositivos relacionales que inscriben memoria, identidad y comunidad en cada proyección, en cada encuentro y en cada circulación del material. La experiencia del cine flotante amazónico y de los cines del pueblo qom evidencia que la preservación no puede desvincularse de la mediación social, política y afectiva que las comunidades ejercen sobre los materiales audiovisuales: conservar implica participar, intervenir y generar vínculos, reconociendo la dimensión viva y performática del archivo. La circulación, antes que un tránsito neutro de imágenes, se vuelve un acto de reconfiguración de significados y de producción de subjetividad. La itinerancia del archivo constituye una estrategia de soberanía cultural, al permitir que las comunidades se auto-reconozcan, se representen según sus propios códigos y mantengan el control sobre la difusión de sus narrativas.

5 MEMORIA COMUNITARIA Y DIMENSIÓN INSTITUCIONAL. PRESERVACIÓN Y PROGRAMACIÓN

El contexto general en el que se inscriben estas prácticas de archivo audiovisual corresponde a regiones donde aún existen países sin una cinemateca nacional, incluso en naciones con industrias cinematográficas consolidadas, como Argentina. Otros enfrentan amenazas constantes por la falta de recursos y apoyo estatal, siendo uno de los casos más recientes y dramáticos la pérdida de la Cinemateca Brasileira en 2021, que albergaba el mayor acervo de la región. Se trata de una historia de dispersiones, de infraestructuras precarias y potencial desaparición, que se suma a la amenaza de su propia materialidad, tal como muestran las investigaciones de Carlos Roberto de Souza (2009), Fabián Núñez (2020, 2018), Eugenia Izquierdo (2020), Javier Trimboli (2023) y Nicolás Suárez (2022), por mencionar algunos de los estudios sobre Argentina y Brasil.

A su vez, al interior de los marcos nacionales, la situación de los acervos regionales, provinciales, municipales, universitarios, son muy disímiles y sus historias se trazan a partir de las relaciones locales con diferentes instituciones, así como también en las formas históricas de producción cinematográfica y de contenido audiovisual de cada país. Carolina Cappa (2025) sostiene que hay una manera muy diferente de preservar cine en América Latina que tiene que ver, por un lado, con la infraestructura y los recursos de los archivos, y por el otro, con situaciones de precariedad laboral que generan interrupciones en la transmisión del conocimiento, en el marco de una reciente profesionalización de la tarea en términos universitarios en la región. Asimismo, durante mucho tiempo, estos espacios institucionales siguieron parámetros foráneos que responden a una hegemonía sobre las ideas del patrimonio



nacional, el cine nacional, y la idea del cine como arte. Así, Cappa propone desviarse de estos parámetros y observar qué queda por fuera de las grandes obras del cine nacional o de autor -que en su mayoría son de hombres blancos-, para mirar los cines populares, familiares, militantes, pequeños fragmentos de memorias que no pertenecen a las historias canónicas de los cines nacionales. De esta manera, las Cinematecas regionales cobran especial relevancia para pensar de qué modo las memorias comunitarias adquieren formas institucionales, qué tipo de estrategias encuentran para la preservación audiovisual y qué tipo de criterios propios van definiendo durante el proceso de trabajo.

Un caso reciente de gran interés lo constituye la Cinemateca de Entre Ríos⁸. Creada por iniciativa del Instituto Autárquico Audiovisual de Entre Ríos (IAAER). En mayo de 2025 lanzó una campaña denominada "Temporada de rescate", con el objetivo de recolectar materiales en todos los formatos a lo largo de la provincia. Los VHS, mini DVD, películas en Súper 8 o 16 milímetros que se recuperan son llevados a Paraná, donde se digitalizan. El programa contempla un programa de digitalización itinerante, es decir que cuando no se puede trasladar el material, los equipos técnicos viajen para hacer digitalizaciones en el territorio. La función de esta Cinemateca es la conservación, digitalización y resguardo del archivo audiovisual entrerriano, así como también la promoción de actividades que vinculen a la comunidad con el mismo e incentiven a artistas e investigadores a trabajar con ellos.

La búsqueda activa es parte fundamental de la política audiovisual del instituto. En palabras de su presidente, Maximiliano Schonfeld (2024):

Los archivos no llegan solos, los tenemos que ir a buscar. Hay mucho material en la provincia escondido, esperando. Cada pueblo tiene sus cineastas aficionados. Lo que estamos haciendo es un rastrillaje pueblo por pueblo y ciudad por ciudad, para recolectar absolutamente todos los VHS que haya, sean de fílmico o cualquier otro material.

A su vez, parte de este material ha podido verse en la sección "Cinemateca Presenta" de la edición del año 2025 del FICER donde se presentaron películas en proceso de restauración. Este diálogo entre la preservación y la programación se vuelve fundamental para pensar los modos de entender la preservación audiovisual en la región. Como señala Leandro Listorti (2025), cineasta, preservador audiovisual y programador, preservar es programar y exhibir también. "Nadie conserva algo que no sabe que existe, ni algo con que no tenga una conexión sentimental", afirma dando

⁸ La Cinemateca de Entre Ríos, a su vez, forma parte de una incipiente red de preservación audiovisual a nivel federal que reúne al Archivo Cinemateca y Archivo de la Imagen Patagónica, el Archivo de la Memoria Audiovisual del Nordeste, y el Museo del Cine Pablo Ducrós-Hicken.

cuenta de un modo relacional de entender la preservación, un puente entre memoria, comunidad y creación, donde cada VHS, cada película en proceso y cada gesto de recuperación activa se convierten en un cuerpo-archivo, capaz de hablar y resonar en el presente.

De estas formas de entender la preservación audiovisual, surge un evento como MADO (Más Allá del Olvido). Se trata de la Semana del Cine Recuperado en Buenos Aires, un festival centrado en la preservación y difusión del patrimonio audiovisual, organizado por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de la Ciudad de Buenos Aires y la Filmoteca Buenos Aires. MADO busca visibilizar obras olvidadas y promover la memoria fílmica nacional e internacional, con una programación que incluye cine argentino, experimental y extranjero. Aun cuando los filmes se encuentren en condiciones muy frágiles, o se trate de una copia única, se exhiben, poniendo de relieve la tensión entre la guarda y la exhibición en estas latitudes y cuestionando los parámetros internacionales de la preservación.

Paula Félix-Didier, directora del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, preservadora audiovisual e investigadora, señala que la decisión política del Festival de que coexistan sin jerarquías restauraciones digitales de alta calidad con proyecciones analógicas de copias únicas y frágiles, así como obras desconocidas junto a otras más revisitadas, responde a la convicción de que las lógicas tradicionales de preservación han operado de manera excluyente, privilegiando ciertos formatos, géneros y procedencias por sobre otros. En este marco, MADO propone que la "imperfección" técnica de muchos materiales latinoamericanos no debe entenderse como un fallo a superar, sino como un testimonio de las condiciones reales en que se produjo, circuló y sobrevivió ese cine. Como destaca Félix-Didier, "exhibir una copia rayada, con empalmes visibles y variaciones de luz, no es resignarse a la precariedad: es hacer visible la historia material del archivo, las marcas del tiempo y el cuidado, los recorridos que esas imágenes atravesaron para llegar hasta nosotros" (2026). La investigadora, a su vez, remarca que esta perspectiva situada no solo nombra y busca transformar las desigualdades estructurales en el acceso a las tecnologías de preservación, sino también valorar los saberes locales, los conocimientos no institucionales que han sostenido la supervivencia de estos materiales en escenarios adversos. "Preferimos la diversidad de condiciones técnicas —que refleja la diversidad de historias de preservación— a una homogeneidad estética que invisibilice las desigualdades estructurales" (Félix-Didier, 2026).

Por su parte, Carolina Cappa, siguiendo a Lisabona Rahman y Julita Pratiwi del colectivo indonesio Kelas Liarsip en su trabajo "On Decay: Reflection On Working With Neglected Films" (2023, p. 221-227), propone trabajar con la decadencia, llamar la



atención sobre las cicatrices de los materiales y las formas de representación de su abandono. El trabajo con las cicatrices da cuenta de la violencia, la negligencia y el abandono, pero también de las tramas que sostienen y cuidan esas historias y memorias. Entender la preservación audiovisual en términos de la circulación y exhibición para generar conexiones afectivas, como proponen Cappa, el equipo de MADO y de la Cinemateca de Entre Ríos, entre otrxs, implica correrse de los ideales de la perfección, el original posible de ser restaurado tal cual era, y la limpieza. La preservación audiovisual del Sur se resiste, así, a la idea de una limpieza uniformadora y nos propone atender a la marca, a la cicatriz, para generar otros estándares, otros criterios, otras categorías que recuperen y reinventen las formas establecidas.

6 A MODO DE CONCLUSIÓN

Este recorrido ha permitido desplazar la mirada desde el archivo como objeto hacia los modos de hacer que sostienen y reactivan la memoria audiovisual, enlazando la praxis situada con la dimensión performática y corporal de la memoria, y con las disputas políticas e institucionales que atraviesan las formas de preservar, circular y hacer accesibles las imágenes audiovisuales. Así, más que proponer una definición alternativa de archivo, las experiencias desplegadas muestran que esta memoria no reside únicamente en los materiales conservados, sino en las relaciones que los mantienen vivos y permiten su transmisión. Se trata de iniciativas que desafían los regímenes de lo archivable y los circuitos y estándares de preservación y circulación establecidos. Es por ello que hemos optado por la perspectiva de las prácticas, poniendo de relieve la noción de cuerpo-archivo para disputar imágenes en los terrenos de la memoria audiovisual.

Así, este análisis permite observar cómo los pueblos indígenas en sus modos de hacer, circular y preservar sus cines, se acercan a nociones como las propuestas por Leda Maria Martins, al forjar imágenes que guardan saberes, memorias que escapan a los registros de lo visual y que crean cuerpos-archivos que al circular reactivan memorias a futuro en modos de ver y rever colectivos. Esta mirada sobre las prácticas de guarda y memoria que implica pensar al archivo más allá de sus materialidades físicas, de ninguna manera pretende dejar de lado la urgencia de la necesidad de políticas públicas que garanticen el acceso y la preservación de los archivos audiovisuales indígenas.

Por otra parte, el estudio de estas prácticas pone de relieve nociones de cuidado, sanación y afecto para pensar en las prácticas archivísticas y en la memoria audiovisual. Según los testimonios de diferentes cineastas indígenas, así como también de trabajadorxs de archivos comunitarios, las relaciones de cuidado interpersonales y con

los materiales, dotan al archivo de una dimensión vital y reparadora. Se ha indagado cómo los activismos al hacer un llamado a la reunión de los materiales plantean prácticas situadas de catalogación a partir de saberes y memorias encarnados, como ha sido la experiencia del Archivo de la Memoria Trans en Argentina. Comprender desde una perspectiva afectiva la circulación y guarda de los materiales, asimismo, propone formas de archivo abiertas, en movimiento, que entienden la transmisión de saberes en su dimensión performática, viva y desafiando temporalidades lineales. Como se ha señalado en la introducción de este trabajo, la constelación de los casos seleccionados se vincula con diferentes experiencias de investigación colaborativas y espacios de diálogo para reflexionar sobre el potencial político en tanto producción de conocimiento y teoría de las prácticas situadas.

Por último, se han abordado estas cuestiones desde una dimensión institucional, al indagar sobre las formas de la preservación audiovisual en la región y sus diálogos con la exhibición y el acceso a la comunidad como decisión política. Por cuestiones de extensión, no se ha profundizado en la complejidad de las instituciones dedicadas a la preservación audiovisual en los diferentes países. Nos hemos enfocado, en cambio, en dos casos, la Cinemateca de Entre Ríos y el festival MADO de Buenos Aires, que permiten observar prácticas de preservación y exhibición que cuestionan tanto una lógica de limpieza uniformadora de los materiales como modelos de circulación desvinculados de sus contextos de producción y memoria. Frente a formas de conservación orientadas a neutralizar las huellas de violencia, negligencia y abandono, estas experiencias atienden a las tramas de cuidado, afecto y comunidad que sostienen esas historias, al tiempo que proponen modos de exhibición entendidos como espacios de encuentro, activación y construcción colectiva de memoria.

REFERÊNCIAS

ALVARES, Alberto. Conferência. In: **CICLO DE CONFERÊNCIAS ANCESTRAL FUTURES**, 2022. Köln: Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln, 2022.

ALVARES, Alberto. **Da aldeia ao cinema**: o encontro da imagem com a história. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Intercultural para Educadores Indígenas) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

AUGUSTO, H. **Cinemateca negra/Black Film Archive**. NICHOS 54, 2024.

BLANK, T.; MENDES MACHADO, P. F. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 68–93, jul./dez. 2015.



BORDE, Raymond. **Los archivos cinematográficos**. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

BRASIL, A. G. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. **Galáxia**, São Paulo, n. 33, p. 77–93, set./dez. 2016.

BROITMAN, A.; FRANÇA, A.; GIL MARIÑO, C. Os arquivos audiovisuais e a dupla função de conservar e exhibir: práticas, usos e novas formas de visibilidade para os acervos.

Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 1–7, jul./dez. 2022.

CAIMARI, Lila. El momento archivos. **Población & Sociedad**, v. 27, n. 2, p. 222–233, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210>. Acesso em: 16 jan. 2026.

CARELLI, Vincent. **Conferência no ciclo de conferências Ancestral Futures**. Köln: Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln, 2022.

CÓRDOVA, Amalia. Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. **Comunicación y Medios**, n. 24, p. 81–107, 2011. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

CÓRDOVA HIDALGO, Amalia. **Frames of resistance**: the cinemas of Abya Yala. Oxford: Oxford University Press, 2025.

DE LA CADENA, Marisol; BLASER, Mario (org.). **A world of many worlds**. Durham: Duke University Press, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'archive**: une impression freudienne. Paris: Éditions Galilée, 1995.

ESCOBAR, Arturo. **Territories of difference**: place, movements, life, redes. Durham: Duke University Press, 2008.

FERREIRA, Patrícia Pará Xhapy. Entrevista concedida a las autoras, ago. 2025.

FOSSATI, G. For a global approach to audiovisual heritage: a plea for North/South exchange in research and practice. **NECSUS**, v. 10, n. 2, p. 127–133, Autumn 2021.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

FOSTER, Hal. An archival impulse. **October**, n. 110, p. 3–22, Fall 2004.

FREIRE de LUNA, R. Um arquivo de filmes universitário, temático e regional: o LUPA-UFF diante do fosso entre universidades e cinematecas no Brasil. **Imagofagia**, 22, p. 433-458, 2021.

GIL MARIÑO, Cecilia Nuria. Archivos por venir: sueños y memoria en el cine yanomami. **La Cifra Impar**: Revista de Estudios Audiovisuales, n. 3, p. 25-43, 2024.

GOLDCHLUK, Graciela. Pensar con los archivos. **Cuadernos LIRICO**, n. 31, 2025. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/19507>. Acesso em: 20 jan. 2026.

GUERRA, N. y MAAN, G. **No rastro dos encontros perdidos**: a mostra novíssimo cinema brasileiro. São Paulo: CINUSP, Universidade de São Paulo, 2024.

HARAWAY, Donna. **Ciencia, cyborgs y mujeres**: la reinención de la naturaleza. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995 (edición original, 1991).

HUICHAQUEO, Francisco. Entrevista personal concedida a las autoras, jun. 2025.

INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES (FIAF). FIAF and UNESCO (1946–1980). Bruxelas: FIAF, [s.d.]. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-and-UNESCO.html>. Acesso em: 3 ago. 2026.

IRAMARI, Morzaniel. Entrevista personal concedida a las autoras, jul. 2025.

IZQUIERDO, I. **Cine y preservación**: los archivos cinematográficos en la Argentina (1940–2001). 1. ed. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2020.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **O espírito da floresta**: a luta pelo nosso futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

LISTORTI, Leandro. Palestra. In: WORKSHOP MEMORIES MATTER: ARCHIVING, CIRCULATING, AND REACTIVATING AUDIOVISUAL MEMORY, 3-4 dez. 2025. Köln: Universidade de Colônia (UzK), 2025.

MACIOCI, Victoria; GOLDCHLUK, Graciela. Nuestros códigos: cuando las imágenes toman la palabra. **Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales**, n. 30, p. 61–84, 2025. Disponível em: <https://ceiso.com.ar/ries/index.php/ojs/article/view/177>. Acesso em: 23 dez. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.



MBEMBÉ, Achille. The power of the archive and its limits. In: HAMILTON, Carolyn et al. (org.). **Refiguring the archive**. 2002. Tradução para o espanhol em *Orbis Tertius*, v. 25, n. 31, 2020.

MONTAHUANO, Sani. Entrevista personal concedida a las autoras, sep. 2025.

NÚÑEZ, Fabián. Unión de Cinematecas de América Latina: reflexiones sobre su proceso histórico (1965-1984). **Revista Encuentros Latinoamericanos**, v. 4, n. 2, p. 163–183, 2020.

PINHEIRO, Sophia Ferreiro. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy. **Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF**, v. 15, n. 3, 2020.

PEÑA, F. **Diario de la filmoteca**. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2023.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SCHULTE STRATHAUS, S.; HEDIGER, V. (org.). **Accidental archivism**: shaping cinema's futures with remnants of the past, 2023. (Configurations of Film Series).

SOLER, Carolina. Cine-recolección: apropiación y (re)invención del cine por una familia qom. **PROA: Revista de Antropología e Arte**, Campinas-SP, v.11, n. 1, p. 74-99, jan-jun 2021.

SOLER, Carolina. Entrevista concedida a las autoras, jul. 2025.

SOUZA, C. R. de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SUÁREZ, J. New buildings, new pathways. **Moving Image**, v. 21, n. 1, p. 26–54, 2021.

SUÁREZ, N. **Museos del cine latinoamericanos**: políticas de preservación fílmica en contextos conviviales y desiguales. São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America, 2022. (Mecila Working Paper Series, n. 46).

TELLO, Andrés. **Anarchivismo**: tecnologías políticas del archivo. Madrid: La Cebra, 2018.

TILLMANN, Maja. Entrevista personal concedida a las autoras, jul. 2025.

TRÍMBOLI, J. El Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina: aportes para la construcción de la memoria audiovisual. **Ic. Contornos del No**: Revista de Industrias Culturales, n. 7, p. 85–92, 2023.

UNESCO; INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES (FIAF). **First Meeting of the UNESCO/FIAF Fund for the Safeguarding of the Film Heritage**: final report. Paris, 1995. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113458>. Acesso em: 17 jan. 2026.

Recebido em 08/02/2026

Aprovado em 12/08/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>