

Entre los ejercicios de la memoria y la reescritura de la historia

Natalia Taccetta¹

A partir de una revisión de la producción de la cineasta paraguaya Paz Encina sobre los materiales desclasificados del denominado “Archivo del Terror” de la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay (*Ejercicios de memoria* de 2016 y la trilogía *Tristezas de la lucha* de 2014), intentaremos pensar el modo en que se entraman el archivo oficial y el archivo personal reconstruido para configurar un tejido que constituye algún tipo de acceso al pasado. Esto implica problematizar el modo en que el trabajo artístico con el archivo –y específicamente con el archivo desclasificado- se vincula a una reescritura de la historia que, atendiendo a una exigencia de Walter Benjamin, desafía los relatos y formas de representación hegemónicas a partir de la preeminencia de la huella, la ruina y el fragmento en relación con el descrédito que cae sobre los sentidos históricos unificados desde la segunda mitad del siglo XX. La dilución de las fronteras entre las memorias propias y ajenas como entre las personales y las públicas conlleva la atención a registros que problematizan las linealidades y continuidades de las historiografías tradicionales. Siguiendo de algún modo la propuesta benjaminiana, parece posible confiar más en dispositivos que instituyen lo disruptivo y anacrónico como materia principal en relación con la exigencia de pensar nuevos modos de abordar la contemporaneidad.

¹ Investigadora de Conicet. Doctora en Ciencias Sociales (UBA) y Doctora en Filosofía (París 8). Docente e investigadora de la UBA, la UNA y la UNTREF.

Entre los ejercicios de la memoria y la reescritura de la historia

Problematizar el modo en que el trabajo con el archivo compone una reescritura de la historia que desafía o incluso desautoriza las formas de representación hegemónicas, implica en los materiales audiovisuales que referiremos diluir tanto la frontera entre las memorias propias y ajenas como entre las personales y las públicas. Incluso entre las existentes y las imaginadas. Los denominados “Archivos del terror” de la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay (la más larga de Latinoamérica, extendida entre 1954 y 1989) fueron hallados en 1992 por Martín Almada, ex detenido, con ayuda de organismos de derechos humanos. Hallaron en Lambaré una cantidad ingente de documentos escritos o recopilados por las autoridades policiales, militares y civiles: intercambios y traslados de presos políticos, actividades de espionaje, sesiones de tortura, es decir, registros de todo tipo de acciones vinculadas con el control total de la vida y las actividades políticas de opositores o potenciales enemigos.

En los films de Paz Encina, se exploran estos archivos en un espacio intermedio entre la investigación y el ejercicio voluntario de memoria, atravesando ambos los afectos que emergen entre la resistencia frente a la desmemoria y el olvido, y la reescritura de historias fragmentarias que rellenan los vacíos de los relatos públicos y los hiatos propios de los recuerdos treinta o cuarenta años después. La espera de justicia se convierte en la repetición de objetos y relatos, y el tiempo se halla como en suspenso, entre el recuerdo más o menos inventado y el dato buscado que ocasionalmente aparece o no.

De archivismos y cine

Pensado como archivo, el cine resulta un espacio para la configuración de escrituras alternativas o contra-archivos que contribuyen a la discusión sobre los significados de memoria y los afectos que quedan involucrados en las asunciones sobre el pasado, siempre cargadas de una valencia potencial (Massumi). Este es el gesto de Encina al volver medial la propia experiencia con el archivo y las vidas ajenas que pueden reconstruirse –o mantener a una absoluta distancia- a través de él. En este sentido es que Jaimie Baron (2014) ve desdibujada la línea entre el metraje encontrado (*found footage*) y el material de archivo institucional, que implica determinadas relaciones de poder. La tarea sería pensar el gesto cinematográfico que opera esta profanación, que vuelve disponible, que enlaza en una narrativa que recontextualiza y redime. Así, Baron propone la noción de “*foundness*” –algo así como el carácter de ser encontrado- que instala menos una reflexión sobre el documento como índice que remite a un origen, que sobre la experiencia del espectador que, despreocupado por el fundamento, asiste a una recontextualización con nuevos significados. Así quedan problematizadas tanto la noción de evidencia como el vínculo de autoridad vulgarmente atribuido a “lo archivado”, pues lo ahora “archivable” en el arte hace recaer su peso sobre la noción de experiencia como una relación afectiva que se establece entre espectador y texto, producto de una “disparidad temporal” (Baron) que complejiza cualquier idea de estabilidad o cronología. Esto se aprecia de modo muy evidente en el trabajo que Encina realiza con las imágenes sonoras y visuales que utiliza, entramándolas en ejes complejos que no responden a linealidades, sino a inconclusas espirales de recuerdos.

En un artículo de 2016, Cecilia Macón aborda la noción de mapa afectivo, que resulta interesante para pensar su productividad en el marco conceptual que propone el archivo, que atraviesa las humanidades y las ciencias sociales además del campo del arte. Una de las cosas más interesantes que destaca es la idea de que el mapa supondría de algún modo una guía para un recorrido, que potenciaría la agencia, que implica, además, una

concepción dinámica del tipo de relación que, por ejemplo, pone en funcionamiento el espectador. En este sentido, el mapa parecería volver posible una construcción más compleja del vínculo afectivo del presente con el pasado que exhiben las representaciones artísticas y reforzaría la idea de la imagen de archivo no como un *index* que remite a un origen, sino como experiencia que espera ser interpretada.

Los archivos de Encina tal vez propongan algo similar en relación con la multiplicidad de estratos significantes que se exponen, que vuelve imposible determinar solo un recorrido posible y no asumir la polisemia y la composición como tareas que pone en funcionamiento el espectador: seguir el sonido de los archivos desclasificados, intentar hilvanar una narración con las imágenes, alcanzar la lectura de los carteles, no hacer ninguna de estas cosas por separado y pensarlas como un bloque, etc.

Los artefactos de Encina no se contentan con una concepción unívoca del vínculo que es posible establecer con el pasado, haciendo explícito, volviendo figura, precisamente, que ese lazo está en discusión y es un problema. Se trata, entonces, siguiendo a Macón, de entender que la matriz a la que responden es eminentemente política, en la que se disputan significados y asignaciones en el presente permanente y no se revuelven en determinada interpretación triunfante. Los contra-archivos de Encina no estabilizan ni sedimentan, sino que asumen la incerteza. Este es tal vez el gesto más claro que puede rastrearse en las tres producciones audiovisuales que mencionaremos. Pues Encina, precisamente, pone en forma la desclasificación como gesto, a la vez político y artístico, que remite, como decíamos, a la incertidumbre, a la inseguridad, a lo “otro” de la certeza policial y militar. Lo que hace es archivar desde el arte y, por eso, desarchivar y desclasificar.

¿Qué significa liberar el secreto de esos documentos ocultos? Todo archivo depende de una economía de lectura que se genera a partir del uso que se hace de él. Al tiempo que desautoriza el origen, Encina renuncia al principio moderno de la clasificación y el ordenamiento. Busca desmarcar lugares opositivos y darles nueva entidad, desclasificar como acto disensual que exige diferenciar entre archivos desclasificados y acciones micropolíticas de una nueva archivación.

Los archivos gestuales y cinematográficos de Encina establecen un particular régimen de mirada que, como mínimo, visibiliza la violencia histórica y, en el mejor de los casos, habilita en la imagen espacios de emancipación en el presente. Lo hace asumiendo la fragilidad de estas imágenes y lo que podría considerarse una suerte de espectralidad política, es decir, un fantasma del que agarrarse para seguir pensando la circulación postraumática en el arte que se pregunta incansablemente, como sabemos, por las condiciones de posibilidad de la representación, pero también por las condiciones de una administración posible de la información sobre el pasado.

En el cortometraje *Arribo*, esto se vuelve evidente en el tono amenazante que arroja el archivo desclasificado sobre el viejo líder febrerista, Benigno Perotta, que regresa a Paraguay para visitar a su hija en 1988 después de 27 años de exilio en Argentina. Imágenes de archivo –fotos, álbum familiar, declaraciones oficiales- ilustran la verdadera micropolítica de desclasificación que deja oír el sabido “se le va a controlar”. En otro corto, *Familiar*, los videos de una fiesta íntima se imprimen sobre la huella del archivo de prontuario que va a desvelar un especie de refutación de los cargos imputados al exhibir el rostro de una niña de 12 años, Apolonia Flores, detenida por las fuerzas represivas. Su rostro aparece en la pantalla mientras se superimponen una serie de acusaciones impensables para una niña. La imagen del perpetrador se convierte para Encina en el origen de una nueva vida para esa imagen. La apropiación de esa mirada opera una torsión entre el archivo convencional y la intervención archivística.

Finalmente, en *Ejercicios de memoria*, se instituyen diversos dispositivos que remiten a las operaciones que venimos enunciando, haciendo hincapié en la capacidad cinematográfica de tramitar percepciones, la reconfiguración de espacios y tiempos, y la instauración de un tiempo fantasmal posdictadura. Los niños jugando el río que aparecen y reaparecen como la imagen de una infancia robada, al tiempo que cobijan los secretos que el agua puede guardar. Los objetos y restos de las viejas casas familiares, que parecen detenidas en el tiempo más un relato en primera persona que completa un archivo de gestos de duda y sospecha de las cosas escuchadas al pasar.

El audio desclasificado de *Familiar* se vuelve a escuchar aquí, pero ahora el prontuario no es solo el de la niña de 12 años, sino de muchos otros que quedaron encerrados entre la acción, el gesto de heroísmo y la condición de opositor. Todos quedan albergados en el relato de esa delación, que debió haberse repetido muchas veces, más producto del miedo que de la ideología. Las fotografías se suceden poniendo en evidencia la efectividad de la función represiva de la que la imagen debió hacerse responsable después de las últimas décadas del siglo XIX en la que se convirtió en unos de los medios de control favoritos de las fuerzas represivas.

Con estas estrategias, el archivo desvelado da lugar también a una serie de testimonios de la familia Goiburú recogidos en *Ejercicios de memoria* mientras se exhiben otros documentos, como las fotografías que la policía sacaba de la casa familiar en Paraná en sus operativos de persecución y espionaje. Entre el archivo desclasificado (el documento policial oculto por décadas) y el álbum familiar que expone la intimidad desdoblada de un activista, se instituye la duplicidad de los militantes y los microrrelatos a partir de los cuales su familia desclausura la historia para repetir el gesto de la colección sin cierre.

Según Hal Foster, Encina sería una “*archival artist*”, un modelo de artista que hace del archivo su marca generativa, fenómeno que Foster reconoce al menos desde fines de los noventa de un modo casi sistemático en el arte en general. Su terreno de experimentación es el cine y su cine de archivo intenta dar cuenta de una experiencia temporal en la que se produce, como propone Mary Ann Doane, una suerte de inmersión, entre contingencia y representación, en este fragmento de presencia perdida, que es más afectiva que factual. Así pensado, el archivo desafía la idea modernista de totalización y se convierte en un dispositivo que pretende algún tipo de contacto entre experiencia histórica y realidad artística. Encina lo hace ilustrando escorzadamente el archivo desclasificado y resituando especialmente el archivo de prontuario para generar un tipo de reacción afectiva, negada por los años de desaparición.

Evaluemos brevemente dos perspectivas: en primer lugar, la que surge a partir de la idea de “anarchivismo”, propuesta frecuentemente por autores contemporáneos que encuentran cierto agotamiento o incluso inexactitud en la noción de “archivo”; en segundo lugar, la de “colección”, ambas en línea benjaminiana.

Para pensar la cuestión del anarchivismo, las referencias obligadas son *Calle de mano única* (1928), donde aparece por parte de Benjamin la emergencia de una escritura que señala el fin de las formas tradicionales y, además, testimonia el viraje a una pasión por los artistas soviéticos y la inclinación a la crítica política, y el *Libro de los Pasajes* como un sistema de ficheros (Tello, 2016: 1) que proponen generar conocimiento estableciendo una relación tensionada con el archivo. El anarchivismo referiría, entonces, a una forma que va contra el orden reclamado por los archivos históricos y que altera radicalmente los sistemas normalizados.

La cuestión del coleccionismo en Benjamin implica una serie de referencias insoslayables, desde el retrato de Benjamin que hace Adrienne Monnier, donde

menciona su propio carácter de coleccionista, hasta *Desembalo mi biblioteca* donde Benjamin hace aparecer el arte de coleccionar como una pulsión que permite ordenar también la historia. El coleccionismo en Benjamin establece una relación con la memoria involuntaria, donde el recuerdo es, alguna manera, una experiencia azarosa que no se organiza en función de taxonomías precisas. En su propia práctica, es posible afirmar que Benjamin es más un coleccionista que un archivista aunque haya articulado elementos fundamentales para el pensamiento sobre el archivo, que, finalmente, implica “orden, eficiencia, integridad y objetividad” como “principios de trabajo” (Wizisla, 2010: 18). El principio arcóntico de las colecciones benjaminianas desajustaba cualquier referencia a la catalogación convencional, desafiando la procedencia y el registro sistemático.

Tal vez estas dos perspectivas se encuentren en el ineludible ensayo de 1937, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” en el que Benjamin despliega una crítica de la historia cultural socialdemócrata y los lineamientos de historia hegemónica. Allí, el coleccionista es capaz de acoger cierto tipo de cosas en función de su similitud. La acumulación de cosas, la serie no-finita de fragmentos colectados, no permite restituir una totalidad, sino pensar, delinear, los contornos a los que escapa: tal la textura singular de la similitud. La colección comienza por un acontecimiento improgramado, pero se convierte en un programa. Así, el coleccionista deviene, como Encina, el nombre de un artista-historiador para Benjamin porque responde al requerimiento de una cosa que, a diferencia de la ley, no le dice qué debe hacer, sino que se vuelve sensible por una multiplicidad de resplandores. En el volumen *H* [El coleccionista] del *Libro de los Pasajes*, se registra esta característica del artista contemporáneo de la estética filosófica: “Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es esta la base sobre la que funda en sentido kantiano y schopenhaueriano una consideración “desinteresada”, en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista”. [H 2, 7; H 2 a, 1] (2007: 225)

Fuchs fue coleccionista y fundador de un archivo para la historia de la caricatura, el arte erótico y el cuadro de costumbres. Su figura evoca la inquietud sobre la historia dialéctica. En ese texto de Benjamin, aparece la vocación de redención que tiene todo su proyecto filosófico tardío, pues para él la imagen del pasado es de algún modo irrecuperable frente a la permanente amenaza de olvido. No se trata de una contemplación del pasado, sino de un salvataje que hace que la época salte por fuera de la continuidad histórica, la del historicismo, que expone una imagen eterna del pasado y no –como la historia materialista que Benjamin quiere– una experiencia unida a él.

Benjamin refiere a una experiencia que haga estallar el *continuum* de la historia, que le haga comprender al historiador que hay algo que debe *hacer* con el pasado, como tarea histórica y política. El coleccionista le enseña a capturar las huellas que se le escapan en una concepción materialista del arte.

En el *Libro de los pasajes*, la historia queda fragmentada pero archivada en anotaciones organizadas en 36 categorías con títulos como “Moda”, “Aburrimiento”, “Ciudad de sueño”, “Fotografía”, etc. A partir de un origen que no es fuente primordial, sino novedad, Benjamin conceptualiza la historia y la confronta como disciplina con la idea de un “*torbellino* dinámico” que acaece junto con cada objeto histórico. Esta consideración del origen como torbellino, a la luz de las connotaciones de fractura y discontinuidad, permite pensar la historia de modo alternativo, pues su representación ya no constituye un todo cerrado, sino que conlleva una fisura, que es posible relacionar

con la naturaleza fracturada del archivo. “Liberada por la ‘doble óptica’ de la cual habla Benjamin, ella [la historia] se abre al riesgo –al hermoso riesgo- de un torbellino, de una fractura o de un desgarramiento en el mismo saber histórico” (Didi-Huberman, 2006: 110).

La conocida premisa benjaminiana de peinar la historia a contrapelo pide barrer también con ciertas formas de representación. Sólo así parece posible desentrañar la historicidad y evaluar hasta qué punto las formas artísticas plasman modelos de temporalidad no idealistas, menos progresistas que los disciplinamientos heredados del historicismo del siglo XIX y más apoyados en la cita, el juego, la ritualidad y la imagen. Así lo expresa Benjamin en *Sobre el concepto de historia*: “El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido desde siempre los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un “orden””. (2007a: 32)

Para Benjamin, las obras de arte tienen una historicidad específica que establece relaciones intempestivas no sólo al interior de la obra, sino en relación con otras formas de temporalidad. Esto ocurre, por ejemplo, con la foto de la niña de doce años en los films de Encina, centro neurálgico de la vida histórica, que exige nuevos modelos de tiempo, pues la imagen no está en la historia como en una línea recta, ni es un acontecimiento en un devenir más o menos inteligible, sino que posee una temporalidad que se capta en las “imágenes dialécticas”.

La noción de dialéctica remite a la dinámica de las dimensiones temporales que se superponen en las imágenes y también a la relación entre lo onírico-inconsciente y lo consciente. En *Sobre el concepto de historia*, Benjamin señala que el pasado se hace actual en el presente a través de la imagen del recuerdo. Recuerdo -como *Eingedenken*- hace referencia no simplemente a una representación del pasado como fijo, sino a un pasado que se define como trunco, adquiriendo sentido a partir del presente que lo interpela y actualiza. El pasado penetra en el *ahora* para llevar a la realización un deseo que quedó truncado en el pasado (de ahí la necesidad de reescritura). Esto plantea una concepción de la historia “en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia” y el modo en que se expresa es “lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende” (Scholem, 2003: 226). Aquí aparece la lógica de la cita, es decir, el mecanismo por el cual el recuerdo opera citando el pasado, presentificándolo a través de un procedimiento de descontextualización que lo hace “saltar”. Así, el pasado se pone en movimiento, pero el procedimiento también necesita detener ese tiempo. La discontinuidad y la detención son los mecanismos que articulan la historia, pues ésta se vincula con “conexiones y cadenas causales extendidas” y la citabilidad de su objeto “tiene que ofrecerse como un instante de la humanidad” (Benjamin, 2002: 77). La historia disruptiva que el recuerdo consolida y funda no es teleológica, sino todo lo contrario, pues la revolución es constitutiva; no está al final como promesa, sino siempre en presente como interrupción.

En *Sobre el concepto de historia*, el recuerdo remite a cualquier época pasada que se haga actual en un presente determinado, mientras que en el *Libro de los Pasajes*, hay que remitirlo a un pasado prehistórico o mítico. El pasado inconcluso enciende la acción revolucionaria en el presente en las *tesis*, mientras que en el *Passagenwerk* lo nuevo tiene un rol central que juega como el impulso que nutre las imágenes dialécticas. Más allá de estas diferencias que apuntan a definir la imagen onírica e imaginaria, lo importante es que Benjamin llega a “descubrir en el espacio de la acción política el

espacio de la imagen” (Benjamin, 2007: 79) y lo hace arrancando a la imagen del plano de la contemplación. La desactiva como imagen y la activa como dispositivo a ser interpretado en tanto motivación para el presente. Así, tiene la esperanza puesta en las imágenes, no sólo por la esperada llegada del Mesías o la revolución, sino también en la visión de un instante que irrumpa el curso de la historia, cuya relación con la imagen y el tiempo revela la imposibilidad de concebirlas como ámbitos separados y distanciados de lo político.

La imagen no es sólo un documento histórico ni un monumento, sino que su temporalidad produce una “historicidad *anacrónica* y una significación *sintomática*” (Löwy, 2005: 125). Se trata de una temporalidad compleja en la que se articula lo que Michael Löwy llama “paradoja del síntoma”, la de lo no observado, fragmentario, pues Benjamin hizo suya la divisa de Aby Warburg: “Dios vive en el detalle”. “Pero esta paradoja del despojo cobra una nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínsecas” (126). Estas están vinculadas al montaje como principio creador (como en el atlas *Mnemosyne* y en el *Libro de los Pasajes*) y el anacronismo comienza a desplegarse desde las imágenes. El anacronismo termina de desplegarse como principio constructor y analítico de las imágenes cuando se pone en juego la temporalidad y alcanza el carácter narrativo del saber histórico: “cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y crisis, de supervivencias y síntomas, es necesario ‘tomar la historia a contrapelo’” (127).

Extrapolando una expresión de Didi-Huberman en “Savoir-mouvement (*l’homme qui parlait aux papillons*)” del 2004, podría decirse que Benjamin pone el saber histórico en movimiento con el objetivo de recuperar el pasado y recomenzar la historia, con la “esperanza de que la historia (como disciplina) p[ueda] conocer su ‘revolución copernicana’ en la que la historia (como objeto de la disciplina) *no e[st] más un punto fijo*, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se m[uestra] como el destinatario y el *sujeto* antes que el amo” (Didi-Huberman, 2006: 134).

Se trata de cambiar el punto de vista para concebir la representación de la historia a contrapelo. Así, su modelo dialéctico no plantea un historiador que, desde el presente, va al pasado buscando los rastros fijos y petrificados, sino que busca las huellas que no dejan de escribirse. Si la historia no es fija ni continua, la disciplina que la recoge, tampoco. Se trata de concepciones que contemplan discontinuidades, interrupciones y apariciones intempestivas, motivo por el cual debería estallar el modelo del progreso. “La ‘revolución copernicana’ de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción –y de esta práctica– de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador” (2006: 137).

Como no hay historia sin una teoría de la memoria, Benjamin no despreció ni el psicoanálisis, ni la literatura, ni las experiencias surrealistas. “El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su *trabajo*. Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, ‘caídas’ o ‘irrupciones’, síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado’” (Didi-Huberman, 2006: 137-138).

Estas necesidades del historiador se traducen, además, en la exigencia de una suerte de arqueología material de las cosas del pasado, requiere también una *arqueología psíquica* que sea capaz de recoger la temporalidad de los sueños, los síntomas, los temores y

fantasmas. Esta arqueología material se despliega en el *Libro de los Pasajes* en las miles de notas sobre el tiempo, sobre los detalles más que sobre los grandes hechos. El carácter coleccionista de Benjamin se manifiesta aquí como en ninguna otra obra: “El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía. Pero él no podría conferirles sino el valor que ellas tienen para el aficionado, en lugar del valor de uso. El coleccionista se complace en suscitar un mundo que no es solamente lejano y difunto, sino al mismo tiempo mejor; un mundo en el que el hombre está realmente tan desprovisto de lo que necesita como en el mundo real, pero donde las cosas quedan libres de la servidumbre de ser útiles”. (Benjamin, 2007a: 55-56)

El coleccionista de pequeños acontecimientos reconstruye la historia desde el anacronismo porque las cosas están hechas de tiempo y la historia traduce la temporalidad de los hechos en direccionalidades múltiples y movibles: “Lo que su arqueología material actualiza no es otra cosa que una estructura mítica y genealógica: una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente)” (Didi-Huberman, 2006: 143). Las cosas no transforman su tiempo en un pasado fijo y desaparecido, sino que se transforman en sobrevivida *–nach-Leben–* y movimiento. La supervivencia es resultado del acontecer histórico y un proceso que se da en la historia por la sedimentación de diversos estratos del tiempo, que no se ubican uno detrás de otro, sino uno sobre otro.

Según Didi-Huberman, lo que surge en el plegado dialéctico a partir del cual Benjamin piensa la historia, es un instante, una imagen. “Cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar”, aclara Benjamin. Es una imagen lo que aparece con el despertar, como centro del proceso histórico. “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra *–pero por muy poco tiempo–* el material con que está hecho” (2006: 149). En la imagen dialéctica, están el *ahora*, el tiempo pasado y, como está continuamente deteniéndose y moviéndose, sobreviviendo, también está el futuro y la dimensión del deseo que le es propia. La historia es imagen y la imagen es el punto originario de la historia. Esta lógica de la historia *–alejada de lo cronológico y lo lineal–* transforma la historia en una diseminación de imágenes *–montaje–* en las cuales se juegan todos los tiempos, remitiendo a una historicidad deconstruida y dispersa, donde el ahora es pasado y el pasado es deseo y decadencia. “Pero es más bien de *montaje* o de remontaje que sería preciso hablar consecutivamente para calificar la misma operación histórica: el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar*, en el doble sentido de la anamnesis y la recomposición estructural. Refundar la historia en un movimiento ‘a contrapelo’, es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* *–la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática–* el objeto y el momento heurístico de su misma constitución” (Didi-Huberman, 2006: 157).

El montaje construye sentido, haciendo pasar del no saber a la inteligibilidad. Se trata de la operación a partir de la cual se construye todo el trabajo benjaminiano sobre los *Pasajes* parisinos, un montaje de fragmentos de la historia. El montaje es operación histórica, práctica historiadora, mecánica artística y objeto de conocimiento que permite conformar sentidos históricos distintos del cronológico y lineal. Es movimiento (entrecortado) donde confluyen las heterogeneidades de cada momento de la historia, dado que, a partir del ensamblaje de tiempos heterogéneos se configura uno nuevo, propiamente histórico. El entramado se rige por las historias secundarias y las anécdotas: “Lo que para otros son desviaciones,

para mí son los datos”, dirá Benjamin. En esta clave hay que leer uno de los pasajes más conocidos: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” [N1 a, 8] (Benjamin, 2007).

Benjamin, entonces, apuesta a la transmisión de la historia basándose en la sincronización del archivo, en el despliegue de las imágenes que pone la historia frente a los ojos. El arte de archivo, precisamente, cataloga y clasifica a partir de la descontextualización, la ruptura de la linealidad del tiempo, exhibiendo el carácter revolucionario de la discontinuidad al revelar las energías latentes de sus elementos.

Como en los films de Encina, en el *Libro de los Pasajes*, la inscripción de la historia se da en citas y fragmentos, de modo que, lejos de las normalizaciones totalizantes, lo que prima es el gesto destructivo para desarmar una historia que debe ser redimida. La colección resulta ser, entonces, una conjunción de temporalidades y correspondencias contingentes que liberan a los objetos, los documentos, las citas, los acontecimientos de su función original alejándolos de la utilidad, de la esclavitud de ser útiles. Por el contrario, aparece la motivación dotarlos de valor afectivo. Como en el ensayo sobre el coleccionista Fuchs, donde el gesto del coleccionista aparece concretamente emparentado con el del historiador que siente una afección histórica por aquello que recoge del pasado. Como el trapero, el coleccionista escapa a las formas concretas de archivación convirtiéndose, podría discutirse si es más apropiado, en un anarquista.

Encina revierte el poder fotográfico de la archivación en un acto performativo que no contribuye a la clasificación del enemigo, sino a la confirmación de un espacio afectivo para depositar la incerteza de una historia que no puede clausurarse, precisamente, sin redención. Se trata de un contra-archivo de memoria colectiva que se apropia de los sonidos de la tierra: de los reales que hacen los niños al andar, de los testimonios, de su propio encuentro con los objetos del pasado; también de los archivos que auscultan la historia real que siempre espera ser contada.

Aquí no hay convolutos, pero hay operaciones muy simples: el uso expresivo del montaje y la no-concordancia entre la banda de imagen y la banda sonora, que exhibe, nuevamente, la tensión entre mostrar y ocultar. Como en Benjamin, la recontextualización y disyunción son las herramientas concretas con las que Encina desclasifica para reescribir historias. Libera a los documentos de su origen para volver posible una circulación que contrarreste el mínimo o nulo movimiento en el que confiaban las fuerzas armadas, nunca dispuestas a pensar la contingencia o a volver sobre el pasado.

Bibliografía

Baron, Jaimie 2014 *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (Londres: Routledge)

Benjamin, Walter 2002 *Dialéctica en suspenso. Fragmento de historia* (Santiago de Chile: Arcis LOM)

Benjamin, Walter 2007 *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal).

Benjamin, Walter 2007a *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos* (Buenos Aires: Piedras de papel).

Didi-Huberman, Georges 2006 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo en las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

Löwy, Michael 2005 *Walter Benjamin. Aviso de incendio* (Buenos Aires: FCE).

Macón, Cecilia 2016 “Mapas afectivos”: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado” *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol. 3, nº 6, pp. 10-27.

Scholem, Gershom 2003 *Walter Benjamin y su ángel* (Buenos Aires: FCE)

Tello 2016

Wizisla, Erdmut 2010 “Prólogo” *Archivos de Walter Benjamin: fotografías, textos y dibujos* (Madrid: Círculo de Bellas Artes).