

# LA DECADENCIA DE LA MEMORIA. LA INFLUENCIA HISTÓRICA Y SOCIAL DE LOS MATERIALES Y SISTEMAS DE IMAGEN EN MOVIMIENTO

Por Jordi GONZÁLEZ CASTELLÓ

*La preservación de la filmación es un error necesario.*  
(Paolo CHERCHI USAI)

## 1. Introducción

Desde hace más de un siglo, la historia de los seres humanos se ha registrado, no sólo por medios estáticos como documentos o fotografías, sino también mediante “imágenes en movimiento”. Primero, el cinematógrafo y, después, el vídeo, han revolucionado la forma de conservar el pasado y han permitido un salto cualitativo en lo referente al realismo del documento histórico. Sin embargo, para que ese registro del pasado pueda ser analizado y estudiado, es necesaria su conservación y poder tener acceso a éste. Para dicho cometido, archivos públicos y privados han puesto su empeño en la recuperación y preservación de material, imágenes en movimiento que, en su mayoría, han sido fijadas sobre película cinematográfica. Sin embargo, desde la segunda mitad del s. XX, la tecnología ha revolucionado la filmación y captura de imágenes modificando la forma de almacenamiento y preservación de los documentos y, como consecuencia de ello, la misma relación del individuo con la historia y su memoria.

Los materiales de filmación son un lugar físico donde se fijan los sucesos históricos como lo había sido la piedra, el papiro o el lienzo en distintas épocas. Una bobina de celuloide podría compararse a una columna trajana donde se narraban las victorias de Trajano sobre los dacios. Pero no todas las sociedades han sido tan entusiastas con la imagen, sino que ha habido pueblos iconoclastas que se han ensañado, especialmente, con esta nueva forma de producción de imágenes, el cinematógrafo. Las sociedades occidentales abrazaron el invento de los Lumière con sumo entusiasmo y desde hace más de un siglo, captura y muestra la historia de forma sincrónica, ya sea en forma de noticiero como los Pathé, hasta la misma Televisión con su rabioso directo. Pero, ¿qué ocurre después con este material?

Es necesario destacar que el cine cuenta dos “historias” simultáneamente. Una, es la del propio medio o arte en sí, la evolución del lenguaje, estética, etc. La que se suele llamar “historia del cine”. La segunda historia es la que cuentan sus imágenes y sus materiales, que es la que nos interesa para este ensayo. Además, la historia que se vehicula mediante el cine también puede estar presente en todos sus géneros (ficción, documental, artístico). Por ejemplo, el caso del asesinato del presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy, en Dallas en año 1963. Este suceso histórico tiene numerosos usos en versión documental, ficcionado (*JFK* de Oliver Stone) y artístico (*Report* de Bruce Conner). Todas estas variantes contienen este suceso en base al primer documento original rodado por unos amateurs y, gracias a éste, se ha podido, no sólo construir la historia, sino que también ha influido en la creación artística y en el fomento del entretenimiento.



Sin embargo, no todos los documentos filmicos tienen la suerte de ser tan apreciados y estar tan bien conservados como el del asesinato de JFK. Hay filmaciones domésticas, películas educativas, propagandísticas o comerciales que han sido abandonadas literalmente. Sin valor aparente para sus autores, fueron destruidas o tiradas a la basura, en el peor de los casos, y, en el mejor de los casos, éstas fueron donadas a terceros pudiendo tener la suerte de ser recuperadas. A este tipo de films se los denomina “huérfanos” (*orphan films*) y, junto con otros de autor conocido o reconocido, contienen el fiel registro de nuestra historia, sea particular o general. Tal vez no contengan magnicidios, pero estos films reflejan las costumbres, se muestra la arquitectura y la moda de una época determinada, así como a personas, animales y plantas desaparecidas y, y tal vez con suerte, algún evento de relevancia como inauguraciones, conflictos, encuentros deportivos, funerales, etc. Precisamente, en Estados Unidos, han proliferado los archivos que invierten en la recuperación de este tipo de películas, pues, como películas que son, es el legado histórico más importante de una nación tan joven que poco patrimonio cultural antiguo propio tiene en su haber.

Por otro lado, las películas comerciales y las artísticas también poseen valor histórico, no obstante, éstas suelen tener menos problemas para su preservación que las mencionadas en el párrafo anterior. El cine comercial suele estar auspiciado por las mismas productoras que procuran su óptima preservación y los museos hacen lo propio con las películas artísticas. Sin embargo, esta práctica está lejos de ser todavía excelente y las pérdidas, incluso en el caso del cine de ficción, son enormes. En Estados Unidos, se calcula que se perdió aproximadamente la mitad de la producción cinematográfica de antes de 1950, y entre los años 1910 y 1920 sólo quedan el 20% de las películas de ficción<sup>1</sup>.

Si hasta ahora casi sólo hemos mencionado la película como material de filmación, con la aparición de los nuevos sistemas como el magnético o el digital, también han proliferado nuevos materiales como la cinta, el disco duro, el DVD, etc. Desde hace algunas décadas, mucha de la producción filmica se realiza en estos

---

<sup>1</sup> [www.filmpreservation.org/](http://www.filmpreservation.org/)

sistemas o, después del rodaje en película, se transfieren a éstos para la postproducción. Pero, como veremos más adelante, el abandono del uso de la película como material de filmación y preservación ha cambiado los hábitos de las personas y nuestra relación con el pasado.

## 2. Antropología de la imagen en movimiento

¿Por qué los humanos creemos tan importante conservar el material documental para una lectura histórica? ¿Por qué tenemos la necesidad de visionar una y otra vez los documentos filmicos? Estas preguntas nos pueden asaltar con frecuencia cuando reflexionamos sobre este tema. La historia es una necesidad y tentación a la vez, tanto para lo que podríamos llamar arqueología voyerística del curioso (por ejemplo, saber cómo era el puerto de Barcelona en a principios del siglo XX), pero también para el que escribe o rescribe la historia desde cualquier vertiente.

Precisamente, la historia en imágenes en movimiento puede llegar a ser incomoda para los que buscan interpretaciones que no constaten cierto punto de vista. Entonces, es cuando ese material se clasifica o se destruye, como cualquier otro documento. Pero, a diferencia de otros medios, la imagen en movimiento posee un realismo, hasta la fecha, sin parangón. En muchos casos se considera una evidencia empírica indiscutible pero hay que tener sumo cuidado con lo que muestran las imágenes. Por el hecho de ser un fragmento temporal y espacial de la realidad, la imagen en movimiento debe tener un acompañante o intermediario, un comentario que clarifique, no ya lo que estamos viendo, sino las condiciones en las que se registraron las imágenes, pues su elocuencia puede cegarnos.

Volviendo a la pregunta inicial de por qué tenemos la necesidad de preservar imágenes en movimiento. La respuesta la tenemos en la imperfección humana: el olvido o la pérdida de memoria. Ésta es tan angustiante que nos empuja a registrar y volver a consultar. Cherchi Usai lo dice así:

*(...) the marker of the moving images fabricates memories or visions of what is to come in the cherished belief that they will exist forever in an eternal present of the spectator's will. Exposing the spectator to a single viewing of that moving image is enough to reveal the futility of such ambition.<sup>2</sup>*

Y añade en respuesta a por qué los humanos queremos volver a ver el material:

*Three motivations are certain: the pleasure of repeating an experience of pleasure. A desire to obtain a fuller perception of what has already been seen. A change of opinion. Another catalyst – realizing that one has failed to see was noticing that wrong things the first time – may sometimes appear after further viewing has taken place for spectators endowed with the faculty of introspection.<sup>3</sup>*

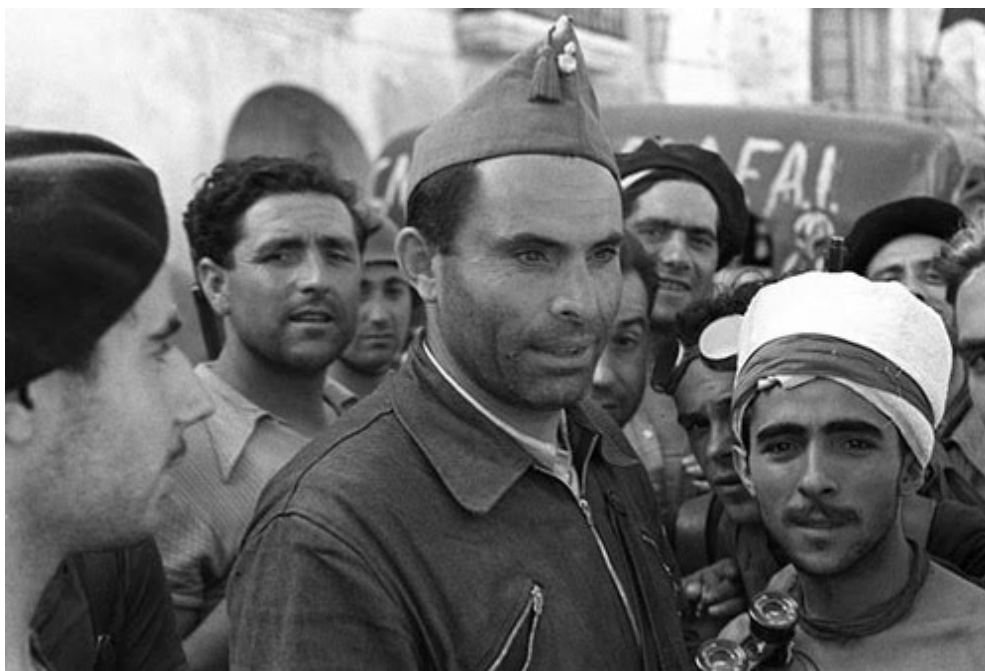
---

<sup>2</sup> Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 99.

La repetición de la experiencia que habla Usai es tan necesaria que uno puede llegar a querer sustituirla por la realidad misma, especialmente, cuando la pérdida de memoria sobreviene al individuo, o cuando ese objeto/sujeto ya no pertenece al mundo material, como una persona querida que ha fallecido. Esta es una lucha constante pero perdida, ya que sobre el material o en la mente, esas imágenes acabarían por borrarse. Lo único que nos queda es intentar alargar ese desvanecimiento lo máximo posible mediante la preservación. Sin embargo, ésta tiene otra cara de la moneda o un lado oscuro, ¿tenemos la obligación de preservar toda esa imagen en movimiento? ¿Es físicamente posible? Obviamente, no. Como dice Mariona Bruzzo, nuestra mente tampoco es capaz de recordar todo lo que nos pasa. Así, los archiveros se convierten en profesionales de la selección del material. Un trabajo de gran responsabilidad social con poco reconocimiento general. Ellos tienen la llave del paraíso, de la vida eterna para los materiales, ellos son los que deben realizar el descarte. Usai afirma que si todas las imágenes en movimiento estuvieran en el presente disponibles, sería imposible escribir la historia. Los criterios de relevancia existen gracias a que muchos de esos documentos no sobrevivieron<sup>4</sup>.

Por otro lado, los archivos no sólo tienen la función de preservar ese material documental, sino también el utópico cometido de volver a ofrecer la experiencia estética que tuvo su primer público. La diferencia perceptiva de un proyector analógico y uno digital es enorme, aunque no es fácil apreciarlo sin un ojo educado para ello, del mismo modo como ocurre con un concierto en vivo o una pintura original en contraposición a la grabación de un disco y una reproducción. Luego, esta doble articulación archivística, preservar y revivir, es el garante, siempre y cuando puedan subsistir como instituciones, de que nuestras necesidades históricas y humanas sean satisfechas.



Como he dicho en la sección anterior, naciones jóvenes como los Estados Unidos consideran el cine como su preciado patrimonio a falta de templos, castillos, pinturas renacentistas y otras producciones humanas que sean capaces de formar su

---

<sup>4</sup>*Ibid*, p. 14.

propio panteón. Precisamente, la imagen en movimiento también es capaz de crear héroes mitológicos que sustenten esas creencias. Mircea Eliade lo llamó hierofanía que se define como la manifestación de lo sagrado en los objetos de nuestro cosmos habitual. Así pues, nada mejor que las imágenes en movimiento con su extremo realismo para que el mito se forje en la cultura de un pueblo, como ya viene siendo habitual en los héroes de guerra o de independencia, por ejemplo, en España pudiera ser Durruti o la Pasionaria.

### **3. Los sistemas, soportes, y su esperanza de vida**

En los últimos 130 años ha habido tres sistemas de filmación: el óptico, el magnético y el digital. Cada uno de ellos ha producido distintos tipos de materiales y estándares para almacenar lo registrado como, por ejemplo, las cintas (Beta, Video8 ó DV) o los discos (CD, DVD, Blue Ray), habiendo entre ellos incompatibilidades insalvables en el acceso, tanto a nivel sistémico como dentro del mismo. Sólo el óptico (la película) ha ofrecido más facilidades en ese sentido, con formatos que se han mantenido inmodificables durante casi cien años.

Otra característica importante que define los sistemas es el contacto físico con el mecanismo de reproducción. Precisamente, casi todos los sistemas analógicos se basan en este procedimiento mediante el cual las cintas magnéticas pasan por cabezales para ser grabados y leídos. El sistema óptico no tiene contacto con el mecanismo de reproducción puesto que un haz de luz hace lo propio (aunque sí exista un apoyo físico y un mecanismo de arrastre que deteriora el material en cada proyección). El sistema digital, como parte de la evolución del vídeo comenzada por el sistema analógico, comparte con éste algunos estándares comunes como son las cintas de DV o Beta, y, por ello también, algunos de sus materiales comparten las mismas características de reproducción con los analógicos.

La materia prima de cada uno de los materiales posee unas propiedades químicas distintas que lo hacen más proclive a ser degradado con mayor o menor rapidez. Por este motivo, las condiciones de su almacenaje (temperatura y humedad) tienen una influencia capital para la vida útil de los mismos. También, el tipo de materia prima usada determina el tipo de uso que se le puede dar al material, así como la forma de preservarlo.

#### **3.1. La degradación química**

Cada uno de materiales filmicos es más o menos sensible a la temperatura y humedad, así como también, cada materia prima tiene una esperanza de vida propia. La película ofrece una longevidad extraordinaria, de 30 a 50 años en condiciones normales y hasta de más de 200 años en condiciones óptimas. Si la congelamos, su preservación puede todavía extenderse mucho más. La cinta magnética dura unos 30 años antes de padecer daños irreversibles y los materiales que usan los sistemas digitales, aunque no se sabe a ciencia cierta, pueden quedar inservibles en menos de diez años, por errores de software o por una obsolescencia programada (ver apartado 3.3).

La película, dependiendo de su materia prima, se degrada de distintas formas. Las fabricadas con nitrato de celulosa suelen pegarse unas a otras, aparecen burbujas y aumenta la viscosidad haciendo que la imagen parezca lavada, derretida. Las de acetato de celulosa padecen el síndrome del vinagre que le resta flexibilidad hasta romperse emanando un olor desagradable a de vinagre, de ahí su nombre. Las fabricadas con poliéster, las que se usan hoy en día, son estables. Otros problemas que se pueden presentar en la película es la pérdida de color, especialmente las de mala calidad, hasta que sólo queda una tonalidad magenta. También los hongos son unos huéspedes no deseados en el film pero que se pueden eliminar sin grandes afectaciones si se limpia a tiempo. El peor enemigo de la película es el calor, sobre todo, si es de nitrato ya que es un material altamente inflamable, sin embargo, las de acetato y poliéster no son tan peligrosas como aquéllas. Tanto la cinta magnética como el DVD no ofrecen tales excelencias. No se pueden congelar y también con las altas temperaturas puede deformar el material irreparablemente.

### **3.2. La degradación mecánica**

Este tipo de degradación viene dado por el uso, en su filmación y reproducción, y, obviamente, también por una mala manipulación. Las cintas magnéticas tienen una enorme cantidad de piezas móviles que se articulan en los cabezales de reproducción. Esto, además de la fricción de toda la cinta, las hace muy vulnerables al uso y son castigadas en cada visionado y rebobinado hasta llegar a ser inservibles.

La película es atravesada por un haz de luz muy potente que puede abrasarla si la cadencia de paso aminora. También puede sufrir roturas en las perforaciones por la tensión. Sin embargo su ventaja es que cortando la parte maltrecha y uniéndola con cinta adhesiva, el material está listo para seguir su visionado. Los sistemas digitales ofrecen un abanico de soportes como el disco duro, el disco o las memorias flash. Exceptuando estas últimas que ofrecen una capacidad muy limitada, el resto son muy vulnerables a golpes, ralladuras, presión, etc. y cuando surge un problema en algún punto, por pequeño que sea, es posible que el resto de la información sea irrecuperable.

### **3.3. La degradación mercantil o la obsolescencia programada**

Existe un tipo de degradación igual o más efectiva que las anteriores, la obsolescencia programada. La evolución de la técnica de vídeo llevó consigo cambios constantes de paradigmas, eso sin tener en cuenta que ya en distintos países se aplicaban subsistemas diferentes en la codificación de color y frecuencia (PAL, SECAM, NTSC) y se luchaba en el intento de estandarización comercial (Beta, VHS). Pero la llegada del digital no ha hecho que empeorar las cosas por la multitud de algoritmos de codificación de vídeo, los distintos modelos de almacenaje, la introducción de la exploración progresiva, etc. Todo esto ha supuesto una desorientación en los usuarios que les obliga a una rápida y constante sustitución de los equipos de cine. Los productores profesionales y consumidores domésticos han tenido y siguen actualizándose sin pausa y, en numerosas ocasiones, sin poder amortizar sus equipos. En consecuencia, la mayoría de éstos útiles son desechados todavía en perfecto funcionamiento creando una basura tecnológica de gran impacto ecológico.

Pero estos cambios no sólo obligan a la adquisición de nuevos aparatos para no perder capacidad productiva, también obligan a transferir lo almacenado a estos nuevos estándares para no perder esas imágenes en movimiento, como ejemplo, del Súper 8 a un disco duro, al VHS o a un DVD. Si la migración no se hace a tiempo se corre el riesgo de que se miles de horas de imágenes, que podrían formar parte del patrimonio histórico-cultural de la humanidad, sean inaccesibles en un futuro no demasiado lejano.



En las instituciones que se dedican al archivo, la migración se realiza, en la medida de lo posible, a película de 35mm, ya que no se sabe con certeza la estabilidad y la longevidad que los sistemas digitales permiten almacenar, ni tampoco se sabe cuántos o cuándo habrá cambios de paradigma que obligará a migrar a otro nuevo sistema o material. El 35 mm es garantía de seguridad porque es sencillo, robusto y ofrece una calidad de imagen excelente. Hasta el momento, el almacenamiento digital, especialmente en discos duros, es una incerteza demasiado peligrosa ya que son más sensibles a ser corrompidos y dañados que la película en todos sus aspectos: humedad, temperatura, rotura y acceso.

Estos cambios en los estándares son muy lucrativos para la industria que basa su negocio en la regeneración de productos. Actualmente, la producción reporta más beneficios que la reparación lo que se lleva al acortamiento de la vida de unos productos cada vez más opacos para los que los manipulan, con esta afirmación me refiero a que en la era digital cualquier malfuncionamiento es un misterio, pues su tecnología es secreto industrial, y sólo un técnico profesional de una marca concreta lo puede resolver. En cambio, los proyectores o las cámaras de cine eran aparatos simples y su mecánica comprensible a simple vista, por lo tanto, reparables casi por cualquiera con un mínimo de destreza mecánica.

Si bien es cierto, no todos los aportes del digital son aspectos negativos. Esta revolución ha mejorado la calidad de imagen con respecto al vídeo y es capaz de superar a la película. También ha democratizado su uso facilitando el acceso de muchos pequeños productores y amateurs poco familiarizados con la fotografía, pues el sistema óptico requería de unos conocimientos mínimos previos para su uso. Sin embargo, todo esto, tiene implicaciones importantes que veremos en el siguiente apartado.

## 5. Sociología de los materiales y sistemas filmicos

Los materiales también son un reflejo de nuestros tiempos, de nuestra sociedad, de nuestras relaciones con el prójimo y con nosotros mismos. Además, el uso que damos los usuarios a las imágenes en movimiento comparten características similares con las relaciones sociales actuales.

Los materiales filmicos actuales ofrecen tres características fundamentales. La primera es la *abundancia*, por la cantidad de horas que permiten registrar y acumular. Los equipos actuales permiten filmar casi de forma ininterrumpida y el flujo continuo de datos queda almacenado en memorias cada vez de mayor capacidad. No hace falta borrar nada, basta con proveerse de una nueva memoria para seguir almacenando la filmación. Pero que todo quede almacenado no significa que dure para siempre. Este almacenamiento sin límites tiene como talón de Aquiles su durabilidad. La segunda característica es la *degeneración*, por el poco valor que le conferimos a nuestros archivos y el uso público que les damos. Debido a la gran cantidad de archivos y de horas de filmación somos incapaces de gestionar e interpretar toda esa vasta acumulación, y muchos datos acaban por ser eliminados arbitrariamente. Unas décadas antes, las familias sólo tenían unas cuantas fotos o un par de bobinas de poco metraje en Súper 8 como recuerdo. Éstas eran consideradas tesoros y se protegían como objetos de gran valor. En la actualidad, pocos tienen la posibilidad o se preocupan de hacer copias de seguridad, exponiendo todo este legado a la desaparición permanente. Además, nuestras imágenes en movimiento se comparten con individuos desconocidos de forma arbitraria y sin limitaciones, incluso, las más privadas. La tercera característica es la *maleabilidad*, por la constante transformación y tergiversación que sufren los originales. En la era digital no existen materiales originales como fue la película positiva en el cine amateur. Los materiales en el sistema digital favorecen los cambios y correcciones en los archivos no habiendo diferencias en cuanto al estatus de original. El registro de la realidad ya no es fiable o lo es menos que antes. Cualquiera puede modificar la imagen y sonido sin límite alguno y de forma muy sencilla.

Si la memoria es cada vez más fácil de crear, transferir, modificar, también es más fácil de eliminar. Precisamente, la eliminación y la modificación de la memoria es tan habitual como peligrosa en la actualidad. Sin memoria, ni recuerdos, ni historia, una sociedad es manipulable y está condenada a perder su identidad. No sólo en el ámbito doméstico, también en el ámbito archivístico con la pérdida de imágenes en movimiento históricamente importantes.

La obsolescencia de la tecnología mencionada en el apartado 3.3 es un actor más en la sociedad de consumo. Los usuarios están inmersos en una espiral de compras infinita. Cada pocos años la tecnología ofrece mejoras en los equipos: más resolución, mejor color, más capacidad de almacenamiento, más compatibilidad con los nuevos



estándares, etc. De cada nuevo artilugio se tiene el convencimiento que es un hito y cada nuevo hito supone un nuevo engaño, una nueva necesidad compulsiva de compra por la creencia de que lo que ya se tiene no satisface nuestras necesidades, necesidades creadas, no lo olvidemos, artificialmente. Como dice Zygmund Bauman:

*La sociedad de consumo consigue hacer permanente esa insatisfacción. Una de las formas que tiene para lograr tal efecto es la denigración y devaluando los productos de consumo después de que hayan sido promocionados a bombo y platillo en el universo de los deseos del consumidor.<sup>5</sup>*

(...)

*Para mantener vivas las expectativas y para que las nuevas esperanzas ocupen enseguida el vacío dejado por las desacreditadas y descartadas, el trecho desde el comercio hasta el cubo de basura debe ser corto y la transición rápida.<sup>6</sup>*

La sociedad rinde culto a la imagen. Esto tiene aspectos positivos como el que mencionaba Bela Balazs. Éste afirmaba que gracias al cine hemos recobrado parte de nuestra “humanidad”. En su teoría del Hombre visible<sup>7</sup> escribe:

*Desde Guttenberg, los hombres se convirtieron en conceptos. Gracias al cine han recuperado su rostro pero se ha perdido mucha de la riqueza fisonómica de antes de que nos convirtiéramos en palabra escrita. El cine ha hecho visible al hombre de nuevo.*

Sin embargo, este culto a la imagen ha pasado a formar parte de nuestro ocio, como pasatiempos. Las sociedades actuales juegan a la imagen en movimiento, se divierten haciendo fotografías, modificándolas y compartiéndolas en tiempo real. La industria ha potenciado eso, el sincronismo con el presente es lo que prevalece, mejorando la rapidez, la calidad (cualquiera sin conocimientos previos ya puede tomar imágenes) y, por supuesto, la conectividad. Es la teoría de Walter Benjamin llevada al máximo exponente. La técnica permite no ya copia, o la obra susceptible de ser copiada, sino que la copia sea el mismo sentido de la imagen, su proliferación. Pero la vida de esas imágenes es tan efímera como el momento en que se capturaron ya que la orientación del mercado a lo sincrónico no permite el acceso diacrónico a esas imágenes: formatos o código de vídeo obsoletos, corrupción de archivos, materiales poco longevos, etc. Para mantener esas imágenes vivas, uno no puede despistarse y debe ir actualizándolas al sistema de turno. Fukuyama y Manuel Cruz, cada uno a su manera, anuncian la separación del individuo con la historia, el primero afirmando el final de la misma, el segundo, el abandono de ésta por la sociedad actual. Tal vez porque pensemos que en realidad no se puede aprender nada de esas sociedades pasadas, que eran muy diferentes a la nuestra. A lo sumo, como decíamos en el apartado 2, la historia se presenta como algo curioso, “un parque temático” afirma Cruz. Y es precisamente ese desapego del pasado se refleja en las sociedad actual, orientando la imagen en movimiento al presente donde será consumida, dejando un pasado vacío y un futuro huérfano de historia.

---

<sup>5</sup> Z. Bauman, *Vida líquida*, p. 109.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>7</sup> Ver: B. Balazs, *El film*.

## 6. Psicología de la memoria

Muchos neurocientíficos como Antonio Damasio afirman que nuestro pensamiento funciona como el cine, con una sucesión de imágenes. También, filósofos que se dedican al estudio de las emociones asocian el cine a la imaginación, es decir, que el cine reemplaza el acto de imaginarse situaciones y personas, y así justificar emocionarnos con historias de ficción. Para nuestra mente no existe diferencia entre la percepción de lo real y las imágenes en movimiento, todo se almacena en nuestro cerebro y es recordado de la misma forma.

Las imágenes de nuestro pasado pueden ser revividas gracias a la imagen en movimiento, tan siquiera tenemos que hacer el esfuerzo de recordar situaciones, eventos y personas. Pero en este punto aparece una bifurcación. Uno puede recordar cosas que había olvidado pero que sí había vivido, como también, puede recordar cosas que no ha vivido. Así pues, las imágenes filmadas por otros individuos se convierten en parte de nuestra memoria personal, aunque no hubiéramos sido testigos. Con el tiempo, todo se mezcla, nuestros propios recuerdos y los ajenos. Precisamente, es de esta manera como se crea la memoria colectiva, gracias a la imagen en movimiento de eventos, lugares y personas, lejanos en el espacio y tiempo, y todo esto es compartida por una misma comunidad. La imagen en movimiento es una ventana al pasado, es como una máquina del tiempo que nos permite ser observadores una y otra vez de una secuencia temporal irrepetible en la línea de tiempo.

Como he estado exponiendo, el cambio de paradigma en cuanto a la imagen en movimiento, su acortamiento y su incapacidad para superar la esperanza de vida humana, pues nosotros cada vez vivimos más y nuestra memoria fijada en imágenes cada vez menos, nos conduce a una evidencia: nuestros recuerdos no sólo perecerán antes que nosotros, cosa que podía evitarse con la película cinematográfica, sino que nuestros recuerdos están condenados a morir justo en el momento de ser generados, o al menos esa ha sido la tendencia, por ejemplo, con las cintas magnéticas de Video 8, VHS, Beta, el U-Matic, entre otras, y como también con los Video CD, y pronto los DVD. El abandono apresurado e innecesario del soporte película ha llevado a la destrucción acelerada del pasado, pero es en el campo de lo digital que esta aceleración está llegando a límites insospechados en los que puede que todo recuerdo superior a 20 años se vaya difuminando hasta desvanecerse.

El patrimonio filmico familiar de cada uno es una garantía de preservación de dicha memoria personal. El olvido es mitigado con un nuevo visionado de esos recuerdos con la cadencia necesaria para no quedar borrados definitivamente. Ese revivir es importante para atrapar en un estado inmaterial esa memoria, por no querer desligarse de esos recuerdos. En el film *El amateur* de Kieslowski, el protagonista filmó de forma fortuita la madre de su vecino, cuando ésta muere, el vecino le pide insistentemente que le proyecte ese fragmento de película. Este es un claro ejemplo de la importancia psicológica que tiene la imagen en movimiento: por unos metros de film, tenemos la capacidad de devolver la vida a las personas, aunque sea una ilusión, la percepción de ellas es real.



## 7. La estética de la decadencia: el casi olvido hecho arte

Antes de que las imágenes en movimiento desaparezcan, se destruyan, algunas se les concede un indulto que podríamos llamarlo artístico. Una segunda oportunidad de volver a ser vistas, eso sí, con una reformulación de su significado, distinto al que su primer autor quiso darle<sup>8</sup>. Artistas-cineastas como Bill Morrison buscan en los archivos material adecuado para su obra, un material físicamente o químicamente degradado, película de 35 o 16 mm, de nitrato de celulosa que tiene la propiedad de evolucionar (degradarse) de forma muy pictórica. Morrison afirma que muchos de estos films se podrían considerar ‘ready-mades’, ya que, en sí, son piezas artísticas, sólo hace falta que alguien los ponga en circulación.

Estos fragmentos son re-editados con fines artísticos creando nuevos films o piezas. Cada tipo de degradación tiene su propia estética, a excepción del medio digital que la degradación del soporte es la muerte del propio contenido. Un malfuncionamiento del disco duro, una ralla, una abrasión, etc. supone no tener acceso a ese contenido, así que la degradación podría ser catalogada, como el sistema, de binaria: lectura, no-lectura. En cambio, como he dicho, la película y el vídeo, sí tienen una estética de su propia decadencia. Curiosamente, el vídeo, no tiene una capacidad de evolucionar, sino de involucionar. Cada reproducción es una regresión visual a su estado original, para acabar con la imagen de una cinta virgen. Además, el casete magnético es reproducible aún con ciertos daños como la cinta arrugada, empalmada, etc.

Uno de los problemas de este tipo de prácticas artísticas es el derecho de autor. Hay una legislación muy estricta en este sentido que deja el trabajo, en muchos casos, fuera de la legalidad. Este tipo de prácticas se las conoce como ‘apropiaciones’, sin embargo, esta palabra tiene connotaciones demasiado negativas para lo que es en realidad. La apropiación es una reinterpretación de una obra, jamás una copia de ésta. Eugeni Bonet lo considera una vampirización, aunque en realidad sólo sería de la imagen iconográfica, puesto que en el plano significativo sería otra cosa completamente distinta, y en consecuencia, una nueva obra.

---

<sup>8</sup> Aquí, convendría acordarse de las palabras de Jean Mitry. Para este teórico, el cine es un lenguaje sin signos, iconografía denotativa. El significado se va (re)construyendo a partir del mismo film, ninguna imagen icónica filmica tiene un significado estable.

## 8. Conclusión

Los films han tenido el privilegio de preservar la historia desde el siglo XIX con un realismo tan extraordinario que es capaz de confundirse con la vida misma. Sin embargo, la industria ha popularizado la filmación convirtiéndola en una nueva forma de ocio. Ahora, la creación filmica es sincrónica y presentista. La vida útil de lo registrado es cada vez más efímera debido a que su almacenamiento no está contemplado por la industria. Con materiales y sistemas inestables y frágiles corremos el riesgo de padecer una amnesia individual y colectiva.

Podemos afirmar sin correr el riesgo de equivocarnos que la longevidad de la memoria depende de la durabilidad de los materiales y del acceso a los contenidos. De ellos depende que nuestros recuerdos perezcan antes que nosotros y que la historia quede borrada antes de ser estudiada e interpretada. Las imágenes que capturamos del presente se quedarán temporalmente en el presente, y, en cuanto pasen a formar parte del pasado, éstas dejarán de existir como el mismo pasado.

## Bibliografía y referencias

- Balasz, Bela: *El film*, Gustavo Gili, México, 1978.  
Bauman, Zygmund: *La vida líquida*, Paidós, Barcelona, 2006.  
Cherchei Usai, Paolo: *The Death of Cinema*, BFI, London, 2010.  
Eliade, Mircea: *El sagrat i el profà*, Fragmenta, 2012.  
Mitry, Jean: *La semiología en tela de juicio*, Akal, Madrid, 1990.  
Morin, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001.

[www.filmpreservation.org/](http://www.filmpreservation.org/)

AGRADECIMIENTOSa Mariona Bruzzo (Directora de los Archivos de la Filmoteca de Catalunya), a Bill Morrison (cineasta), a Manuel Cruz (catedrático de Filosofía), a Josep Maria Caparrós (catedrático de Historia Contemporánea y Cine), a Antoni Pinent (comisario, cineasta) por las sugerencias, ideas y atención que me han proporcionado.

JORDI GONZÁLEZ CASTELLÓes licenciado en Humanidades en la especialidad de Teoría e Historia del Cine por la Universidad Jaguella de Cracovia (Polonia), y titulado en Cine y Diseño. Es cineasta, asesor y profesor de audiovisuales en distintas universidades y centros de enseñanza superior. Es colaborador del Centre d'Investigacions Film-Història (UB) y actualmente doctorando de Filosofía Moderna y Contemporánea en la Universidad de Barcelona.