

**“Deseo de archivo”. De la repetición a la destrucción de las imágenes
en el film *Grito*, de Andrés Denegri**

Paula Scheinkopf¹

Resumen

Este trabajo se propone analizar el tratamiento de las imágenes de archivo que componen la obra *Grito* (2008), de Andrés Denegri. En este film, el autor recupera imágenes de su infancia que superpone con fotografías familiares, películas en super 8, dibujos y cartas de su padre, todas ellas referidas a la historia y a su propia experiencia en los años del golpe de estado de 1976. El objetivo de este escrito será explorar la relación entre la repetición de las imágenes, que se muestran de manera insistente a lo largo del film, y la destrucción de esos recuerdos visuales (o del olvido de esos recuerdos) que se expone sobre el final. Inspirada en un ejercicio deconstructivo de la memoria y alineada a la concepción derrideana de un pasado que cobra sentido en la medida en que es traído al presente y para el porvenir, *Grito* pone en cuestión la idea de archivo como depósito de la memoria histórica. El punto clave de este análisis consistirá en entender la práctica de intervención que el realizador hace sobre el material de archivo, no tanto como una violencia contra su pasado sino contra el propio sentido del archivo como instituyente y conservador.

¹ IIEAL, FFyL UBA

“Deseo de archivo”. De la repetición a la destrucción de las imágenes e n el film *Grito*, de Andrés Denegri

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación en el que empecé a trabajar este año, hace apenas unos meses. En este proyecto, propongo analizar los efectos de acontecimientos traumáticos sobre las generaciones de posmemoria, es decir, las generaciones posteriores a esos hechos. A partir del estudio de ciertas producciones audiovisuales realizadas por hijos y nietos de los protagonistas-víctimas de la historia, busco pensar los modos de elaboración y (re)construcción de la memoria en las diferentes instancias temporales.

En esta oportunidad, quisiera comentar algunas reflexiones acerca de *Grito*, un cortometraje documental del año 2007 dirigido por Andrés Denegri, que pertenece al *corpus* de producciones de posmemoria de la última dictadura militar argentina. En rigor, *Grito* entra en esta categoría, aunque su director no. Denegri vivió esa época pero en el período de su infancia, es decir que fue un testigo directo de la situación política y social de los setenta. Su documental muestra la experiencia directa desde la mirada de un niño. Precisamente en esta película, como vamos a ver, el artista intenta romper con esa inocencia, casi treinta años después del golpe.

Por un lado, entonces, resulta problemática la cuestión generacional (del testigo infante) para incluir esta producción dentro de la categoría de posmemoria. A esto se le suma el problema que presenta la idea de herencia para este tipo de producciones, las de quienes nacieron o vivieron sus primeros años en el ojo de la tormenta. ¿Qué sería lo heredado cuando los recuerdos de la infancia están muchas veces teñidos por los relatos de otros? Se puede decir que en *Grito* lo que hay es una herencia (¿desobrada?), pero que no está separada por una brecha generacional, sino por una distancia temporal (del propio Denegri, ahora adulto).

Hechas estas aclaraciones, voy a comentar con mi exposición. Está dividida en tres partes: en la primera, la idea es comentar algunos datos que tienen que ver con el contexto de la película, su modo de exposición y circulación. Luego de contar brevemente de qué se trata el film e introducirlos en las imágenes que se ven allí, quisiera aproximarme en segundo lugar a la noción de archivo, principalmente desde las posiciones de Michel Foucault y Jacques Derrida. Y, finalmente, a partir de esta conceptualización, propongo investigar el tratamiento singular que esta obra hace de las imágenes de archivo, para examinar, a su vez, los nuevos modos de conservación y transformación del pasado que se materializan en el film.

1. Introducción

De 22 min. de duración y filmada en video digital, *Grito* se difundió primero como obra monocal en festivales y eventos nacionales e internacionales, es decir, como un trabajo en soporte de cinta para ser reproducido en un solo monitor, televisor o proyector. El pasaje de la obra monocal a fílmico de 35 mm. fue posible gracias a un premio que obtuvo en la competencia de la Muestra Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata, en 2007.

Este video de Denegri devenido película en el año 2008, fue proyectado en el contexto de una muestra llamada *Cine de exposición*, compuesta por otras siete instalaciones filmicas del artista: *Un martes, Día uno* y *Éramos esperados* (esta última de cinco instalaciones). Todas ellas fueron exhibidas en un espacio de arte, no en una sala de cine convencional, lo que posibilitó un tipo de circulación por fuera del circuito o ámbito tradicional. El espacio artístico, por otro lado, establece una experiencia cinematográfica diferente al hacer visible los dispositivos de reproducción. Como expresa Jorge La Ferla, la exposición en un espacio de estas características “ubica al aparato fílmico en el centro de la escena de arte, tanto en su función específica de proyectar, como por el valor escultórico de las máquinas y las imágenes resultantes” (La Ferla, 2013: 5).

Grito no es una pieza convencional, ni por el contexto de realización y circulación que mencioné recién, ni tampoco por su forma y su contenido. Alejado de los modos habituales de producción audiovisual, Denegri se inscribe dentro de la corriente de cine experimental, cuya búsqueda formal y expresiva intenta correrse de lo estandarizado o comercial. Si bien en este tipo de cine se incluye una amplia y diversa variedad de propuestas, entre las que podemos citar *En memoria de los pájaros* (2000), de Gabriela Golder, *1978/2003* (2003), de Carlos Trilnick, o *Granada* (2005), de Graciela Taquini, se puede decir que todas ellas tienen en común el rechazo de los criterios homogeneizadores de la producción industrializada, y la búsqueda de lenguajes alternativos, marginales o “menores” -en el sentido deleuziano-.

Según explica Rodrigo Alonso, lo que permite agrupar a ciertas producciones en el campo del cine experimental, no es tanto una aproximación estética, aunque muchas de estas piezas comparten la falta de linealidad y de estructuras narrativas, sino más bien un rasgo de tipo sociológico, esto es, “un sistema de distribución restringido y personalizado, en salas alternativas o improvisadas, y un acceso a la producción limitado o marginal” (Alonso, 2005).

Ahora bien, ¿de qué se trata, qué es lo que se ve en este cortometraje? *Grito* es una película compuesta, ante todo, por material de archivo en formato Super 8. El autor recupera elementos de su infancia, desde fotografías y videos familiares, audios, dibujos y cartas de su padre, todos ellos referidos a los años del golpe de estado de 1976. Utilizando una estética fragmentada, sin estructura narrativa, las imágenes –que se repiten a cada momento, en planos más cercanos o más lejanos-, y el sonido –principalmente el del proyector y el sonido estridente que incorpora después- se van superponiendo unos con otros, creando cada vez nuevas asociaciones.

Se mezclan pedazos de video del casamiento de sus padres, con las fotos de su niñez, él en guardapolvo, la foto grupal de su clase en la que se revela el año: 1980; y se establecen paralelismos, a través de un juego de montaje, entre el disfraz de granadero para el acto de la escuela y las armas de juguete de aquella infancia “feliz”, y los uniformes militares y las armas de sus padres, en las que vibra el terror que vivía la sociedad argentina de aquel entonces.

Esa secuencia de imágenes yuxtapuestas, tan impactante y perturbadora, cargada de sentidos contrapuestos, expresa, de algún modo, los viajes y laberintos de la memoria. Nos abre la puerta para que veamos desde adentro, no solamente los recuerdos plasmados en los videos y fotografías, sino también el funcionamiento mismo del recuerdo, el ejercicio y la forma de rememoración, articulado en la repetición compulsiva de las imágenes.

Por otro lado, la densidad y textura de estas imágenes que vemos en la película generan un efecto de transparencia espacial, fantasmagoría y dislocación temporal. El pasado retorna como un grito (incluso la película abre y cierra con el mismo cartel “grito” en letras blancas y fondo negro), que deshace todo posible encadenamiento. Este desajuste evoca una tensión irreductible entre ausencia y presencia, que permite pensar en la figura del espectro como una especie de alteridad alrededor de la cual parecería hilvanarse la composición de imágenes, memorias y herencias desgarradas.

Grito es, en definitiva, un ejercicio de memoria, una experiencia deconstructiva de la memoria. Denegri deshace el relato del pasado supuestamente constituido, cerrado, y lo abre para recrearlo y resignificarlo. En el movimiento de intervención, reescribe un nuevo sentido sobre las imágenes de archivo que recupera. Con la intermitencia de fondo que genera la propia proyección en Super 8, este film realza la fragilidad de los recuerdos y, en este sentido, acentúa la potencialidad que surge del ejercicio de rememoración para producir un nuevo discurso.

En el catálogo de la exposición realizada en el Museo de la Universidad Tres de Febrero, curada por Gabriela Golder y Andrés Denegri, ellos expresan justamente la intención de que el acto de memoria sea un acto productivo y reflexivo en el presente: “El hecho histórico se transforma en memoria, ésta es una memoria productiva. Su devenir estético no es alegórico, no es simbólico, tampoco representativo; ante todo es necesariamente reflexivo. No narra los hechos del pasado, los vuelve un problema en el presente” (Citado de Garavelli, 2013).

El ejercicio de memoria que practica el artista en esta película permite pensar en una nueva relación con el pasado *archivado*, ¿Qué tienen de particular las imágenes que toma, por qué las repite una y otra vez? ¿Cuál es el sentido de la destrucción de esas imágenes que lleva a cabo sobre el final de la película, cuando imprime los trazos negros que borran las huellas visuales del pasado? ¿Qué es lo que destruye en realidad? En el intento por responder a estas preguntas, se revela una concepción filosófica sobre el archivo y lo archivable.

2. Notas sobre el concepto de archivo

En el paradigma memorialista del mundo contemporáneo -o, para decirlo en palabras de Todorov, de abuso de memoria que se vive en el último tiempo-, la cuestión del archivo se percibe como un eje fundamental para pensar el tema de la memoria y de los sistemas de registro y acumulación del pasado. Son varios los referentes en esta temática –entre ellos están Walter Benjamin, Aby Warburg, Giorgio Agamben, Michel Foucault y Jacques Derrida-, pero para analizar específicamente la práctica archivística de *Grito*, quisiera centrarme en las ideas de los últimos dos.

A partir de la conceptualización del archivo realizada por Foucault, el archivo se transformó, en palabras de Anna María Guasch, en una “estructura desentradada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades”. (Guasch, 2011: 45). El archivo es visto, desde entonces, como algo arbitrario y contingente, que se crea por la acción y la potencia de arrojar nuevos sentidos del pasado en el presente.

Esta “estructura desentradada” se contrapone a un modelo de archivo como depósito de la memoria histórica de los acontecimientos. Se aleja de la concepción de un pasado cerrado, fijo y constituido en un discurso único y absoluto que se autoreconoce a sí mismo como neutral. El archivo no es una acumulación neutral de documentos históricos. Al contrario, es un espacio de lucha de poder, de fuerzas discursivas que buscan sentarse en el trono de la verdad y legitimar, desde esa supuesta Verdad, su objetividad e imparcialidad históricas.

“El archivo –dice Foucault- es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho” (Foucault, 2002: 170). Esto quiere decir que la función del archivo no se reduce meramente a conservar los supuestos relatos verdaderos que hablan del pasado, sino que además tiene un alcance sobre lo que se puede decir y enunciar en un futuro. El archivo es una ley que determina lo que se conserva pero también la forma de conservación; establece lo dicho y lo que puede ser dicho, lo decible acerca de los acontecimientos. Al mismo tiempo que ordena, agrupa, compone, clasifica y categoriza la información, el archivo define el modo en que se pueden expresar la multiplicidad de enunciados y discursos sobre la historia: define lo que el francés llama el *sistema de enunciabilidad*.

Lo archivable, esto es, lo que potencialmente puede formar parte del archivo está de alguna manera contenido en la propia ley, porque es la regla interior del archivo la que dice qué puede encajar en él y qué no. Esta autoridad presumida por el archivo es lo que Foucault intenta desarticular.

Al esquema totalizador como el de la biblioteca, se le contrapone la idea de un archivo que carece de límites definidos, que no puede describirse exhaustivamente y que está dado por fragmentos. La teoría foucaultiana intenta disolver el prestigio y la autoridad que el sistema de la biblioteca tiene en nuestra cultura. De esa manera, busca desactivar el mecanismo de poder del archivo para poder dar cuenta de que no hay una única forma de organizar y ordenar el pasado.

En la misma línea que Foucault, Derrida asigna al archivo una violencia de poder. Todo archivo, dice, es a la vez *instituyente* y *conservador*; hace la ley y la conserva. Además de registrar los acontecimientos del pasado, el archivo produce y determina el contenido archivable en relación con el presente y con el porvenir. Si la estructura archivante lo que hace es producir archivo, entonces la cuestión del archivo, finalmente, no es tanto una cuestión del pasado como del porvenir: tiene más que ver con una apertura hacia el futuro, con una promesa y una responsabilidad para el mañana.

En *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Derrida propone articular la noción de archivo con la teoría psicoanalítica de Freud. Plantea la posibilidad de equiparar las categorías de memoria e inconsciente, entendidas como un espacio donde todo pareciera conservarse. En la reserva inconsciente de recuerdos, todo parece quedar archivado, nada se olvida ni se destruye (a lo sumo se reprime desde el plano de la conciencia). Como una especie de presagio de la cultura digital, donde el conjunto de información circulante en la red virtual se presenta como inacabable, el repositorio mental del individuo en el sistema freudiano tiene la característica de ser infinitamente memorioso.

Por otra parte, la filosofía derrideana diferencia el archivo de la experiencia de la memoria. Y fundamentalmente por una razón: el archivo participa de la pulsión de muerte o de destrucción. Esta pulsión es lo que de alguna manera Freud refería para la memoria conciente, que necesita olvidar y reprimir ciertas cosas para no colapsar. El

archivo tiende *a priori* a destruirse a sí mismo, va contra sí mismo hacia el olvido y la borradura radical de la memoria.

En el archivo se dan, entonces, dos movimientos contradictorios: el de conservación y el trabajo de destrucción. Porque, como explica Derrida, “no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión” (Derrida, 1997: 27). Esta amenaza constante de la pulsión de muerte está instalada en el interior del trabajo de archivo, y es la que le pone un límite para que sea posible anclar o conservar la memoria consciente (finita). Más aún: hace posible el deseo de archivar frente a la amenaza de muerte y olvido, que constituyen el *mal* de archivo.

3. El tratamiento del archivo en el film *Grito*

Es interesante pensar ahora, a partir de la noción de archivo que proponen estos autores, de qué manera trabaja Denegri en su película las imágenes del pasado. Dos de las ideas centrales para analizar *Grito* son: la repetición y la destrucción. ¿Por qué se repiten una y otra vez las imágenes? ¿Cuál es el sentido de la destrucción que lleva a cabo al final de la película, cuando interviene las imágenes con los trazos gruesos de color negro? ¿Qué es lo que en realidad destruye el artista?

En esta obra, las imágenes que selecciona Denegri sobre su infancia son pocas: fotografías grupales del colegio donde aparece toda la clase en guardapolvo posando junto a la maestra, de armas en manos de adultos y de niños, de militares con símbolos patrios, de niños con símbolos patrios, cartas de su padre con dibujos de Disney, etc. Hay una repetición compulsiva de todas esas imágenes (y de los motivos o temas que expresan), pero con la particularidad de que están permanentemente en movimiento.

Las imágenes nunca están quietas, y no solamente por el tipo de proyección en Super 8. Hay una intencionalidad en ese movimiento y en esa repetición, que permite entender al pasado como algo que no está fijo sino que cambia y se resignifica a cada rato y en cada etapa de la vida. Las imágenes se repiten pero siempre desde diferentes planos, a veces más cercanos, a veces más lejanos. A medida que la cámara los acerca, los rostros tienden a borrar su expresión, a volverse difusos.

Asimismo el juego de transparencia y superposición hace que las imágenes (repetidas) sean siempre las mismas pero distintas. Se hacen y deshacen combinaciones entre las imágenes, y este ejercicio permite reforzar la idea de que los recuerdos no son algo establecido de una vez para siempre, sino que son susceptibles de adquirir nuevos sentidos de acuerdo con el contexto y su relación con otras imágenes o recuerdos. Denegri nos muestra que las asociaciones de la memoria son infinitas, y de la misma manera son las significaciones que atribuimos a los recuerdos.

Uno de esos infinitos significados, según la mirada del autor de *Grito*, es el de la destrucción. La destrucción es una de las maneras de relacionarse con el material de archivo que propone esta película. Al final de la película, toda la tensión que produce la repetición de las imágenes junto con el sonido espeso, ronco y asfixiante, se libera de un modo violento y destructivo.

Mientras la velocidad de la proyección aumenta, comenzamos a ver en la pantalla unas franjas negras, trazos gruesos que borran las fotografías del pasado. Las imágenes se retuercen, y la intervención se va haciendo cada vez más dramática hasta que ya no

queda nada, sólo el grito sordo, silencioso. Las imágenes ahora desfiguradas, son un conjunto de colores indeterminados, mezclados entre sí, que terminan por explotar (o implotar) a la vista del espectador.

En este punto, se hace carne la idea derrideana de la pulsión de muerte como destructora del archivo. El archivo necesita destruirse porque necesita un afuera, salir del encierro documental y monumental. Borrar las huellas es condición de posibilidad de la archivación, y eso es lo que de alguna manera muestra *Grito*.

Denegri busca una salida (poética) frente a la acumulación de recuerdos, y lo hace a través de la repetición y la destrucción. Ambas son necesarias para producir archivo: por un lado, sin repetición, es decir, sin alguna forma de presentificación, no se puede asegurar la memorización; y por el otro, sin destrucción, no hay exterioridad que demarque los límites del archivo, que permita desactivar su autoridad y poder.

Ahora bien, ¿qué es lo que en realidad destruye el artista en *Grito*? En principio, se puede hablar de dos sentidos de destrucción en esta película. El primero, se refiere a lo que mencionábamos recién acerca de la desfiguración y tachadura del material fílmico. Tiene que ver con la destrucción de las imágenes de la infancia y de la inocencia que aquellos retratos fílmicos representaban en la vida del artista.

El segundo sentido se dirige, no tanto al material intervenido, sino más bien a una forma de archivar. El modo de archivar que en cierta manera es aniquilado en *Grito* es el formato de la biblioteca, es decir, el modo hegemónico (y violento) de ajustar el pasado a unas categorías determinadas, que imprimen una mirada única e incuestionable, transparente y neutral sobre el pasado. La cinta velada, pero también los fragmentos de cuerpo (la mano, el torso, etc.) que aparecen como espectros en diferentes momentos del film, son esa especie de “afuera” que disloca el material de archivo. Se enfrentan con la idea del material de archivo como algo intocable, y avanzan sobre él modificando su forma, interactuando, rozando con el cuerpo (poniéndole el cuerpo) al ejercicio del recuerdo.

4. Conclusión

La reescritura de la memoria se sirve de la destrucción, del olvido, del borramiento. Esta es la manera en la que *Grito* busca romper con la violencia archivadora del archivo, para abrir un nuevo camino en la re-construcción de sentidos sobre el pasado desde el presente.

En esta película, la destrucción funciona como un modo de represión más radical: es la condición de posibilidad del deseo de archivar, el deseo de producir un archivo para transformar lo dicho y lo decible, o lo que puede ser dicho en el presente y para el porvenir. El archivo y la memoria dependen, por un lado, del futuro, porque sólo desde allí se hurga en los documentos archivados para darle un sentido a la historia, y por otro lado, dependen también de este deseo que ponga en movimiento diferentes modalidades de articulación con el pasado.

Grito ya pasó a ser un archivo. Pero no para ser olvidado en un lugar polvoriento. *Grito* muestra un modo de archivar, un ejercicio de recuerdo individual y colectivo (los motivos son tan particulares como universales: la infancia, la violencia, la relación filial

y nacional). Su apuesta consiste en trastocar el modo de conservación, por eso mira hacia el futuro.

Finalmente, *Grito* desborda los límites del archivo, al hacer del archivo un arte. Este film encarna la visión creadora de la memoria que necesita del poder de la invención para producir y elaborar nuevos significados que conduzcan, de alguna manera, a la realización del duelo sobre los acontecimientos traumáticos.

Bibliografía

Alonso, Rodrigo, “Hacia una des-definición del video arte”, publicado en mayo 2005: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php> (consultado en julio 2015)

CINE DE EXPOSICIÓN. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri. La Ferla, Jorge y Denegri, Andrés Fundación OSDE, Ciudad de Buenos Aires, 1era edición, 2013. Catálogo de Arte [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$272.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$272.pdf) (consultado en julio 2015)

Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, (Madrid: Trotta)

Foucault, Michel (2002), “El *a priori* histórico y el archivo”, en *La arqueología del saber*, (Buenos Aires: Siglo XXI)

Garavelli, Clara (2013), “Memorias en transición. Producciones videográficas argentinas contemporáneas entre el video de creación y el corto documental”, *Revista digital Cine Documental*, N°9, ISSN 1852

Guasch, Anna María (2011), *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, (Madrid: Akal)

Filmografía

Grito (2007), Andrés Denegri

-