

Introducción:

El siguiente trabajo pretende indagar acerca de las condiciones de posibilidad a partir de las cuales se pueden pensar la figura del archivo, cuáles son las implicancias teóricas que tiene en la actualidad el análisis de ciertas obras producidas en la región y más precisamente en nuestro país. Esto es, teniendo en cuenta cierta propensión del mundo del arte a trabajar a partir de lo que se llama “la manía del archivo”, nos parece atinado detenernos a pensar la validez de estas afirmaciones y cuáles son las consecuencias para la producción de las obras. Si bien, advertimos, tal como sostiene Giunta, que el uso intensivo y creativo de los archivos es uno de los rasgos que definen al arte contemporáneo, también sostenemos que es un buen ejercicio de reflexión sobre la administración integral del pasado repensar el lugar del archivo. Puesto que, estos archivos fueron creados como parte de un proyecto en el cual el Estado se erige como administrador de la memoria colectiva nacional.

En nuestro caso particular nos proponemos analizar el film Archivos intervenidos, una obra colectiva en su autoría, puesto que está compuesta por una serie de veinticuatro cortos cuya particularidad radica en que tomaron como insumo las cintas que forman parte del archivo del noticiero fílmico Sucesos Argentinos. El proyecto surgió en el año 2014 como una iniciativa del Museo Nacional del Cine con el fin de preservar el material contenido en el archivo (que necesitaba una digitalización inminente), pero además, hay detrás de este objetivo inmediato, una concepción determinada del archivo. Para Felix Didier, director del Museo, uno de los objetivos del proyecto es demostrar que los archivos no son espacios cerrados y polvorientos, sino también herramientas creativas que permiten nuevos acercamientos y formas de usar las imágenes. Es decir, hay una apuesta que supone pensar el archivo como una herramienta de creación artística y no como un espacio donde las imágenes están destinadas a morir.

¹ UBA/UNTREF Letiegea75@gmail.com

En el caso del film, se ve claramente la potencialidad artística de las imágenes contenidas en el archivo. Sin embargo, más allá de este optimismo nos parece atinado dudar de la dicha potencialidad como una característica propia de cualquier archivo. Pues si bien, vemos que la intervención del archivo permite poner en cuestión el canon, las instituciones y los relatos históricos; también es cierto por otra parte, que resulta lícito preguntarnos por las formas que adquieren los archivos y sobre todo preguntarnos por su estatus específico. Puesto que en el mismo film uno de los creadores instala la sospecha acerca de la diferencia entre el archivo *in situ* y la acción de intervención de la documentación (¿acaso la intervención no generaría un nuevo archivo?). La pregunta disparadora o principal es la indagación sobre la memoria y las formas en que las sociedades deciden preservar esos documentos que supuestamente representan el pasado bajo una mirada totalizadora que organiza y da sentido a ese material. En este caso particular, debemos considerar una tradición más general en la cual se inscribe la necesidad de acumular el pasado en forma de archivos, como espacios ordenados a partir de una lógica particular que se asocia con una práctica propia de los Estados modernos en el siglo XIX. Pero por otra parte, debemos considerar las coordenadas socio políticas particulares del caso latinoamericano y más precisamente, el caso argentino.

¿Qué es un archivo?

Si seguimos las formulaciones hechas por Foucault, el archivo es, en primer lugar, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de enunciados (porque no imágenes) como acontecimientos singulares. Es decir, define todo lo que puede ser dicho y en definitiva pensado en un momento determinado. Queremos decir con esto que detrás de ciertas formas de concebir el archivo subyacen profundas reflexiones acerca de la historia, el relato historiográfico, el rol del Estado y sobre todo de la memoria. Por este motivo nos parece pertinente traer a colación las consideraciones de Ana María Guasch acerca del archivo. Puesto que a partir del concepto de archivo se piensa una forma de conocimiento y una matriz de inteligibilidad de la historia, pues, consiste en un modo de ordenamiento de la realidad.

La apuesta teórica de Guasch radica en una defensa del archivo como una lógica alternativa al archivo pensado a partir de la lógica de la procedencia. Esto es, una

forma de ordenamiento, jerarquización de los documentos a partir de su disposición en estricta concordancia con el orden conforme al que fueron acumulados en el lugar de origen o de su generación, es decir, antes de ser incorporados al archivo. Según este modelo, el principio de procedencia se encuentra por arriba del sentido de los documentos. En efecto, este modelo piensa el archivo como un espacio neutro en el cual se acumulan los documentos, y por medio del cual el historiador puede acceder libremente al pasado, puesto que el archivo permitiría a los usuarios retornar a las condiciones en que fueron creados.

Sin embargo, el film que nos proponemos analizar se aleja de este modo de concebir el archivo. En efecto, poco importa el origen o procedencia de esas imágenes en el producto final, que se acerca más a lo que Derrida llamó fuerza *anarchivística*, entendiendo esta como una pulsión de destrucción del archivo como principio de procedencia de los documentos. Análogo al modo en que la psique humana erosiona lo que es el principal requerimiento del archivo, la existencia de un lugar externo de consignación. El psicoanálisis presta especial atención a las imprecisiones, represiones, censuras y en última instancia en la supresión del registro. Esta fuerza se opone diametralmente a la pulsión inicial del archivo, es decir, la conservación.

En este sentido, las intervenciones como formas de operar sobre el archivo, entendido este como una forma de recuerdo y conservación del pasado, opera como la pulsión de transformación del material de la memoria a partir de otro principio de orden, sin jerarquizaciones ni cronologías. En cambio, los materiales se acumulan como capas o cisternas de memoria subyacente. Dice Anna María Guasch: “La psique actúa (en el esquema freudiano) como un archivo en el que lo que desaparece o se torna ilegible siempre acaba conservándose, nada puede ser definitivamente ilegible”². En efecto, podemos pensar dichas intervenciones como formas de actuar sobre esa acumulación de materiales a partir de esa fuerza *anarchivística* que opera sobre los pliegues, olvidos, silencios para transformar ese sistema de acumulación de documentos en una memoria porosa, viviente, que tiene como principio de reconstrucción la asociación libre, el lapsus, el acto fallido, el síntoma o el sueño. Por ello emerge allí donde no funciona el principio de clasificación y jerarquización y asocia materiales distantes,

² Guasch, Anna María, *Arte y archivo*, Madrid, Akal, 2011, p. 14

transformando el insumo inicial en un producto bien distinto, escandiendo este bloque monumental inicial en pequeños fragmentos.

En tal sentido, Aby Warburg habla de huella *mnémica* que puede ser recuperada. En efecto, habría huellas o símbolos que quedarían registrados o archivados en la memoria de la cultura, esto se materializa en las imágenes utilizadas por los diversos directores, por qué hay imágenes que son recurrentes, acaso, son preñantes para representar la memoria colectiva. Ésta no es una memoria inerte sino activa, que condensa en un cristal de tiempo un cruce de fuerzas en determinadas fórmulas de expresión (*Pathosformeln*). ¿Qué sucede cuando las que entran en el archivo son imágenes retiradas del uso? ¿Cómo y por qué persisten en la memoria? ¿Qué fuerzas expresivas logran condensar?

Nos parece que esta sería la pregunta fundamental que intenta responder el film *Sucesos intervenidos*. La misma constituye un esfuerzo por reactualizar esa memoria, por devolver esas imágenes que habían sido sacralizadas por el archivo al uso común de la memoria.

Una memoria que se piensa como alternativa a un relato histórico ordenado a partir de una cronología y dotado de un sentido completo a través de una justificación o relación de causalidad que articule los diferentes hechos y, sobre todo, dotado de una conciencia ordenadora que reduce las imágenes que forman parte del archivo a objetos totalmente legibles. En efecto, las imágenes no pueden ser reducidos a simples documentos de la historia. Esto se hace patente en el film, ya que los diversos directores intentan impugnar un tipo de memoria basada en el recuerdo como actividad consciente, y buscan pensar esas imágenes no como registros de la realidad, sino como formas de hacer aflorar el inconsciente, el trauma, aquello que la conciencia olvida. Es decir, las imágenes construidas por los cineastas pueden ser leídas como un montaje de temporalidades: la construida por el ordenamiento del archivo y aquella, compuesta de forma intempestiva, como una memoria involuntaria. Por otra parte, esta apuesta intenta dar cuenta de la imposibilidad de la conciencia de leer la totalidad de la imagen, puesto que siempre se escapa un despojo, un desecho de la conciencia que aflora provocando un chispazo, una colisión de tiempos.

Por lo tanto, el proyecto de intervención del archivo fílmico propone pasar de una concepción de la historia como un hecho objetivo (ordenable, jerarquizable) a un hecho de memoria, como hecho en movimiento, hecho tanto psíquico como material. Puesto que no hay historia más que desde la actualidad del presente. El inconsciente del tiempo llega en sus huellas y éstas son materiales: vestigios, despojos de la imagen, contra ritmos, irrupciones, anacronismo en los hechos del pasado, para decirlo de modo más general, como síntoma. En términos de Foucault, el análisis del archivo nos desune de nuestras continuidades; disipa esa continuidad temporal en la que nos gusta contemplarnos para conjurar las rupturas de la historia.

Estado y archivo.

Si bien el film está compuesto por veinticuatro cortos de tres minutos cada uno, recortaremos nuestro corpus de análisis y utilizaremos sólo algunos cortos que consideramos representativos. Quisiéramos hacer antes algunas consideraciones generales que valen para todos los casos a analizar. En primer lugar, la apertura del archivo supone transformar los documentos en obra. Es decir, se desdibujan las fronteras precisas entre documento y obra, puesto que la propia obra consiste en montar los diversos fragmentos de documentos y crear a partir de este recorte y montaje una nueva obra, que sin embargo no se distingue claramente del documento, pues su materia es la misma. Pero a pesar de ello, hay en dicha actualización de las imágenes un deseo de apropiación del material que lo transforman en algo diferente. La experiencia individual de la memoria opera en los realizadores como el historiador que puede apropiarse del recuerdo “tal como billa en el instante de peligro”.

Otra consecuencia que se suscita a partir de esta práctica es la indistinción entre documento histórico y ficción, puesto que varios directores utilizaron las imágenes provenientes del archivo para componer una narración, sacando a la superficie la sospechas sobre la especificidad de la narración historiográfica y acercándolas a las posiciones que sugieren que dicha narración responde a las formas, figuras y recursos propios de la ficción. Una vez más vemos que queda minada la concepción de la historia como un relato teleológico y totalizador para dar lugar a la sospecha y el fragmento.

Por otra parte, veremos que hay por lo menos dos formas de intervención del archivo que responden a regímenes diferentes. Podríamos pensar siguiendo a Jacques Rancière que hay ciertos cortos que responden a un régimen representativo de las artes puesto que su preocupación principal es construir una narración que se corresponda con ciertos modos de hacer que están predeterminados. Puesto que es la mimesis la que organiza esos modos de hacer, de ser y de juzgar, sin embargo no se trata de un procedimiento del arte sino de una forma de visibilidad que entra en clara relación con la lógica representativa. Al mismo tiempo este régimen supone la primacía de la palabra sobre las imágenes, de la narración sobre la descripción y la jerarquía de los géneros a partir de los temas. Varios cortos responden a este régimen de producción de las artes, puesto que a partir de las imágenes de archivo crearon una narración en la cual las imágenes funcionan sólo como soporte de las palabras, que son a su vez las portadoras del significado (es el caso de *La felicidad*, *Nocturna*, *El fin del mundo*, *Japonesita* y *Marta Vidal*). En todos ellos encontramos la necesidad de narrar una historia, las imágenes se muestran como el complemento de las palabras, lo mismo sucede con la música. Es llamativo el uso que se hace de las imágenes de archivo porque a partir de las mismas se construyen historias que no tienen nada en común con su procedencia, puesto que respetan las convenciones propias del género en cada uno de los casos: el melodrama, el relato de catástrofe, el policial de intriga, etc. El corto *Japonesita*, por citar un caso, hace una mezcla muy particular de lenguajes visuales, musicales y pictóricos, puesto que si bien se ajusta al molde general del género, sin embargo, la voz en off en lengua francesa se cruza con el tango de Gardel y las imágenes documentales de la segunda guerra mundial. A pesar de la variedad de materiales, lo que domina en estos casos es la progresión del relato y el encadenamiento causal propios de cualquier narración clásica.

A este régimen, Rancière le opone el régimen estético, entendido como un modo de ser sensible propio de los productos del arte, el modo de ser particular de los objetos artísticos. En este régimen los objetos son identificados por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Es la idea de algo sensible que se ha vuelto extraño a sí mismo. El régimen estético de las artes es aquel que identifica propiamente el arte en singular y desliga ese arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas,

de los géneros y de las artes. Afirma toda singularidad de arte y destruye todo criterio pragmático de dicha singularidad. (p.36 del Reparto de lo sensible). Dentro de este tipo de régimen estético podemos incluir los cortos: *Viva el cine*, *Yaco o Desde el Estado*. En estos, lejos de construir una narración clásica se ensaya la apropiación de las imágenes documentales explotando al máximo su peso y composición particular, sin que éstas queden subsumidas por la palabra. Aquí las imágenes funcionan por sí solas y construyen un significado a partir de su yuxtaposición novedosa y alejada totalmente de su disposición originaria, como una mera exposición de las imágenes montadas. Ante esta nueva organización del material documental se crean pequeños objetos que si bien están contruidos a partir de imágenes que tienen un significado, el montaje de las mismas en otro contexto de aparición posibilitan la apertura hacia nuevas significaciones. El corto de Verónica Chen es el más claro en este sentido, puesto que desde su título nos propone una meta reflexión, el cine va a exponer las posibilidades técnicas del cine actual a partir de material documental, en el cual se filma una locomotora a toda marcha. En este corto las palabras y las imágenes no se ajustan, una no sostiene a la otra sino que van por carriles absolutamente divergentes, el régimen visual no se encuentra enlazado con la voz. El relato sobre educación vial resuena de fondo mientras se muestra una locomotora de juguete que simula la verdadera que entrará luego en escena. Chen quiere advertirnos acerca de las posibilidades en bruto que el material documental posee como materia prima del cine. De alguna manera, nos está llamando la atención sobre el valor material del archivo.

En el caso de Andrés Di Tella "Sin título", el corto está armado a partir de la superposición de imágenes provenientes del noticiero que tratan sobre educación vial y una de las *Cartas a Felice* de Kafka. Detrás del sonido de la cinta se oye el repiquetear de una máquina de escribir que nos remite a la elaboración de un documento burocrático. Luego, una voz en off lee un fragmento de dicha epístola, en la cual Kafka renuncia al casamiento en pos del rechazo de una vida mundana que no puede compartir con Felice. Es inevitable identificar al escritor como el gran pensador del Estado moderno a partir de la literatura, y sobre todo, debemos tener en cuenta que en su concepción, el Estado representa una máquina burocrática absurda que acumula archivos infames. El rechazo al casamiento sería tal vez, una de las formas de huir a los

modos en que el Estado pretende capturarnos a través de la documentación. En términos de Groys: “los soportes materiales de nuestra persona son los archivos estatales, las historias clínicas, las contraseñas de ciertas páginas de internet, y mucha otra documentación. Por supuesto, estos archivos serán destruidos por el flujo material en algún momento, pero esta destrucción toma un tiempo que no es mensurable respecto de nuestra vida (...) para destruir o al menos transformar estos archivos tenemos que iniciar una revolución. La revolución es la aceleración artificial del flujo del mundo”.³ En efecto, el corto de Andrés Di Tella problematiza la relación entre archivo y Estado. Evidentemente, es la racionalidad estatal la que impone algún orden al archivo y la que decide qué documentos son susceptibles de formar parte del mismo y cuáles no. No es aleatoria la elección del texto de Kafka que supone la renuncia a la institucionalización y a los modos en que éstas incorporan nuestras experiencias y vivencias en el archivo. Al mismo tiempo, el comienzo del corto repone un fragmento en el por medio de la propaganda el Estado intenta impartir educación vial y castigar por medio de la condena moral a aquellos que no se someten a las buenas costumbres y usos de la sociabilidad, tachándolos de personas iracundas e inadaptados. Allí como un pensamiento salvaje emergen las palabras de Kafka en las que una vez más decide no hacerlo.

Por último, quisiéramos anotar algunas cuestiones en torno al corto de Rodrigo Moreno “Desde el Estado”. Si bien el objeto se construye a partir de diversos fotogramas montados igual que los otros, es quizás el que tematiza más directamente la relación entre Estado y archivo. El estado está representado por los poderosos, vemos en las imágenes el rostro de Aramburu y distintos miembros de la sociedad rural, luego con las sobras del banquete se alimenta a unos cerdos inmensos que comen como desaforados. Al mismo tiempo se presenta a los otros poderes del Estado, el Senado y los jueces. La actualización de las imágenes o el choque temporal tiene lugar a partir de la incorporación de la canción “Dame tu mano” que funciona como un *leit motiv* del corto, en el cual se deja bien en claro que el Estado es quien asigna las jerarquías, los lugares, alimenta a los cerdos, es decir muestra una representación clásica del Estado, pero lo hace a partir del régimen estético del arte,

³ Groys, Boris, *Entrar al flujo, Arte en flujo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016, p. 20

habría en este punto una tensión entre ciertas concepciones del Estado y formas de expresión que no se condicen. Por último, debemos recordar que esta crítica se produce dentro del marco de un proyecto estatal de restauración de un archivo nacional.

Por último, podríamos preguntarnos qué tipo de orden se impuso a los cortos en la edición final de la película, *Sucesos intervenidos*. Pues aquí también se impone un orden a la serie que es un tanto difícil de recomponer, quizás tampoco sea necesario hacerlo. Otra objeción al proyecto está dada por la elección del material que compondría el film, puesto que hay otros materiales que no fueron incluidos en la versión final de la película pero que sí se enmarcan dentro del proyecto.

Conclusión:

Para terminar, podemos tomar algunas reflexiones de Enzo Melandri⁴, según este autor la división que se ha propuesto entre historiografía e historia real es muy similar a la que desde siempre subsiste entre consciente e inconsciente según Freud. Por eso la historia crítica tiene la función de una terapia tendiente a recuperar el inconsciente entendido como lo reprimido histórico. Siguiendo a Melandri, podríamos pensar que la apertura del archivo posibilita la emergencia de esa memoria que había quedado soterrada bajo la forma de los monumentos y que ahora puede salir a la superficie a través de diferentes modos. Éstos ya no se corresponden con la forma del recuerdo voluntario y organizado de acuerdo con cierta racionalidad, siguiendo una jerarquización y una administración integral de la memoria y del pasado. Sino que permiten reconstruir una memoria que había sido olvidada tras el ordenamiento y la administración de un relato historiográfico que dotaba de coherencia la totalidad del archivo. Frente a este afán de totalidad cerrada, la apertura del archivo supone otorgar poder a la fuerza anarquística capaz de desestabilizar el orden de los documentos y devolverlos al uso común, bajo la forma de una memoria involuntaria que les devuelve vida y actualidad.

⁴ Agamben, Giorgio, *Signatura rerum. Sobre el método*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, p. 134

Bibliografía utilizada:

Agamben, Giorgio, Arqueología filosófica en *Signatura rerum*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008

Giunta, Ana María, *Objetos mutantes*, Santiago de Chile, Editorial Palinodia, 2010

Groys, Boris, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja negra, 2016

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

Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014

