



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Rodríguez, Alejandra F.

Tiempo archivado : materialidad y espectralidad en el audiovisual



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Rodríguez, A. F., Elizondo, C. (Comp.) (2017). *Tiempo archivado : materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal, Argentina : Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/827>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>



Tiempo archivado

Materialidad y espectralidad en el audiovisual

Alejandra F. Rodríguez

Cecilia Elizondo

(compiladoras)

Tiempo archivado

Materialidad y espectralidad en el audiovisual

Compilado por:
Alejandra F. Rodríguez
Cecilia Elizondo



(serie **encuentros**)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alejandro Villar

Vicerrector

Alfredo Alfonso

Departamento de Ciencias Sociales

Directora

Nancy Calvo

Vicedirector

Néstor Daniel González

Coordinador de Gestión Académica

Guillermo De Martinelli

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Coordinadora

Patricia Berrotarán

Integrantes del Comité Editorial

Matías Bruera

Cora Gornitzky

Mónica Rubalcaba

Editoras

Brenda Rubinstein

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Tiempo archivado

Materialidad y espectralidad en el audiovisual

Compilado por:

Alejandra F. Rodríguez

Cecilia Elizondo

Tiempo archivado : materialidad y espectralidad en el audiovisual / Gonzalo Aguilar ... [et al.] ; compilado por Alejandra F. Rodríguez. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

Libro digital, PDF





Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-558-460-0

1. Cine. 2. Historia. 3. América Latina. I. Aguilar, Gonzalo
CDD 791.43098

Departamento de Ciencias Sociales
Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia
Serie Encuentros

*sociales.unq.edu.ar/publicaciones
sociales_publicaciones@unq.edu.ar*

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

-  Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
-  **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).
-  **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
-  **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

| ÍNDICE |

PRÓLOGO.....9

INTRODUCCIÓN

Cecilia Elizondo y Alejandra F. Rodríguez.....13

PARTE 1. Territorios y fantasmas de las imágenes de archivo

CAPÍTULO I

El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación

Gonzalo Aguilar.....21

CAPÍTULO II

Afectos en el cine de Jean-Luc Godard. Intuiciones warburgianas sobre la historia

Natalia Taccetta.....37

CAPÍTULO III

La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine

Eduardo Russo.....57

CAPÍTULO IV

El archivo familiar y el cine expandido. Memoria e identidad en el arte contemporáneo

Catalina Sosa.....77

PARTE 2. Notas al pie: entre el archivo y el acontecimiento

CAPÍTULO V

Del dolor en imágenes: migraciones de archivo en el genocidio camboyano

Vicente Sánchez-Biosca.....97

CAPÍTULO VI

Historia y archivo en *Tierra adentro*: entre la restitución y la repetición

Alejandra F. Rodríguez.....125

CAPÍTULO VII

Archivo, guerra y memoria en el cine británico sobre Malvinas

Luciana Caresani.....143

CAPÍTULO VIII

Mal de archivo: inteligencia y vigilancia policial en el Festival de Cine de Mar del Plata (1959-1970)

Paulina Bettendorf y Agustina Pérez Rial.....161

PARTE 3. Estado, archivo y existencia

CAPÍTULO IX

Archivo en apremios

Javier Trímboli.....181

CAPÍTULO X

El desarrollo del Catálogo Colectivo de la red BiblioCi, un nuevo tiempo para la investigación cinematográfica en Iberoamérica

Adrián C. Muoyo.....195

CAPÍTULO XI

Experiencia de rescate del fondo documental del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR)

Evangelina Ucha.....209

CAPÍTULO XII

El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano

Andrea Cuarterolo.....233

EQUIPO AUTORAL.....259

BIBLIOGRAFÍA.....267

Las transformaciones insertas por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han influido considerablemente en la sociedad contemporánea en diversos aspectos. Por un lado, aquello que se relaciona con las prácticas sociales y los modos de consumo cultural en relación a estas, ha recibido la mirada del campo académico de la comunicación social, de la historia, de otras disciplinas de las ciencias sociales y de la memoria.

Este panorama ha influido notoriamente en los debates académicos, y se manifiesta en la proliferación de líneas de investigación científica, en la inclusión de nuevos contenidos y trayectos curriculares en las carreras de grado, la aparición de carreras de posgrado y el desarrollo de espacios de debates académicos que dan cuenta del mismo.

Es por todo esto que la Universidad Nacional de Quilmes amplió su campo de acción no solo con la oferta de carreras en esa dirección, sino también como una institución que fija una política en torno a su memoria audiovisual y promueve espacios de debates académicos sobre el tema, que además permitan un intercambio con los actores sociales involucrados de manera directa en su tratamiento tecnológico, político, social y profesional. Esto hizo posible la realización del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual “Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas” en marzo de 2016.

Tiempo archivado, sería y prolijamente compilado por Alejandra Rodríguez y Cecilia Elizondo, se permite las mismas obsesiones que la humanidad que buscó expresar y documentar los distintos momentos de su vida histórica mediante el uso de la imagen en diferentes lugares y técnicas, a sabiendas de que lo que estaba en juego era la construcción de la memoria.

Transversal a distintas culturas, registros hallados del uso social de la imagen en el mundo refieren a unos 40 mil años a.C. y, pasando por las extraordinarias pinturas de la Cueva de Chauvet hasta el valor histórico de la Cueva de Altamira, el arte rupestre reveló que el ser humano organizó un sistema de representación artística relacionado con prácticas de carácter mágico-religiosas y también de orden abstracto.

“Pero el apetito visual humano posee todavía un grado más elevado de formalización cognitiva, manifestado en lo que podríamos denominar pulsión icónica, que hace que veamos formas figurativas en los perfiles aleatorios en la nubes, en los puntos luminosos de las constelaciones o en las manchas de las paredes. O el aprovechamiento por el artista rupestre primitivo de las formas naturales en las paredes de las cuevas del paleolítico superior para construir la imagen de un bisonte o un jabalí.

La pulsión icónica revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias. Si bien tales orden y sentido aparecen ampliamente diversificados según el grupo cultural al que pertenezca el sujeto perceptor y según la historia personal que se halla tras cada mirada”¹.

¹Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.

Y más allá de las distintas sistematizaciones y conceptualizaciones emitidas en torno al papel de la imagen y la iconografía vertidas por la más diversa intervención de disciplinas científicas, el arte o las artes son una de las muchas actividades que fijan, transmiten o problematizan valores de una comunidad, colectivo, región, etc. Y consigo, las distintas etapas de la historia de la humanidad y los estudios del arte han encuadrado en géneros, tradiciones, escuelas y estilos sus normas y comportamientos. Es decir, el establecimiento de convenciones que por su aceptación o repetición alcanzan una legitimidad socialmente aceptada. Y allí también las tensiones por transformar dichas convenciones.

De esta manera, la historia visual y la historia audiovisual se reservan un estado de debate permanente para volver a reflexionar sobre el papel de la imagen en la vida social y cultural y sus aportes al campo académico.

En este sentido, el libro de Alejandra Rodríguez y Cecilia Elizondo, junto a expertos internacionales que indagan en el mundo del archivo y sus múltiples funciones, se convierte en una contribución irremplazable desde la historia audiovisual y desde la universidad pública.

Mg. Néstor Daniel González

Vicedirector Departamento de Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de Quilmes

| INTRODUCCIÓN |

Cecilia Elizondo y Alejandra F. Rodríguez
Universidad Nacional de Quilmes

En 1963 Pier Paolo Pasolini realizó un filme que intentaba responder a la siguiente pregunta: ¿por qué nuestra vida se ve dominada por el descontento, la angustia, el miedo a la guerra? Tenía a su disposición un archivo de noventa mil metros de material de noticiarios cinematográficos y con esos elementos compuso *La Rabbia*, un filme de *remontaje*, un ensayo en el que engarzó piezas de archivos con comentarios escritos por él y leídos por sus amigos: el escritor Giorgio Bassani y el pintor Renato Guttuso. Recurrió al archivo para construir su mirada sobre el pasado reciente, sobre las heridas, sobre el hambre, sobre las esperanzas de ese mundo complejo y doloroso de la posguerra en el que también asomaba la novedad, el tercer mundo, el porvenir.

Si bien la noción de archivo posee un anclaje directo en el pasado y remite a la posibilidad del recuerdo, de la memoria y de la historia, también implica una apuesta al futuro, una responsabilidad con él. En el caso de *La Rabbia*, los horrores vividos durante lo que Hobsbawm (1996) llama “la era de las catástrofes” y su continuación en la segunda posguerra son representados por Pasolini con los materiales de un archivo de imágenes que se universaliza a la vez que se masifican los medios de comunicación. Es posible leer esta universalización a la luz de los procesos históricos y de los vertiginosos cambios tecnológicos

que implicaron la puesta en disponibilidad de distintas formas de producción, conservación y almacenamiento. Si, como sostiene Derrida (1997), el proceso de archivación produce el acontecimiento, la forma en que se conservan los archivos tiene consecuencias en el modo en que son usados para contar el pasado y el porvenir.

Medio siglo después del filme *La Rabbia*, la cineasta argentina Albertina Carri realiza otra obra que se sustenta en el archivo: *¿se puede vivir sin recordar?, ¿se pueden apagar los recuerdos?* A través de una serie de datos, noticias, documentos, registros y recuerdos de su historia familiar pone a la luz los fantasmas de sus padres desaparecidos, mientras remite a una historia familiar y a otra más general.

En el filme de Pasolini, así como en *Operación Fracaso* y *el Sonido Recobrado* de Carri (2015), podemos observar la construcción de cierto recorrido por la memoria, la necesidad de hacer presente los vestigios del pasado para hablar del futuro. En el cortometraje *Restos* (2010), Carri plantea: “¿Acumular imágenes es resistir?”. Agregamos: ¿para qué se archiva? ¿Por qué acumulamos retazos del pasado? ¿Cómo los conservamos y con qué sentido lo hacemos? Podemos pensar que, tal vez, el presente intenta saldar una deuda con el pasado. El archivo entonces aparece en estas obras como resistencia ante la amenaza latente del tiempo, ante la posibilidad del olvido.

En este libro, Javier Trímboli (sobre cuyo trabajo volveremos más adelante) pone en tensión esta idea y se pregunta si las piezas de archivo que analiza, a las que llama “artificios cristalizados del pasado”, no merecerían tal vez el “basurero de la historia”. En el mismo sentido, reflexiona sobre qué tipo de narrativas quebradas y resbaladizas pueden habilitar esas fuentes.

A partir del análisis de obras en las que los archivos son parte de nuevas experiencias de reterritorialización de la imagen, Gonzalo Aguilar, Eduardo Russo y Catalina Sosa interrogan al lector acerca de qué lugares y tiempos son hoy los propios del cine. Gonzalo Aguilar evoca un recuerdo de la infancia que remite al *peso de las imágenes* en tanto materialidad, para pensar en las formas de almacenamiento actual. Reflexiona sobre el recorrido de la imagen desde la caja negra (la máquina en la era de las masas) con su tríada sala-pantalla-público, hasta la caja blanca de los bytes e internet. Pone el acento en la liquidez, en la virtualidad, en la evanescencia de las imágenes, para luego identificar experiencias como las de Albertina Carri o Lisandro Alonso que devuelven territorialidad. Se pregunta sobre la politicidad y las memorias construidas en la exhibición en museos y las plantea como una nueva forma de distribución de lo sensible. Eduardo Russo recupera la génesis del archivo cinematográfico para reflexionar acerca de las formas de representación y conservación. A partir de la triangulación cine-archivo-dispositivo invita a pensar que la cuestión ya no solo atañe a modalidades objetuales de la imagen sino a la intervención de los espectadores y a los diferentes dispositivos utilizados. Esboza líneas para entender la revolución de los archivos y su impacto en la creación artística y en la investigación social. En el primer caso plantea la existencia de un reordenamiento y una ruptura de las jerarquizaciones propias de los cánones que descentran y pluralizan las prácticas del cine inscriptas en la lógica de mercado. Da cuenta de algunas modalidades ligadas a la creación artesanal y experimental concebidas incluso como formas de resistencia que interpelan a las tradicionales instancias de autor y espectador, tal como ocurre en

los distintos modos de reciclaje, mezcla, resignificación y remediación existentes en las culturas audiovisuales de lo digital. Algunos de los conceptos planteados por estos autores acerca del lugar del archivo en el audiovisual contemporáneo pueden observarse bajo la lupa del análisis que Catalina Sosa realiza sobre su propia obra, una experiencia de cine expandido llamada *El intersticio en el espejo*. Allí, la memoria aparece como imperativa, y permite dar cuenta de las tensiones y posibilidades que porta el archivo visual y audiovisual familiar como fuente de construcción identitaria.

Las imágenes conducen también a espectros, a fantasmas. Guardan el peso de los afectos, del dolor, las marcas y las heridas. Son las que Vicente Sánchez-Biosca llama “imágenes del dolor o de la aflicción”. La tensión entre aquello que desea conservarse para preservarlo del olvido pero que implica, al mismo tiempo, una definición acerca de lo que desea ocultarse para que no sea jamás develado.

Natalia Taccetta realiza un análisis sobre cómo la historia y el afecto se vinculan en la materialidad de las imágenes y sobre la inmaterialidad de las relaciones mentales que se producen a partir de ellas. Indaga en los principios archivísticos de Jean-Luc Godard y Aby Warburg para sostener que las imágenes son afectos congelados en el tiempo y el espacio que se hallan a la espera de ser activados por el espectador. Sostiene que estas imágenes dan lugar a la búsqueda de cierta experiencia histórica que escapa a la lógica progresiva y propone una relación entre pasado y presente a partir de la prerrogativa de recuperar las voces inaudibles en los relatos hegemónicos.

Desde un trabajo exhaustivo sobre la materialidad de la imagen para descubrir las marcas, las suturas de la edición, así como la po-

sición física y ética de la mirada de la cámara respecto al objeto que está representado, Vicente Sánchez-Biosca se pregunta por la representación. En su trabajo analiza tanto las imágenes construidas por liberadores como las de los perpetradores de los crímenes masivos cometidos en Camboya. Un análisis sobre los filmes y sobre el campo y el fuera de campo de las tomas fotográficas que permite la meditación sobre lo mostrable. Por último, propone la reflexión sobre la utilización posterior de este archivo y sobre los usos políticos, artísticos y museísticos de estos materiales.

Lo mostrable y decible es también el eje de la intervención de Alejandra F. Rodríguez, quien comparte con Luciana Caresani la preocupación sobre el archivo y las fuentes en la construcción de un verosímil fílmico sobre el pasado. Rodríguez parte del documental *Tierra adentro* (Ulises de la Orden, 2011) y se pregunta acerca del lugar y el modo de uso de las fuentes documentales e iconográficas y de los testimonios orales en una representación que se propone restituir los pueblos originarios a la historia pero en la cual las estrategias narrativas, dramáticas y estéticas reiteran algunos tópicos y nociones que soslayan su capacidad de agencia. Caresani presenta los diversos usos que se hicieron de los archivos audiovisuales sobre la guerra de Malvinas en el cine ficcional británico de los últimos años. El análisis se centra en los filmes *This Is England* (Shane Meadows, 2006) y *The Iron Lady* (Lloyd Phyllida, 2011) con el fin de establecer vínculos comparativos entre diversas producciones sobre el tema realizadas tanto en la Argentina como en Gran Bretaña.

La apertura de los archivos policiales de la provincia de Buenos Aires le permite a Paulina Bettendorf y Agustina Pérez Rial analizar una serie de documentos de inteligencia referidos al Festival de Cine

de Mar del Plata de 1960 y 1968. En estos documentos, siguen el rastro del espionaje político-ideológico mediante el cual la actividad de inteligencia se articuló con una estrategia de control cultural, con la Guerra Fría de telón de fondo. Las autoras dan cuenta de los dispositivos de vigilancia y control que se desplegaron sobre realizadores y otros actores del campo cinematográfico.

La materialidad del archivo, las formas de conservación, almacenamiento y uso de las imágenes y los actores sociales que intervienen en esas mediaciones son los temas que abordan los trabajos reunidos en la tercera parte de este libro (“Estado, archivo y existencia”). El exhaustivo y panorámico trabajo de Andrea Cuartero sobre los estudios relativos al cine silente en Latinoamérica da cuenta de que en los últimos diecisiete años, el patrimonio fílmico de los archivos iberoamericanos se triplicó, y que la proporción de pérdidas para el período mudo habría disminuido del 93% al 85%. Los trabajos de Evangelina Ucha y Carlos Adrián Muoyo corporizan esas ideas al dar cuenta de experiencias de avance en los sistemas de catalogación y puesta en disponibilidad de material fílmico temprano, así como de una mayor accesibilidad a fuentes primarias extrafílmicas que han sido potenciadas por el desarrollo de las redes informáticas. A su vez, el texto de Javier Trímboli pone en perspectiva la experiencia de construcción del archivo histórico de Radio y Televisión Argentina en 2013. El recorrido por el siglo XIX que realiza, le permite al autor entender, además, ese gesto fundante de Cristina Fernández de Kirchner como una política a contrapelo de la historia. Interroga la experiencia y deja formulada la pregunta acerca de qué pasa con esas iniciativas cuando cambian los vientos de la historia, cuál es el destino de estos archivos en la nueva

coyuntura. La pregunta y la actualidad política quedan entonces abiertas, e invitan al debate profundo.

Como se mencionó, Cuarterolo presenta las distintas iniciativas en los contextos del Bicentenario para poner al alcance de los investigadores un material hasta ahora inaccesible sobre el llamado “cine de los primeros tiempos”. Da cuenta del tratamiento del tema en los ámbitos académicos de la región, y de los cambios de paradigma en la consideración de estas obras en las investigaciones actuales. Además, la autora señala la presencia de estas piezas en los grandes festivales de la mano de archivos regionales cada vez más deseosos de mostrar al mundo sus tesoros fílmicos. Muoyo recupera la experiencia de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica que pone a disponibilidad su patrimonio. Expone las discusiones y los avances en la construcción de un Catálogo Colectivo de bibliotecas cinematográficas especializado en cine y artes audiovisuales. Evangelina Ucha comparte la experiencia de localización, recuperación y puesta a disposición del acervo fílmico y administrativo del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República en Uruguay. En su análisis entrama la historia del cine científico en ese país con la dinámica académica y política. Dentro de estas grandes líneas expone las prácticas y decisiones en la tarea de preservación, la que es entendida como compromiso con el pasado, con el presente y con el futuro.

Creemos que las reflexiones que se ponen a disposición del lector conforman un diálogo profundo sobre las imágenes, el tiempo y el archivo, sobre la materialidad y la espectralidad y sobre los afectos y sentidos implicados. Se trata de una conversación entre hombres y mujeres que trabajan en los archivos y sobre ellos desde la Argentina, Uruguay y España... Investigadores en formación, de diversa proce-

dencia disciplinar e institucional, que intervienen en el debate junto a otros de trayectoria reconocida que hoy forman parte del canon, de la bibliografía obligatoria de este campo de estudio del audiovisual.

Este diálogo tuvo además un lugar de enunciación preciso, pues los trabajos que aquí se citan expresan algunos de los debates que se dieron en el V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual “Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas”, realizado los días 9, 10 y 11 de marzo de 2016 en la Universidad Nacional de Quilmes. Durante esas jornadas fueron discutidos enfoques estéticos e históricos y nuevas perspectivas teóricas y metodológicas de análisis del audiovisual, además de difundir los avances y resultados de investigaciones producidas en el país y en el extranjero. El Congreso expresó un campo de pensamiento crítico que se encuentra vivo y en plena transformación. Esta selección intenta entonces capturar algo de esas reflexiones y ese movimiento, de la riqueza de las lecturas y de las dinámicas actuales sobre el audiovisual y sobre la política en general. En definitiva, se pretende indagar sobre las diferentes temporalidades, experiencias y posibilidades en torno a las reflexiones sobre el archivo en la escena contemporánea.

Territorios y fantasmas de las imágenes de archivo

| CAPÍTULO I |

El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación

Gonzalo Aguilar

CONICET-Universidad de Buenos Aires

Imagino que en estos momentos estoy conectado a una red *wifi* en mi computadora. Si abro un buscador y tecleo un nombre, supongamos “Harun Farocki”, en 0,27 segundos aparecerán aproximadamente 274.000 resultados. Si clickeo en “Imágenes” aparecerán miles de fotos del director alemán en diversos formatos y calidades. Mi computadora personal (una *notebook* de 33 por 23 cm) no está conectada en estos momentos por ningún cable y está funcionando con una batería recargable. ¿Cómo es que estas imágenes aparecieron en la pantalla? ¿Cómo es que llegaron las imágenes si obviamente no están físicamente en mi computadora pero tampoco son transmitidas por ningún camino material? ¿Cómo fue que apareció en mi pantalla Harun Farocki y cómo es que se hace presente de tantas maneras con su rostro, sus imágenes y sus palabras? Aunque sean decodificadas por mi computadora, las imágenes viajan por el aire, *están* (literalmente) en el aire (aunque se originen en los llamados *servers*). O sea que vivimos

entre las imágenes y “todas” las imágenes del mundo están potencialmente a nuestro alrededor. Bueno, no todas, pero sí muchas más de las que podríamos imaginar o contabilizar. El aire, virtualmente, contiene una cantidad infinita de imágenes que nuestra computadora solo tiene que actualizar. Como si las imágenes que vemos fueran fantasmas que se materializan.

Recuerdo que cuando era chico, en el cine Moreno de mi barrio (Caballito), un señor me ofreció entrar gratis al cine si llevaba las latas de una película hasta la sala de proyección que quedaba en el tercer piso. Las latas pesaban muchísimo y me costó llevarlas; subía algunos escalones y me detenía. Tomaba aire y volvía a emprender la marcha hacia la cabina. Finalmente llegué con las latas adonde me habían perdido y, por lo tanto, fui recompensado con una entrada gratis. Hoy, una película puede llevarse en un *pen drive* y no falta mucho para que las salas de cine reciban las películas por satélite de manera que ya no hay más hombres –o niños– que carguen con las latas sino que todo quedará en manos de los satélites. La cuestión de la recepción de las imágenes pasará por cómo las materializamos, por cómo hacemos que tengan lugar, por cómo las insertamos en los circuitos evanescentes de información, proyección y circulación.

No es casual que la transformación en el modo en que se almacenan y transmiten las imágenes –entre otras cuestiones– haya producido en los últimos años una reflexión sobre la sala de cine (la caja negra) que ha llevado a los realizadores a pensar no solo las imágenes sino también el espacio en el que son exhibidas. Los antecedentes de salirse de la pantalla no faltan y pueden remontarse a los orígenes del cine, a *Napoleón* de Abel Gance (1927), a *We can't go home again* de Nicholas Ray (1972) y en Latinoamérica, al cine político y a su impug-

nación de la sala de cine como institución y a los artistas de vanguardia y su crítica del carácter pasivo de la proyección y representativo de las imágenes. Hélio Oiticica, un artista brasileño de vanguardia, denominó a sus instalaciones fílmicas *quase-cinema* como si el cine, para realizarse como experiencia, debiera abandonar los formatos tradicionales y su especificidad. Pero el fenómeno que se produjo en los últimos años no tiene un carácter político-revolucionario ni vanguardista sino que es de otro orden. Mi hipótesis es que la nueva condición tecnológica-material de la imagen cinematográfica (y de la imagen en general) llevó a una reflexión que encontró un espacio de experimentación en las salas de los museos y en diálogo con las instalaciones. Y, complementariamente, que la crítica de cine está tan inclinada a considerar el texto fílmico que –salvo excepciones– no tiene ni produce las herramientas para pensar al cine en relación con los nuevos funcionamientos de la maquinaria de la imagen. Ya Serge Daney (1998) había anunciado un camino cuando observó que el cine es en realidad una parte de una máquina mayor y más poderosa que es la máquina de la imagen, lo que lo llevó, por ejemplo, a escribir sobre la televisión. O a estudiar, como hizo en *Cine Diario*, el fenómeno del manga japonés donde observa que “se editan 6.600.000 de historias mangas para adolescentes y 1.500.000 son para los jóvenes”. Y agrega: “A diferencia de una televisión inepta y edulcorada, con seis canales abiertos pero sin cable y de un cine en decadencia, el manga es la *línea directa* que conecta a los japoneses con sus fantasmas” (Daney, 1998, p. 209)². La

²En la edición de dos tomos del *Cine diario* que hizo el propio Daney en 1998, la apertura con el texto sobre Lang no es menos significativa que los cierres que propone para cada uno de los dos volúmenes. El primero se cierra con “Du saké pour les enfants” sobre los comics o manga japoneses. En su viaje a Japón, Daney se interesa por la masividad del fenómeno.

línea directa y el carácter fantasmal de la imagen dan una buena idea de este inconsciente óptico que Daney detecta en la década de 1980, muchos años antes de que se encuentre realizado de un modo literal con internet. En un sentido similar, en su ensayo “Inmersión”, Harun Farocki (2008)³ sostiene que “hoy en día el videojuego aparentemente es el medio por el que circulan y se plasman las representaciones colectivas de un país” (p. 222). Con un giro político hace una instalación en la que muestra cómo el ejército norteamericano “abastece a la industria de los juegos y también se aprovecha de sus desarrollos”, usándolos para tratar a los soldados que retornan traumatizados de la guerra de Irak. La instalación muestra a los soldados con “cascos de realidad virtual” (p. 224) y se pregunta sobre los “nuevos enlaces sinápticos en sus cerebros” (p. 223), pregunta a la que el espectador no puede (o no debe) permanecer indiferente. Si el modelo sala-pantalla-público homologaba la política de masas y los intentos modernistas a desintegrar ese modelo, las redes digitales (y el lugar que ocupa la imagen) tienden a señalar la *nueva escena pospolítica* en la que algunos cineastas se proponer intervenir. Si como afirma en otro lugar Farocki, “más que cualquier otra cosa, las tecnologías de control tienen un efecto desterritorializante haciendo que los lugares se vuelvan menos específicos” (p. 100), no es casual que la práctica territorializante en relación con los lugares sea clave.

Lo que hacen las instalaciones es reterritorializar la imagen pero con un dispositivo no convencional: el modo en que la exhiben supone una nueva distribución de lo sensible, nuevos enlaces sinápticos y disposiciones corporales. Así, evocan o materializan los circuitos

³19 de agosto de 2008.

de las imágenes de modo que el fantasma, la imagen como fantasma, es el testimonio de un trayecto y la ocupación de un lugar. Estamos ante una superposición temporal (como las imágenes en el aire que esperan ser actualizadas por nuestra computadora) que las obras redistribuyen en el espacio a partir de las nociones –como veremos a continuación– de “carta”, “instante” o “presente”.

El desplazamiento de las salas de cine a la de los museos incluye muchísimos realizadores, entre los que se cuentan –para mencionar a los más importantes– Chantal Ackerman, Abbas Kiarostami, Pedro Costa y Harun Farocki⁴. En el curso del nuevo siglo, todos ellos han llevado sus imágenes a los espacios del museo pero no para ser solamente proyectados sino bajo la forma de la instalación. En el cine argentino de los últimos años, los contactos entre cine y museo se pueden detectar en diversos niveles. Cuando a principios de 2001, Mariano Llinás estrenó *Bañerios* en un museo (el MALBA) creó un nuevo espacio de adyacencia para las películas que no es meramente exterior. Las instalaciones en museos realizadas por directores de cine repiensan su estética en las nuevas condiciones que plantea una espacialidad diferente. En el proyecto *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (2011-2012), Lisandro Alonso participó en un videodiálogo con el cineasta Albert Serra y otros duetos fílmicos. En 2015, Andrés Dene-gri expuso –con curaduría de Rodrigo Alonso– *Instante Bony*, instalación en la que retomó su colaboración con el artista Oscar Bony poco antes de que muriera. Finalmente, Albertina Carri hizo una muestra en la sala PAYs del Parque de la Memoria que tituló *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* (2015).

⁴The End of a love affair (Costa) Chantal D'est: au bord de la fiction (1995).

En este estatuto de la imagen evanescente –siguiendo a Zygmunt Bauman podríamos decir *líquido*– que mueve millones (de usuarios y de dinero), qué sentido tiene la instalación y por qué se produce este pasaje de la sala de cine a los museos. Está claro, como dice Thomas Elsaesser (2010) a propósito de Farocki, que no hay liberación alguna en pasar de la caja negra al cubo blanco, que son solo diferentes sistemas de circulación y legitimación, ambos ligados al mercado y al poder. Boris Groys (2014) interpreta “la política de la instalación” como el resultado de las pujas entre artistas y curadores y la entiende como el modo en que el artista recupera o adquiere soberanía y hace visibles realidades de poder (en la que no son menores sus disputas con los curadores). “La instalación artística –sostiene Groys– es una manera de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista, desde el objeto individual hacia el espacio mismo de la exhibición” (2014, p. 55). De cualquier manera, la relación entre artista y curador, modos de exhibición y poder no es la misma cuando entra en escena el cineasta. No es que no actúe como un “artista” (sea lo que sea que eso signifique) ni que las clasificaciones entre lo que es un artista, un cineasta, un escritor sean tan rígidas, sino que en ese desplazamiento el espectador interpreta y experimenta el espacio sin abandonar nunca la idea de que se encuentra ante un cineasta. Es más, muchas de las instalaciones –las de Farocki, por poner un ejemplo– utilizan materiales que *también* se exhiben en salas de cine convencionales. La instalación no provoca tanto a pensar las relaciones artista-curador (como sucede en Groys) sino cine y espacialidad. Ahora bien, ¿qué tipo de operaciones supone ese desplazamiento? ¿Qué tipo de espacializaciones plantean cada una de estas obras y cómo evocan las imágenes fantasmales?

En 2011, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB, España) realizó la muestra *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*, en la que convocó a varios cineastas a quienes agrupó en parejas para que se escribieran cartas audiovisuales entre sí. Fueron convocados Victor Erice y Abbas Kiarostami; Isaki Lacuesta y Naomi Kawase; Jaime Rosales y Wang Bing; Albert Serra y Lisandro Alonso; José Luis Guerín y Jonas Mekas; y Fernando Eimbcke y So Yong Kim. La idea era que cada pareja se comunicara entre sí mediante un filme y que esos diálogos fueran exhibidos en una sala de exposición. Aunque pudieran proyectarse de manera independiente (como de hecho sucedió) o en salas convencionales, la serie *Cartas* se exhibió en España y México. Ninguna pareja cuestionó o modificó los modos tradicionales de exhibición (salvo el dueto Kiarostami-Erice, que trabajó con proyecciones cenitales) y las obras mostraron lo conservadores que pueden ser algunos directores muy audaces a la hora de criticar las narraciones convencionales en la pantalla grande, como es el caso de Serra y Alonso⁵. Albert Serra hizo un largo *making off* –o mejor, podría decirse *making in*– que dura más de dos horas y que parece frustrar de antemano toda idea de correspondencia (es el único caso en el que se utilizaron dos pantallas para proyectar las cartas). Lisandro Alonso, en respuesta, realizó *Sin título (Carta a Albert Serra)* (2011) protagonizada por Misael Saavedra, que dura aproximadamente 20 minutos y que sirve de nexo entre *La Libertad* (Alonso, 2014) y *Jauja* (2014), por ese entonces en proceso de producción (el escritor y guionista Fabián Casas cierra el corto con la lectura de un texto). La videocarta de Lisandro Alonso

⁵Ellos podrían argumentar que las sinopsis pueden hacerse en una proyección convencional, que Bresson es más poderoso en ese sentido que cualquier instalación, pero no es eso de lo que se trata aquí, sino de la respuesta a una invitación que es también un desafío.

tiene tres personajes: un francotirador, el hachero Misael (acompañado por su mujer y su hijo) y el escritor Fabián Casas que leerá un texto que refiere hechos y personajes que después aparecen en *Jauja*: el coronel Diego Zuluaga hace una avanzada sobre el desierto con su “pie civilizatorio”, da “una última estocada contra los salvajes” y decapita a los indios cabeza de coco para que después lleguen Michael Dumanis, su hija y la comitiva de agrimensores, médicos e ingenieros “fletada por el gobierno central”. Antes de la llegada de Zuluaga está el “perro de raza jersey... difícil de imaginar” y raza en extinción. En un proceso de mimesis bélica, la civilización se impone después de un acto salvaje que determina sus fronteras (las cabezas decapitadas en las lanzas rodean el fuerte y es lo primero que ven los enviados del gobierno). El fantasma del perro “difícil de imaginar” es evocado para dar cuenta de un *salvaje* no domesticado que Alonso intenta recuperar en su cine en las figuras resistentes del francotirador, el hachero y el escritor. Todos ellos, configuraciones desplazadas del cineasta.

Sin embargo, no hay una transformación del espacio de la sala. Refiriéndose a su carta, Albert Serra dice que “el cine debe ser eso, hacer la percepción del tiempo y el espacio más intensa”, y eso se realiza con una deliberada estrategia de mantenerse en el campo de la percepción y desde ahí, establecer cortocircuitos en la representación.

Si el cine encuentra grandes dificultades para pensar el espacio una vez que abandona la sala, no es el caso de la tradición del video experimental más ligado a las instalaciones y a las artes plásticas. *Instante Bony*, de Andrés Denegri (2015), que se expuso en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires), registra los últimos momentos de la vida de Oscar Bony y descompone alguna de sus obras, sobre todo las que hizo a fines de de la década de 1990, en las

que se autorretrata en fotos en las que se *dispara* a sí mismo en dos sentidos –con la cámara fotográfica y un revólver– y provoca disparos (*shots*) que rompen el vidrio que protege la obra. *El triunfo ante la muerte* –así se titula la serie de fotos de Bony– exhibe el rito del arte pero no cerrado en sí mismo sino perforado –al modo de los tajos de Lucio Fontana– por la violencia del afuera. Con un ánimo quirúrgico, Denegri descompone las imágenes hasta lograr el grado cero del disparo, la bala en su trayectoria y de esta manera combina la vida del artista, la parábola de la violencia y, sobre todo, la formación de la imagen. El rito repetido de la violencia y del arte para triunfar ante la muerte se repite en el *loop* del proyector que convierte al rito en un continuo y al espacio en una evocación del maestro muerto y de su triunfo póstumo. Si algo caracteriza al cine experimental –y esto es particularmente cierto en el caso de Denegri–, es que la imagen nunca está dada sino que, pensativa, se hace siempre la misma pregunta: cómo se forma, qué hay antes de ella, qué tipo de fuerzas condensa. Hay una genética que nos lleva al instante, a ese vértice que pertenece al tiempo y está a la vez fuera de él.

Pero las consecuencias más radicales de este desplazamiento las llevó a cabo Albertina Carri con su muestra *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*, que tuvo lugar en la sala PAYS del Parque de la Memoria en 2014. La instalación no se limita al cubo blanco o a las salas asignadas: el sitio urbano mismo –desde que el visitante entra y recorre todo el camino balizado por obras sobre la memoria o la represión y la estela de los nombres de las víctimas del terrorismo de Estado hasta llegar a la sala– se conecta con la exposición. El efecto entonces –buscado por Carri cuando definió dónde quería instalar su obra– es el de un circuito urbano que en uno de sus *loops* desemboca en la memoria del parque.

Una vez que entramos en el recinto, tenemos cinco salas: “Investigación del cuatrismo” (serie de proyecciones simultáneas con un texto en *off* de Carri que lee Elisa Carricajo y que narra la búsqueda del filme sobre Isidro Velázquez que realizó Pablo Szir basado en el libro de Roberto Carri, el padre de Albertina), “Punto impropio” (sobre las cartas que le envió su madre, Ana María Caruso, desde el campo de detención y sobre la biblioteca que fue quemada por la dictadura), “Cine Puro” (un video de una imagen borrosa –“imágenes fantasma” según la realizadora– de un filme escondido durante la dictadura que no resistió el paso del tiempo y el “esqueleto fílmico” –una construcción en celuloide con material de descarte en 35mm), “Allegro” (proyectores de varios formatos encendidos sin película) y “A piacere” (sonido de proyectores que se encienden con el paso de los visitantes).

No hay aquí un cine que solamente se traslada de una sala a otra (como sucede con *Cartas*) ni una intervención desde la tradición del experimental y de la exterioridad de las artes plásticas; lo que hace *Operación Fracaso* es desplazar el cine y, en ese acto, investigarlo desde el espacio de exhibición y desde la imagen fantasmal. La apuesta de Carri es la de un *cine físico*. Los carteles hápticos que reproducían títulos o frases de poemas, o trozos de discursos en *Los rubios* ya sugerían este cine físico, pero lo que sucede en este caso es mucho más intenso: el cine ocupa un espacio y se despliega más allá de la pantalla y de la sala. Sus imágenes no son evanescentes o determinadas por el formato rectangular de la pantalla sino que tienen manifestación física, sea en un *byte*, en el celuloide o en un proyector. Toda esta estrategia le sirve a la autora para erigir, contra una concepción estructural de la memoria o cristalizada (el “todo armadito” al que hacía referencia *Los rubios*), una consideración física de la memoria y de la vida: ¿cómo

es vivir en una casa de celuloide, ese material tan frágil que es la pesadilla de los archivistas? ¿Es nuestra memoria tan precaria como el celuloide y, como este material, está también destinada en un futuro a hacerse añicos? Es más, ¿la memoria cerebral funciona diferente después del advenimiento del digital? ¿Dejamos de recordar las calles del barrio para que lo haga nuestro GPS? *Operación Fracaso* no nos entrega una metáfora de la memoria sino su materialización: además de la construcción de un esqueleto con cintas de celuloides, en “Cine puro” una pequeña pantalla exhibe un rollo que fue escondido durante la dictadura militar y que cuando fue desenterrado solo presentaba manchas o formas extrañas. ¿Qué es lo que había ahí? ¿Cómo recuperar, en esos borrones, un sentido? Carri no restaura la memoria sino que señala el olvido pero no como lo opuesto a la memoria, sino como esa dimensión que –en su fracaso– señala una potencia. Como dijo la artista brasileña Rosângela Rennó (2004): “Para mim, os brancos e as amnésias são mais interessantes que a memória”⁶. Lo que hace Carri con los rollos encontrados es producir un jeroglífico. La palabra *fracasso* viene del italiano (*fracassare*) que, literalmente, significa “romper, estrellarse, hacerse añicos”. No se trata entonces de construir una memoria completa sino de tomar los trozos, los escombros, y en el presente reflexionar y actuar desde lo que nos separa y, en ese reconocimiento, nos une, nos conecta con el pasado. “Seguir recordando” en el medio de la memoria y del olvido, en la orilla del río y del parque.

Sin pedagogías fáciles ni repeticiones automatizadas, *Operación Fracaso* nos impulsa a ir más allá en una de las más poderosas puestas

⁶“Para mí, los blancos y la amnesia son más interesantes que la memoria.” En: Alzugaray, P. (2004). “Rosângela Rennó: o artista como narrador”. San Pablo: Paço das Artes.

en escena de uno de los paradigmas más polémicos e inalterables de la cultura argentina: el que Sarmiento, en su clásico *Facundo*, denominó “civilización y barbarie”, al que ya se refería la carta a Serra de Alonso y que en la obra de Carri aparece en las dos salas oscuras, la de la madre –que le escribe unas conmovedoras cartas en las que pone en escena su saber literario (ella era profesora de literatura) e impulsa a las hijas a leer y a cultivarse– y la del padre, que va en busca del bárbaro, del indomable Isidro Velázquez para tratar de iluminar en él un potencial revolucionario que todavía no tiene. La madre se obstina en el legado de la letra, en la educación por la literatura, en una pedagogía del saber (*entender* es el verbo que aparece una y otra vez en sus cartas). Hasta ahí, la madre. El padre, en cambio, va en busca de una de las figuras clásicas de la barbarie: el bandido, el matrero, lo que Sarmiento llamó “el gaucho malo”. Hasta ahí, el padre.

La consideración que hace Carri de este legado también es física: relee las cartas de la madre, agranda las letras, oraliza los signos de puntuación: las cartas son inquietantes, son las cartas de una condenada a muerte que todavía ignora su destino; no son cartas de contenido trágico pero lo es su efecto, porque nosotros ya sabemos algo que ella desconoce. ¿Qué es lo que las hace tan emocionantes? ¿Qué es lo que nos conmueve tanto? Imagino que hay una razón histórica y que es la entereza de una mujer que continúa su papel de madre aun cuando la muerte la está rondando (el hecho de que efectivamente haya muerto convierte a los textos en escalofrantes). Pero en otro plano, la instalación las redimensiona a niveles únicos: al triturarlas, nos deja los restos materiales en una mirada microscópica. “¿Por qué Albertina ya no ve a Vanesa?” evoca la amistad. “Ponete la bufanda”, la soledad. “Leé a Cortázar”, la cultura. Las ruinas devienen alegoría,

los signos, *jeroglíficos*. Los libros, en los que se basaba esa cultura letrada, son secuestrados y quemados y en la sala oscura solo quedan las huellas de su ausencia en una imagen abstracta.

Si en la sala de la madre, el signo deviene jeroglífico por medio de la ampliación, del *close-up* extremo, en la sala del padre, la realizadora se acerca al legado paterno por el montaje: las imágenes de las cinco pantallas evocan el filme que falta (la inhallable obra de Pablo Szir) pero no mediante una reconstrucción sino por los intervalos que produce. “Una visión irreverente (escribe Leonor Arfuch) de un tiempo dislocado –el de una revolución fallida” (2015)⁷.

La civilización y la barbarie son dos modos de inscribir la memoria y la acción política, no están contrapuestas. Sea el discurso de la épica del yo (el “pie civilizatorio”) o de la narración del otro (el bárbaro) en la hipótesis de Ricardo Piglia (1985), sea la afirmación de un dominio o la liberación por el otro, ambas son observadas por Carri desde lo innombrable y lo que no puede visualizarse salvo como mancha o vacío.

La última sala, invadida por una luz intensa que contrasta con la oscuridad de las salas dedicadas a los padres, es una salida en todos los sentidos del término (físicos, porque es la última sala, pero también simbólicos). Y lo es al menos en tres sentidos: porque recurre a algo imposible en la sala que es el cuerpo en movimiento y que es el que –al pasar– pone en funcionamiento la obra sonora de los proyectores. Porque en esa obra, el sonido recobrado produce una “transmisión sonoro-afectiva” que hace explotar el inconsciente óptico para proponer un inconsciente sonoro, aquello que –en palabras de la propia Carri–

⁷En www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=389 (2015).

“quizás a veces se puedan extinguir las imágenes, pero los sonidos que quedaron en lo profundo, detrás de los párpados, son imposibles de acallar”. Finalmente, la palabra “Presente” escrita en grandes caracteres que ocupa una de las paredes. El desplazamiento del pasado al presente como núcleo de la memoria no es solo un rechazo de la épica (y la afirmación de la tragedia) sino la construcción de un lazo a partir de las marcas en el cuerpo que recuerda. El enlace sináptico que produce *Operación Fracaso*, esto es, la conexión de la memoria por un cine físico, se continúa en la disposición que exige: no se trata de contemplar la imagen sino de zambullirnos en ella, en una inmersión que –en su magma visual y sonoro– nos lleva a experimentar desde otro lado los discursos que nos constituyen.

La memoria y el olvido funcionan entonces en esas materialidades y circulan en espacios. Leí en una novela reciente (*El reino* de Emmanuel Carrère, 2015) que él encontraba una diferencia radical en sus escritos del pasado: aquellos que había escrito en papel los volvía a releer y eventualmente a usar, como hace en esta novela. Toda la etapa de escritura digital de su obra, en cambio, nos dice que se hallaba perdida en discos y almacenamientos digitales muchos de los cuales se volvieron obsoletos. Carrère (y Carri) tienen razón: no podemos reflexionar sobre la memoria si no lo hacemos sobre los modos en los que es guardada y archivada, en la materialidad que presenta el documento, en los circuitos por los que transcurre. Las respuestas de Carri son dos: el reconocimiento de un fracaso (a partir de su especialización) y la recuperación del sonido como núcleo físico para la construcción de los afectos.

Operación Fracaso produce jeroglíficos e intervalos. La memoria no es el conjunto de recuerdos del pasado ni es un intervalo en el pre-

sente que como dijo alguien nunca se sabe cuándo empieza ni cuándo termina. Es el jeroglífico.

No es una crítica distanciada, no hay un rechazo ni –mucho menos– una obediencia. En la última sala, dos llaves de interpretación: la palabra “Presente” ocupa toda una pared (las salas de padre y madre son oscuras) y los proyectores ya no muestran imágenes sino que emiten sonidos. El montaje se produce entre los viejos proyectores que descansan en el piso y los sonidos que emiten (sin imágenes). Y algo más, el sonido comienza cuando pasa el espectador.

¿Se trata, como dice Didi-Huberman a propósito de Aby Warburg, de “un tiempo para los fantasmas, un retorno de las imágenes, una supervivencia (*Nachleben*) que no esté sometida al modelo de transmisión que supone la imitación (*Nachahmung*) de las obras antiguas por obras más recientes” (2009, p. 23)?

Ahora bien, en la brecha abierta por dicha explosión, esta imagen –desde la captación de lo visible en la cámara hasta el dispositivo de montaje– “nos abre el acceso [en palabras de Walter Benjamin] al inconsciente visual, como psicoanálisis nos abre el acceso al inconsciente pulsional”. Una manera de decir que reexpone la historia a la luz de su memoria más reprimida y de sus deseos más inarticulados.

| CAPÍTULO II |

Afectos en el cine de Jean-Luc Godard. Intuiciones warburgianas sobre la historia

Natalia Taccetta

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes

Afectos: del cine a la historia y al revés

En la década de 1920, Aby Warburg proponía en *Mnemosyne* una escritura de la historia del arte que escapaba a las crono-normatividades de la historiografía que se cristalizaba delante de sus ojos. Sesenta años después, Jean-Luc Godard planteaba en las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) una suerte de atlas cinematográfico sobre la historia del siglo a partir de un uso similar del montaje. A partir de ambas experiencias es posible imaginar la historia como una superficie espacio-temporal que escapa a la lógica progresiva y propone la relación entre pasado y presente a partir de la prerrogativa de recuperar las voces inaudibles en los relatos hegemónicos. Esta relación entre historia, espacio y tiempo puede revisarse especialmente en dos trabajos de Godard herederos de las *Histoire(s)*: *The Old Place* (1999) y *Dans le noir du temps* (2002). Se trata de ejercicios sobre el tiempo y epifanías espaciales sobre el nexo entre literatura, música, pintura e historia del arte, para entrevistar los sueños y horrores del siglo.

El primero de estos trabajos, hecho en colaboración con Anne-Marie Miéville, fue encargado por el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York para pensar el rol de las artes en el enfrentamiento con el

fin de siglo. Con este ensayo, los cineastas vuelven al video-espectáculo para hacer aparecer a Simone de Beauvoir, Thomas Mann, Henri Bergson y Jorge Luis Borges, entre otros. El segundo filme forma parte de la película colectiva *Ten Minutes Older: The Cello* y constituye una suerte de poema sobre “las últimas imágenes”, imágenes arrancadas de su contexto para iluminar momentáneamente la pantalla y volver a sumirse en la oscuridad resultando, de algún modo, una metáfora del funcionamiento propiamente cinematográfico.

Tanto en los ejercicios godardianos como en la premisa de Warburg a partir de la cual leerlos, historia y afecto se vinculan en la materialidad de las imágenes y la inmaterialidad de las relaciones mentales que se producen a partir de ellas. En ambos casos, es el montaje el que permite acceder a una suerte de *Denkraum* (espacio para el pensamiento/la reflexión) –a partir de la descontextualización y la relocalización– que parece operar en ambos como un mecanismo de resistencia a las historias convencionales.

La potencia heurística de la lógica intersticial warburgiana permite atravesar los filmes de Godard mientras se rastrean las conexiones afectivas que le permiten medirse con la historia y las supervivencias que se yuxtaponen con urgencia “anacronizante”.

La imagen-video se transforma en un entramado a partir de la cual rastrear las motivaciones afectivas que escanden la *Bildraum* godardiana desde Auschwitz hasta la guerra de Argelia pasando por el Mateo⁸ de Pasolini para terminar imaginando un museo como André Malraux, en un contexto donde la estetización de la vida y la tecnolo-

⁸El evangelio según San Mateo (1964).

gía de la guerra traban indisoluble relación. En ambos casos, mostrar la potencia de los afectos implica reconocer su intensidad en la economía de las imágenes que configuran la realidad contemporánea. El arte en general y el cine en particular constituyen “inextricables campos de la política y la vida cotidiana” (Leo, 2011, p. 4) donde se pone a prueba la importancia del acercamiento afectivo.

Simon O’Sullivan, precisamente, hace hincapié en la relación entre arte contemporáneo y afectos preguntándose cuál es su naturaleza y de qué modo comprenderlos. Considera que los afectos son “extradiscursivos y extra-textuales” (2001, p. 26), es decir, momentos de intensidad, inmanentes a la experiencia, que implican una reacción efectiva del cuerpo. No es difícil atribuir esta potencia a las imágenes de Godard; video-imágenes que someten al espectador a la tensión entre palabra e imagen frente a la que no son suficientes ni el conocimiento de la procedencia de las imágenes ni el significado asignado en el sintagma fílmico. Ocurren en un “registro diferente, asignificante” (O’Sullivan, 2001, p. 26); configuran un archivo cuyo funcionamiento se distingue del lenguaje y se entiende en la forma de una función afectiva. Tanto Godard como Warburg parecerían acordar con O’Sullivan, para quien los afectos son “lo que constituyen la vida y el arte” pues “el arte mismo está hecho de afectos” (2001, p. 26).

Si bien el principio archivístico de Godard y Warburg es diferente, podría decirse que se sostiene en ambos casos en que las imágenes son “afectos congelados en el tiempo y el espacio” (O’Sullivan, 2001, p. 26), a la espera de ser activados por el espectador, es decir, dan lugar a la aparición de un acontecimiento: una búsqueda de cierta experiencia histórica en Warburg y una reflexión sobre la vocación política del cine en Godard. En ambos, el arte ejerce una función crítica a partir

de algo diferente de la preocupación semántica por la estabilización del sentido, es decir, se trata de “algo mucho más peligroso: un portal, un punto de acceso a otro mundo (nuestro mundo experimentado de modo diferente), un mundo de impermanencia e interpenetración, un mundo molecular del devenir” (O’Sullivan, 2001, p. 28).

El contexto del llamado “giro afectivo” hizo hincapié en su relación con el arte, la cultura y las realidades sociales que las obras son capaces de crear, recrear, inventar, desvelar. En este marco, los afectos se entienden como la clave que desvela los mecanismos a través de los cuales es posible lidiar con el pasado, la memoria y la disrupción. Realizar una aproximación desde el giro afectivo al archivo de Warburg y Godard significa volver a su campo de interés original, es decir, al ámbito de la cognición propiciada por la *aisthesis* y a un discurso específico sobre la subjetividad artística como una combinación de intensidades. El giro afectivo hace especial hincapié en la temporalidad, lo que permite pensar al artista o el historiador como quien pone en funcionamiento afectos que se plasman en una materialidad que se resiste a su captura en el discurso, a la lógica convencional disciplinar o a la teleología como principio de la historia. En este sentido, el denominado *Affective Turn* propone a la estética pensar la creación como un procedimiento dinámico regido por la lógica de la alternativa, la transitoriedad y la contingencia; por la constitución permanente de la subjetividad estético-política, alejada de todo esencialismo.

Archivo de afectos

Si hasta hace algunas décadas el archivo podía definirse como un repositorio material de documentos organizados por alguna instancia

institucional, una actualización de esta definición debería comenzar al menos por incluir el ámbito de la virtualidad. El archivo ya no es depósito de documentos, sino un espacio –incluso inmaterial– gobernado por una serie de leyes que no se agotan en la lógica de la clasificación, sino en las potencialidades heurísticas de la contingencia y la transitoriedad. Las leyes del archivo se vinculan tanto a los usos como a los soportes empleados, pero en todos los casos parecen orientadas a poner en disponibilidad los elementos que conforman el archivo.

Los afectos que componen sus series son las intensidades propias de esta disponibilidad que se revela a partir del montaje. Este parece haber sido el principio de Godard en las *Histoire(s) du cinéma*, con las que se empeña en profanar las historiografías hegemónicas para “servirse” de la historia del cine y reescribir performativamente su propia historia del siglo. En las ocho entregas de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) se habilitan las yuxtaposiciones, los contrastes, los montajes paralelos, las interrupciones, los abusos de la imagen, entre otras operaciones que los relatos profesionales del pasado no siempre se pueden permitir. Godard vuelve evidente la necesidad de que el cine “se mire en su propio pasado” (Amado, 2009, párr. 2) y configura una superficie temporo-espacial para dar cuenta de la/su memoria del siglo XX. En el tercer capítulo, “La moneda de lo absoluto”, hace explícita la herencia estética de Malraux. Así como este consideraba a la cultura una colección de obras sacadas de contexto y puesta en un diálogo infinito de formas, Godard propone en múltiples ejercicios museos imaginarios que le permiten volver a alinear los objetos con la historia en una operación motivada por el afecto, los deseos y los reproches hechos a la historia.

De modo similar, Aby Warburg articuló en su atlas *Mnemosyne* un modelo contrahegemónico que valoriza la potencia heurística de la

imagen para aprehender el pasado en una experiencia nunca clausurada para combatir estético-políticamente las miradas convencionalizadas sobre él.

Tanto Warburg como Godard parecen poner en funcionamiento el “museo imaginario” de Malraux. Contemporáneo de algunas imágenes de este museo el primero, testigo fiel de las tecnologías digitales para dar cuenta de él, el segundo, ambos impusieron una nueva relación con la obra de arte y las tecnologías fotográficas a fin de volver repetibles sus motivos. De algún modo, relevaron a las imágenes de su función original cuando apelaron a lo que Malraux llamó *metamorfosis*, que desarmaba las relaciones de uso y propiedad. Naturalmente, el verdadero lugar para el museo imaginario era para Malraux el espacio de la mente –una suerte de “espacio de pensamiento” warburgiano–, un espacio cargado de intensidades que movilizan afectos y emociones en el espectador, quien asiste a la configuración de series imprecisas y siempre cambiantes.

Sin embargo, no parece extraño asumir el intento de concretizarlo a través de la materialidad de las imágenes en diálogo con un espacio cultural complejo en el que la institucionalización de la imagen está ligada a discursos hegemónicos que se apropian de su funcionamiento y operatividad. Lo tenía claro Malraux cuando proponía el museo imaginario como resistencia, como inapropiabilidad respecto de los discursos del poder.

El estado actual de la cultura digital exige pensar un “giro archivístico” que obliga a considerar el archivo como un método para atravesar las humanidades y las ciencias sociales, tanto como las prácticas cotidianas. Historiadores y artistas interpretan, interrogan y se apropian de las estructuras del pasado y los materiales del archivo

pensándolo muchas veces como “una protección contra el tiempo y su inevitable entropía y destrucción” (Doane, 2012, p. 327)⁹.

En su libro *Performing the Archive* (2009), Simone Osthoff asegura que se asiste a un “cambio ontológico” en la noción de archivo, pues se estaría pasando del archivo como un “repositorio de documentos”, al archivo “como una dinámica y una herramienta de producción generativa” (Osthoff, 2009, p. 11). Para la autora, este cambio se puede datar a partir de las “disrupciones actuales de la representación producidas por los artistas, críticos y curadores contemporáneos” (p. 11) y se produce por lo que caracteriza como una contaminación entre obra de arte y documentación que obliga a pensar que la teoría y la historia no están ni completamente afuera ni completamente adentro del arte, y que pueden funcionar como esferas dinámicas. En este sentido, el archivo ya no puede pensarse como un “archivo retroactivo, sino más frecuentemente como uno generativo” (p. 12) en el que proliferan los elementos performativos y visuales que constituyen un desafío metodológico para la historia.

***Histoire(s)* y archivo(s)**

El paradigma del archivo encuentra en *La arqueología del saber* (1969) de Michel Foucault su prehistoria ineludible. Allí se establecen los fundamentos contemporáneos sobre la noción de archivo: no se

⁹Ana María Guasch realiza una clasificación de “tipos de archivo” y propone la existencia de dos “máquinas” desarrolladas durante las primeras décadas del siglo XX: la de Walter Benjamin –a la que caracteriza como montaje literario– y la de Aby Warburg –a la que refiere como montaje visual–, por un lado; y la de los archivos fotográficos de August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch, por el otro.

trata de un conjunto de documentos, registros o datos que se guardan como memoria o testimonios sobre el pasado, sino que para Foucault es lo que permite establecer la legalidad de lo que puede ser dicho. Los enunciados pueden ser pronunciados en tanto acontecimientos singulares a partir de las regularidades instauradas por el archivo, es decir, las reglas que caracterizan y posibilitan la misma práctica discursiva. Los documentos del archivo no deben ser estrictamente –o exclusivamente– interpretados, sino que deben interrogar lo dicho en su propia existencia a fin de construir la historia en función de “episodios del pasado como si fueran del presente” (Foucault, 1969, pp. 234-235).

En el “giro archivístico” (*archival turn*) preconizado por Hal Foster –que constituye precisamente una crítica al archivo entendido en los términos de Foucault–, los artistas descontextualizan imágenes y objetos y conforman obras incluso como “contra-archivo privado que emerge de la vida cotidiana y la cultura popular” (Hirsch, 2012, p. 227). Esta descontextualización parece ser precisamente la operación fundamental puesta en funcionamiento en los trabajos de Godard. El cineasta hace de la desconexión entre imagen, texto y sonido una constante de transformación de las citas cinematográficas y literarias, con el producto de una espacialidad crítica nueva que interrumpe tanto la referencia del homenaje como la potencia de representación convencional, que ya no se guía por una temporalidad progresiva, sino por una lógica del anacronismo ligada a la contingencia afectiva y la fragmentación.

En referencia a las estrategias godardianas, Georges Didi-Huberman sugiere que los “pasados citados” por el cineasta dan cuenta a la vez de un gesto respetuoso y uno irrespetuoso, “constituyen al mismo tiempo un acto de referencia y un acto de irreverencia” (Didi-Huberman, 2015, p. 15). Se trata de una cita “porque no se inventa nada” –insiste

el autor-, pero una que se transforma. Esta transformación implica tanto una apelación a la autoridad como un rechazo de ella y ambas conforman una coherencia estética que parece apoyada sobre la potencia de la “libre circulación de las imágenes y las palabras que las *Histoire(s) du cinéma* llevarán hasta la incandescencia” (Didi-Huberman, 2015, p. 19). Se trata de una transformación de la imagen en afecto, en intensidad que (des)configura la idea misma de autoridad, dándole posibilidad a una exención sistemática del significado, pues hace de la pausa y la repetición la estructura permanente del significante.

En estos trabajos, Godard elabora archivos de sus propias conexiones afectivas con los acontecimientos. De este modo, el abordaje de la historia adquiere un carácter de autoconstrucción, pues el cineasta indaga tanto sobre el uso del material para construir la propia memoria, como sobre la producción del archivo para articular la historia y configurarse a sí mismo como cineasta. Los filmes poseen las características que normalmente se atribuyen a los archivos visuales, esto es, se convierten en huellas del tiempo, configuran espacios de persistencia del pasado hasta su cristalización, articulan migraciones mediáticas de la historia en diversos soportes. No obstante, la particularidad del archivo godardiano está en que el sustrato no es (solo) la espectralidad de la memoria y los recuerdos, sino la materialidad de la imagen con su espacio-temporalidad y su capacidad de sedimentación. Estos trabajos son el producto modélico arrojado por la “era del archivo” que impone al cine contemporáneo una suerte de “hechizo”, según la propuesta de Vicente Sánchez-Biosca (2014, p. 96). Sus series proponen una superficie fascinada por el material que el pasado arroja con sus lagunas y fisuras y con las incertezas propias de cualquier narración sobre el tiempo. Por eso cabe preguntarse: ¿dónde está la potencia archivística de Godard? ¿En

la reutilización de las imágenes de la historia del cine para re-narrar la historia del siglo? ¿En la lectura de la historia a través del cine? ¿O en la lectura del cine a partir del pasado?

Benjamin Buchloh señala que el archivo implica “una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción, que desarrolla con estricto rigor formal y coherencia estructural una ‘estética de organización legal-administrativa’” (Guasch, 2011, p. 9). Leer los archivos godardianos en esta clave implica comprender que no se trata de “asignar” un lugar en la colección o depositar algo en coordenadas de clasificación, sino consignar, agrupar, unificar, identificar, clasificar y configurar un corpus para leer la relación entre cine, historia y afectos de acuerdo con unas particulares relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro. Temporalidades cuyo único fundamento está en las intensidades que se producen entre imagen y lectura.

Los trabajos de Godard permiten volver sobre algunos de los problemas de la representación histórica en un doble sentido: en primer lugar, al pensarlos como archivo, es decir, partiendo del supuesto de la relación entre las huellas de los acontecimientos y los poderes hegemónicos que tienen la capacidad de activar o desactivar su potencia para configurar relatos sobre la historia; en segundo lugar, al proponer una deconstrucción del archivo en su trabajo con imágenes que constituyen “fuentes” en el mismo acto de serialización. Si frente al problema de las fuentes, cualquier historiador debe evaluar las estrategias para abordarlas, en el caso del cineasta, son sometidas al doble proceso de archivo descentrado y teorización en una autobiografía visual: las “historias” de Godard son historias de “cinemai” a través de las cuales conjura la deuda del cine con la historia y la reescribe a

expensas de la primera persona del singular, “el sujeto esencial considerado como una ilusión” (Guasch, 2009, p. 57). Esto inscribe al “autor” en el modelo del “lugar”, es decir, como localización adonde van a parar las palabras y las cosas.

Del archivo warburgiano

Refutando los modelos historiográficos hegemónicos en el siglo XIX, Warburg expresa con *Mnemosyne* la necesidad de plantear un modelo de archivo visual que desarticule el tiempo eucrónico de la historiografía del arte tradicional para hacer lugar a una historia ligada a las nociones de contingencia, no-homogeneidad y engrama. Este concepto es tomado del biólogo Richard Semon Wolfgang, según quien todo estímulo imprime una *huella mnémica* en el organismo vivo, por lo que el engrama constituye la unidad –en este caso visual– a través de la cual leer la memoria de la cultura. El atlas warburgiano pretende ser una memoria que active los engramas del pasado, aun cuando su lógica es la de la aleatoriedad que permite unir imágenes de procedencia diversa con motivos recurrentes de las pervivencias engramáticas a través de grabados, pinturas, obras de arquitectura, recortes de la prensa, fotografías y esculturas.

Combinando metodológicamente el movimiento al *interior* de la imagen con el movimiento *entre* las imágenes, Warburg describe *Mnemosyne* como una “historia del arte sin texto”, que comprende 1.000 fotografías ordenadas según un sentido de afinidad. Desde piezas del Renacimiento hasta fotografías de publicidades de las primeras décadas del siglo XX, se “apilan” como los estratos del tiempo sobre un dispositivo de almacenamiento de la memoria socio-cultural. Estas imágenes “no

estructura[n] una historia discursiva, sino imágenes o *pathosformeln*, en tanto que formas *-formulae-* portadoras de sentimientos *-pathos-*, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad” (Guasch, 2011, pp. 24-25).

Buchloh sugiere que el de Warburg es el más importante ejemplo de una tendencia anti-positivista de la historia. En este sentido, *Mnemosyne* sería un modelo mnemónico en el que el pensamiento humanista de Europa occidental reconocería una vez más –tal vez por última vez– sus orígenes y rastrearía sus continuidades latentes en el presente alcanzando espacialmente a través de los confines de la cultura humanista europea y situándose temporalmente en los parámetros de la historia europea desde la antigüedad clásica hasta el presente (Buchloh, 1999, p. 122).

El archivo warburgiano parece hacer especial hincapié en la construcción de la memoria histórica colectiva con el foco en la relación entre lo mnemónico y lo traumático. Este vínculo puede pensarse a partir de una particular afinidad con el ejercicio de Godard, quien configura la relación entre la historia y el siglo XX a partir del devenir catastrófico en un gesto evidentemente benjaminiano. Estos archivos componen heterogeneidades y discontinuidades sin el establecimiento preciso de cronologías o linealidades. Ambas resultan de estructuras descentradas en las que no se eluden ni las contradicciones, ni las series evidentes. A partir de un modelo de temporalidad que entrama supervivencias, Warburg exige leer el anacronismo en la historia y la superposición de tiempos que se contradicen como síntomas a partir de imágenes que desvelan relatos no-convencionales del pasado. Con una premisa similar, los trabajos de Godard se articulan alrededor de nociones como “actual” o “contemporáneo” y las problematizan. Se

ajusta a ellas lo que Didi-Huberman llama punto de vista anacrónico, al que le atribuye la potencia de desvelar una complejidad: “comprender la dinámica de supervivencias en juego; describir cómo (...) lo inmemorial de una experiencia responde a una práctica *actual* para formar un relámpago, una constelación, la ‘imagen dialéctica’ de un objeto anacrónico o, para decirlo de una forma más nietzscheana, de un objeto inactual.” (2008, p. 14).

En Warburg, la imagen se revela como elemento histórico decisivo, como “lugar de la actividad cognitiva humana en su confrontación vital con el pasado” (Agamben, 2007, p. 185). Siguiendo estas intuiciones, es posible asumir que Warburg transformó la imagen en un “elemento decisivamente histórico y dinámico” (Agamben, 2001, p. 52) y que una de sus mayores aspiraciones haya sido comprender y describir las energías inherentes a las imágenes de la cultura, esto es, las energías “guardadas” en esas imágenes, que esperan ser revividas en la fantasía sobre otras épocas, reafectadas por las vivencias de distintos tiempos.

La gramática (y la técnica) propia del cine hace imposible concebir la temporalidad de la imagen más que a partir de la interrupción. De modo similar al intento de Warburg, las imágenes de Godard dislocan intempestivamente el presente con mecanismos puramente imaginarios de intelección del pasado. La temporalidad que construye el archivo de Godard no es del orden de la sucesión, sino de un tipo de montaje. En esta clave, así como la estrategia warburgiana pretende desocultar la lógica dominante en la historia teleológica a fin de consolidar un relato basado en las motivaciones emocionales del historiador o el artista, Godard repiensa el vínculo entre cine y filosofía y reafirma el gesto cinematográfico como destino privilegiado de la memoria histórica.

Cine e historia

El archivo toma la forma de un ensayo en el que la imagen y el afecto configuran un dispositivo que deviene un “montaje de proposiciones” –tal el rasgo fundamental que Antonio Weinrichter atribuye al filme-ensayo. Estas proposiciones –imágenes solas o imágenes en una tensión permanente con el texto– configuran lo que con Didi-Huberman se podría definir como una historia del arte (cinematográfico) radical, es decir, una que diluye las fronteras disciplinares para disponer un espacio-tiempo sobre la idea eisensteniana de montaje, esto es, del choque y el conflicto.

Sergei Eisenstein proponía una relación entre la toma y el montaje a partir de la colisión. En efecto, aseguraba que el sentido se producía “por el conflicto de dos piezas en oposición una a la otra (...). Dado que la base de todo arte es el conflicto (una transformación ‘imaginista’ del principio dialéctico). La toma debe ser considerada desde el punto de vista del conflicto” (Eisenstein, 1949, pp. 37-38). *The Old Place* y *Dans le noir du temps* parecen herederas de un uso similar del montaje y arremeten contra una convencional relación espacio/tiempo. *Dans le noir du temps* encierra once epifanías que entretejen una trama temporal que intenta capturar la “última imagen” –los últimos minutos de la juventud, del coraje, del pensamiento, del amor, entre otros– y parece poner en tensión el espacio audiovisual que surge de los ejercicios de *The Old Place*. Como sugiere Didi-Huberman para las *Histoire(s)*, en estos casos también es posible leer el trabajo de figurabilidad que se pone en funcionamiento. Es decir, un trabajo “que engendra por así decir un estado de ‘revolución permanente’ donde cada imagen devendrá capaz de criticar a todas las precedentes” (Didi-Huberman, 2015, p. 45). Este principio de figurabilidad permite rastrear las varia-

das formas que adquiere lo político en las imágenes. El agonismo y su inherente irresolución constituyen las operaciones principales de un montaje que se sustenta en la tensión entre las imágenes, en el vacío que propicia el pensamiento, en la intensidad de la emoción.

Godard quiebra con una concepción lineal de la historia con su propuesta de un archivo fragmentario a partir de la manipulación de la imagen, el montaje de heterogeneidades y el intento deliberado de volver a contar la historia de los trazos que se pierden en las historizaciones hegemónicas. Los ejercicios de *The Old Place* lo hacen con una colección de fragmentos que apuntan a saber si el arte es leyenda o realidad. Para abordar la cuestión van de las viejas estrellas a las memorias de Van Gogh, pasando por Boltanski, la guerra de Yugoslavia y Goya preguntándose si deben continuar entre la decepción y la magia, la utopías y el enamoramiento, las películas hechas con un dólar, el arte como leyenda, la *Muchacha con pendiente de perla* de Vermeer (1665), los filmes de Griffith y una pasión de Cristo primitiva. Godard se pregunta por el destino de las cosas a partir de los objetos de una casa que portan su temporalidad –los muebles y el jardín benjaminiano–, si es la apelación al tiempo, la que hace *desear* el pasado para hacer algo con él. Por eso pasan Kosovo, Argelia y hasta la Italia del Renacimiento tanto como las 19 personas que estuvieron presentes en la crucifixión de Cristo y los dos mil millones que acudieron a la Copa del Mundo.

El ángel de la historia atraviesa el “No tresspassing” de *El ciudadano* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles para vincularlo semánticamente con un cartel que amenaza: “Prohibido entrar. Propiedad del Estado”. Por eso en *Dans le noir du temps* se intenta atrapar los últimos minutos de la libertad y el pensamiento desde la memoria con las topadoras en Auschwitz, el silencio imposible de guardar en la escena de la tortura

en *La batalla de Argelia* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966), las últimas imágenes del miedo y la guerra de Yugoslavia, las de la eternidad de *El evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964) de Pier Paolo Pasolini. Godard encuentra en estas imágenes los últimos minutos de la vida, que no se vinculan con la muerte, sino con el cine, su cine. Por eso aparecen imágenes de su *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962) para dar lugar a la tela blanca de una performance que se deshace en su propio mecanismo como el cine y la historia.

Una lógica intersticial warburgiana gobierna el montaje de Godard. Este se configura a partir de supervivencias, es decir, de imágenes del “vivir-después”, esto es, después de su aparición original, después de su pasaje por la memoria con urgencia “anacronizante”. Una desterritorialización de la imagen y el tiempo es la paradójica indicación de la historia en Godard. Con premisas similares, Warburg proponía rearmar la historia con la restitución de “timbres de voz inaudibles”, voces replegadas en los pliegues de los archivos canonizados. En ambos casos, la operación conlleva una reaparición fantasmal en la que las imágenes sobreviven a la sedimentación antropológica que las hizo devenir parciales o inexistentes por parte de cierta mirada sobre la historia. Lo que hace Warburg es reconstruir un “pueblo de fantasmas” con huellas apenas visibles, diseminadas como los fantasmas de Godard.

Warburg quiere activar en las planchas de su atlas “los efectos latentes en las imágenes, organizando su confrontación siempre sobre fondos negros, que utiliza como ‘medio conductor’” (Amado, 2009, párr. 9), y así lograr una iconografía del afecto, del *pathos* que resiste la historización. La supuesta homogeneidad de la historia se disuelve en una cartografía afectiva plagada de intensidades que obliga a una mirada sincrónica, ligada a la simultaneidad del estallido más que a la sucesión del relato.

Mnemosyne fue considerado en su época como un intento fundador de conciliar una visión histórica y una visión filosófica de las imágenes. El proyecto de un atlas de imágenes remitía a la idea de las *Pathosformel* como formas arquetípicas ligadas a la expresión del *pathos* (dolor, deseo, duelo). Estos gestos que traducen las pasiones (brazos levantados, bocas abiertas, torsiones del cuerpo, etc.) resurgen de época en época y constituyen un “fondo gestual” del que se alimentan los artistas. Con el montaje, la “bella preocupación” de las *Histoire(s)*, restituye el movimiento a las expresiones patéticas de una historia tan contingente como las voces que la cuentan.

Tal como Warburg la entiende, la supervivencia de esos afectos conduce a pensar que el presente lleva la signatura de múltiples pasados y la indestructibilidad del tiempo sobre las formas y los espacios a los que se puede acceder desde la imagen. Se trata de abrir en la actualidad de una imagen “la brecha de las supervivencias” (Didi-Huberman, 2009, p. 51) para oír la voz de los fantasmas que malviven en los objetos históricos y las pulsiones del futuro.

Fragmentos de un archivo visual

El archivo Godard rastrea la potencia afectiva de la imagen y apuesta a su fuerza heurística, capaz de atravesar la historia y dejarla (in)explicada. El *pathos* teorizado por Warburg parece reactualizarse en Godard en la forma más performativa posible, actuando la historia, montando una historia sobre una película a partir de películas en la historia, convirtiendo el tiempo en cine, material original para escribir la memoria. Por medio de la descontextualización, la cita y el montaje, Godard representa su vínculo afectivo con las imágenes

sin desactivar su potencia permanente para habilitar el “espacio del pensamiento”.

Entre presente y pasado, la imagen constituye un puente que contiene una supervivencia cuya función parece ser la de “provocar un efecto de intensificación y dinamización de las imágenes” (Sierek, 2009, p. 18). Aquello que en la imagen resiste, la abre al trabajo de tránsito por la historia volviéndola “comprensible en su historicidad y actualidad como *fuerza dinámica*” (Sierek, 2009, p. 18). Este vínculo entre historicidad y actualidad parece poner en evidencia la vocación de la imagen por pertenecer al pasado y al presente, recordando la complejidad de pensar lo contemporáneo sin atender a este vínculo problemático que es distancia, pero una distancia que vuelve inteligible la propia cercanía. Esta dinámica de lejos/cerca se produce también en el dispositivo de Warburg: allí, “el movimiento resulta de una transformación de la energía estática en la imagen” (Sierek, 2009, p. 27) que redundando en una dinamización de la mirada de los espectadores y una puesta en movimiento del pensamiento de las imágenes en la historia y en las historias, como en Godard. Las imágenes están cargadas de tiempo y afecto; el montaje las conecta y desconecta según intensidades que nunca terminan de definirse.

De acuerdo con estas consideraciones, el mundo de los afectos es un universo de fuerzas, es decir, el mundo visto sin “los espectáculos de la subjetividad”. La función del arte es conectar el registro intensivo del sujeto con el mundo, abriendo a la posibilidad (no-lingüística) de ser parte de esa fuerza afectiva. El arte en general y el cine en particular pueden representar, pero también pueden ser una fisura en la representación con la mediación de la emoción invisible, que “hace perceptible lo imperceptible” (Sierek, 2009, p. 29).

Desde la historia del arte, Simon O'Sullivan celebra la capacidad de los afectos para desafiar la deconstrucción. Reclama que las aproximaciones semióticas y deconstruccionistas se han vuelto hegemónicas y que abrazar el enfoque afectivo ofrece una nueva trayectoria crítica a la teoría cultural. Así es posible afirmar que la emoción puede tener una capacidad transformadora, que el miedo, la vergüenza, el horror, la empatía que la imagen transporta pueden desarmar narrativas congeladas. O'Sullivan incluso remite el problema a lo estético mismo, pues “¿cómo puede ser que pensando sobre arte, leyendo un objeto de arte, nos olvidemos de aquello que el arte hace mejor?”. Interrogar la potencia de la *aisthesis* permite apuntar a la relación del arte con la vida, los afectos que O'Sullivan caracteriza como extradiscursivos y extratextuales, momentos de intensidad, reacciones del cuerpo inmanentes a la materialidad y la experiencia.

| CAPÍTULO III |

La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine

Eduardo Russo

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

“Aquello que llamamos *presencia* (la forma no representada en que el pasado aparece en el presente) es, al menos, tan importante como el sentido”.

Eelco Runia, “Presence”¹⁰

“La presencia aparece entonces, no tanto en el nivel del relato y del sentido, sino a través de una descripción meticulosa, tan parcial y abierta como metonímica y potencialmente infinita, y anterior a toda la comprensión que se realiza primero nombrando y luego interpretando.”

Vivian Sobchack, “Arqueología de los medios y representificación del pasado”¹¹

Genealogía y arqueología de los archivos en el cine

La insistente pregunta por los archivos cinematográficos ha crecido ostensiblemente durante las últimas décadas en forma directamente

¹⁰Runia, E. (2006). *History and Theory*, “Presence”, vol. 45, Issue 1 (febrero), 1-29. p. 1 (nuestra traducción).

¹¹Sobchack, V. (2011). “Media Archaeology and Re-presentification of the Past”. Huhtamo, Erkki & Jussi Parikka. *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Los Angeles: UCLA Press, p. 326.

proporcional al proceso de recuperación, catalogación y puesta a disponibilidad de materiales provenientes del largo recorrido de esta forma expresiva. Intentaremos aquí delinear una serie de consideraciones sobre ciertos interrogantes actuales desde una perspectiva transdisciplinaria.

En primer término, es preciso indagar en qué aspectos la llamada *revolución digital* ha impactado durante las últimas tres décadas sobre amplias esferas de lo cinematográfico. Las transformaciones más evidentes de una primera fase de este lapso han sido localizadas en la generación y el procesamiento de nuevas modalidades de la imagen audiovisual, consideradas ampliamente por los discursos técnico, crítico y teórico a lo largo de la década de 1990. Esos procesos ligados a la emergencia de un nuevo régimen de visibilidad fueron acompañados por metamorfosis no menos dramáticas en los planos de la recuperación, conservación, circulación y fruición de los materiales cinematográficos. Bien pronto se reveló que la entrada del cine a un período que muchos comenzaron a denominar decididamente como *post-fílmico*, luego del intenso proceso de convivencia y multiplicación que habían posibilitado las tecnologías, prácticas y cultura del audiovisual electrónico de carácter analógico, implicaba una expansión sin precedentes. En las décadas previas (aproximadamente desde la de 1970 hasta la de 1980) la coexistencia de un universo fílmico y otro electrónico se había pensado de acuerdo con los criterios de un presunto combate medial o una serie de negociaciones entre cine y TV, o bien entre dos tecnologías de la imagen. La lucha por la supremacía y supervivencia de uno sobre otro, o el análisis de las transacciones y complementariedades en juego, desde distintos ámbitos, dieron forma a un panorama que en el contexto del fin de siglo se haría mucho más complejo, proliferativo y de contornos crecientemente difusos, tanto del campo audiovisual general como de sus posibles deli-

mitaciones internas. En esos años quedó en claro que no solamente esa revolución o *era digital* era una cuestión de nuevas formas de existencia de la imagen posibilitadas por computadoras que acaso precisaría de una nueva ontología, sino que afectaba a un ámbito mucho mayor que el del surgimiento de una nueva categoría de imágenes. El cambio influía en la producción de la imagen pero también en su conservación, circulación y formas de recepción. Toda una constelación de disponibilidades comenzó a viabilizar, mediante una creciente panoplia de recursos, la recuperación y el catálogo, el reordenamiento y la complejización de todo tipo de archivos cinematográficos. La *revolución digital* era también, y con proporciones inauditas, una revolución de los archivos, su generación, almacenamiento, transmisión y posibilidad de acceso.

Las perspectivas sobre la historia íntegra del cine se vieron tan multiplicadas como sacudidas por un creciente *stock* de filmes y su puesta en disponibilidad ante comunidades cada vez más amplias. El desafío, en cierto sentido, siguió siendo el encontrar lo recóndito, pero que aguardaba cada vez en crecientes masas de información. La puesta a disposición redobló los interrogantes sobre cómo ordenar un conjunto en el que comenzó a acechar cada día más la sobrepoblación y acumulación amorfa. ¿Qué ver, cómo ver? Esas cuestiones unidas a cómo acceder y comprender comenzaron a interpelar los sentidos posibles del concepto *archivo*. Cuando ese término, que a la vez alude al sistema de catalogación general y cada uno de los materiales alojados en dicho ordenamiento, se topó con ese otro sentido en que es cultivado en el campo de la informática, cuando al decir de Friedrich Kittler, la lógica de los archivos formulada por el sistema universal de Dewey se encontró con la de los archivos de las computadoras, fueron ligadas dos tradiciones con consecuencias absolutamente transformadoras.

Es preciso indagar el problema contemporáneo de los archivos cinematográficos como una parte –en cierto sentido un subterritorio– de la problemática más vasta de los archivos en general, pero por otra parte debe ser caracterizado por los rasgos particulares que hacen a cierta especificidad, bajo un abordaje que trascienda fronteras disciplinares y en el que concurren distintas vertientes de los estudios sobre cine. Hay una singularidad que hace a los archivos cinematográficos cuyo espesor requiere la más minuciosa atención, y que nos interpela con mayor urgencia cuando más materiales se hallan a nuestro alcance. En primer término, hemos descubierto desde la segunda mitad de la década de 1970 una insólita cantidad de aspectos del período anteriormente caracterizado como “cine primitivo” mediante un sesgo ideológico finalista, que lo pensaba como mero preámbulo rústico a la plenitud de un cine institucional, narrativo e industrial, destinado al consumo masivo. La “nueva historia del cine” y el impacto de la investigación en el desde entonces más cautelosamente denominado “cine de los primeros tiempos” o “cine temprano” llevó a la complejización de un objeto ya complejo y en cierto modo altamente desafiante de las presunciones previas. Lejos de un presunto primitivismo, las conexiones con la modernidad (técnica y estética), con el experimentalismo y con formas de trato cinematográfico con lo real y el espectáculo, redefinieron el campo de los primeros veinte años de cine con consecuencias notables, no solamente en la intelección contemporánea de esos tiempos distantes, sino abriendo nuevas formas de pensar el cine clásico, las formas de la modernidad y el modernismo en el cine, e incluso las innovaciones de la pantalla contemporánea. En las últimas décadas han sido particularmente instructivos los cotejos entre los avances en el conocimiento de aquel cine de los primeros tiempos

y sugestivas correlaciones con algunos rasgos de las pantallas actuales, como lo revelan las discusiones sobre la posible reentrada del concepto de atracción en el centro de la experiencia cinematográfica presente, tan importante en los comienzos del siglo XX. Las conexiones que la actual producción de investigadores como Thomas Elsaesser (2012) o André Gaudreault (2013) plantean entre los estudios sobre el cine de los comienzos al que dedicaron buena parte de sus carreras, con sus presentes indagaciones sobre la transformación post-fílmica de lo cinematográfico, son un claro ejemplo de esa línea de trabajo.

Por otra parte, encontramos el diálogo entre la historia del cine y la arqueología de los medios, tal como lo ha propuesto Charles Musser (1984) desde la década de 1980 con su intento de considerar al cine como una instancia decisiva, pero no originaria, de una serie de prácticas de pantalla que debe recuperarse bajo una perspectiva histórica más ambiciosa, remontándose varios siglos atrás a partir de las tecnologías de la linterna mágica y la fantasmagoría entre otras, extendiendo su óptica diacrónica. O como proponen –también desde la historia de los medios– Janet Staiger y Sabine Hake (2009) complejizando la trama sincrónica de emergencia de lo cinematográfico en el seno de una historia medial de las formas de registro y reproducción de la imagen y sonido, o bien máquinas de visión y audición, invenciones hiperactivas ya en los finales del siglo XIX. En línea similar, cabe resaltar los desarrollos en el espacio continental europeo, de investigadores como Siegfried Zielinski (1999) en el ámbito de la arqueología de los medios, que han explorado el surgimiento del cine y la televisión como parte de una configuración más abarcativa de exploración de la mirada y la escucha no solamente dispuesta a objetivos comunicacionales o artísticos, sino al diseño de tramas de saber y poder, de

transmisión, conservación y regulación de sujetos y modos de percepción con intervención maquínica. En todos estos proyectos analíticos, críticos y teóricos en sentido amplio, refractarios al encasillamiento en los diseños convencionales de los *film studies* o los *television studies* (a menudo enmarcados por hábito en el campo difuso de unos *media studies*, pero que desafían la también usual distinción entre estudios de los medios de comunicación masiva y de nuevos medios), lo que se deja avistar es una empresa que se caracteriza por participar de la atención a lo recónditamente estratificado, a aquello que aguarda enterrado o disimulado, que es preciso descubrir con afán tan detectivesco como científico, propio de la arqueología. Y por otra parte, como quería Michel Foucault (1988) inspirándose en la impronta nietzscheana, también esta aproximación hace a una genealogía como búsqueda no ya de orígenes o de fines, sino de campos de configuración. Los archivos cinematográficos requieren al menos esta multiplicidad de perspectivas para dar cuenta de su espesor y su complejidad. Pero si bien lo anterior brinda elementos para percibir la dificultad de circunscripción en cuanto a su condición medial, también impacta en la actual problemática de los archivos en el cine cierta dimensión que es observable en otros ámbitos de la producción del presente, por ejemplo y muy particularmente, aquella referida al arte contemporáneo.

La cuestión del archivo en el arte contemporáneo

Basta con recorrer algunos museos o asistir a una bienal de arte contemporáneo para rendirse ante la evidencia: una verdadera explosión de archivos atraviesa la producción de numerosos artistas actuales. Este verdadero impulso insistente hasta lo obsesivo, inclinación hacia el trabajo con archivos en la creación de piezas de todo tipo, tan-

to en su proceso como en su manifestación estabilizada para alguna circunstancia de exhibición, fue caracterizado precisamente como un *archival impulse*, detectado por Hal Foster en un conocido artículo de la revista *October* (Foster, 2004). Recientemente, lo que había sido una comprobación sobre la marcha aunque nítidamente analizada, fue retomada por el mismo crítico e historiador en su volumen en *Bad New Days* (2015), como un síntoma que de una manera claramente delineada atraviesa el arte contemporáneo. No se trata de una irrupción repentina; Foster señala que se había encontrado trabajando desde hace un siglo, remontándose a las experiencias de apropiacionismo que se dieron en el arte de vanguardias como el constructivismo o dadaísmo, entre otros (Aleksandr Rodtchenko, John Heartfield, Hannah Hoch), luego desplegándose en las tardovanguardias (los *combines* de Robert Rauschenberg o las composiciones de Marcel Broodthaers) o algunas manifestaciones del cine moderno (Chris Marker, entre otros). En la producción presente, como se lo puede apreciar en la influyente producción de artistas como Tacita Dean, se interpela al arte contemporáneo desde el cine, y al cine desde el arte contemporáneo, en un tránsito de dos sentidos no exento de fricciones y de tensiones, incluso bajo cierto riesgo de colisión.

¿Qué condición fundamental hace a un *archival artist*?, se pregunta Foster.

No es otra que aquella que lo encuentra conducido al trato con una imagen perdida o, de modo más activo, podría considerarse en esa ausencia una fuerza que la convierte más bien en una imagen suprimida: lo que busca la operación de archivo no es sino restablecer su presencia. Este movimiento atañe por cierto a la posibilidad de su presencia física, pero esta recuperación conduce no solamente a una

restitución en cuanto a su dimensión objetual, sino que por sobre todo, se trata también de restituir su *experiencia*. No es cuestión de lograr únicamente una renovada puesta a disponibilidad de la imagen recobrada, sino que en esa restitución está en juego, además, una renovación del trato posible de un sujeto con dicha imagen.

En este esfuerzo de restitución que obra en contra de las fuerzas que han llevado al ocultamiento y perseveran en una dinámica de supresión, afirma el crítico, el arte de archivo se orienta en un sentido antitético a aquel impulso demoledor propio de las vanguardias históricas, del que acaso el dadaísmo fue el ejemplo más acabado, consumiéndose en esa misma empresa de subversión. Por lo contrario a las propuestas de vanguardia histórica, la presente tendencia a un *archival art*, no obstante remontarse genealógicamente a algunas producciones y ciertos gestos de aquellos contextos, posee un carácter que podría considerarse como más institutivo que destructivo, así como también su gesto resulta más constituyente que transgresivo. En el trabajo del archivo como sistema (incluso sometándolo a crítica radical) y de los archivos como elementos de dicha organización, el *archival art* no cesa en estipular relaciones posibles, ordenamientos en progreso ante un espectador no desapegado o lúdico (esto es, lúdico en el sentido de *play*, aunque sí de *game*): se trata de operar con y en las reglas de juego, a la vez de interrogar y potenciar el mismo juego de las reglas. El observador o espectador se ve así comprometido a *operar con la obra* más que a contemplarla como una producción acabada. El sentido, en esa situación, es algo que no termina de asomado que no está plenamente configurado, sino que más bien acecha inconcluso, a definir mediante un trabajo, mediante aquello que la aparición de las imágenes pone en juego.

En torno a la imagen: el peso de los artefactos

A menudo, cuando desde el arte contemporáneo surge la cuestión de los archivos fílmicos, la producción incorpora la pregunta sobre las tecnologías del cine, o de lo audiovisual en sentido extendido. Si consideramos que la imagen cinematográfica solo es posible en un acto de proyección en el que intervienen la acción de ciertas máquinas y la actividad perceptual e intelectual de un sujeto a través de cuyo trabajo la imagen cobra su forma, es posible pensar que una imagen en cine no es algo expuesto frente a un observador, un objeto relativamente completo y estable dispuesto para su percepción, sino más bien un acontecimiento que tiene lugar en tanto y en cuanto un espectador le otorga su propio modo de existencia. Así lo afirmaba de manera sencilla Serge Daney: sin un espectador frente a la pantalla, no hay cine posible (Comolli y Sorrel, 2016, p. 88). El mismo movimiento de la imagen cinematográfica es fabricado por el sistema visual de sus espectadores, y no es propuesto por la máquina. Paradoja radical de la proyección: lo que física y mecánicamente se mueve, no se puede ver. Y lo que se ve moverse está detenido en términos mecánicos, es solo una vertiginosa sucesión de fotografías proyectadas. A esa paradoja en cuanto al movimiento y lo visible se suma otra: la forma de aparición de un archivo cinematográfico participa en dos regímenes temporales simultáneos. Se proyecta en el presente de una pantalla, por un lado, y esa aparición es paralela al transporte, al contacto visual con un pasado mediante la función evocadora de esa imagen y las circunstancias de lo que ha quedado registrado por la cámara. Pero incluso hay un punto más complejo en todo esto: luego de más de un siglo de recorrido, las condiciones *maquínicas* de posibilidad de esa imagen, sea por el soporte físico de la imagen o por el *hardware*

necesario para su reproducción, van pasando a ser en sí mismas y en cierto modo una reliquia tecnológica y cultural de ese pasado. De ese modo, en el archivo cinematográfico no solo se representa el pasado (en la imagen, en el soporte, en el medio y sus remediaciones); sino que en él se presenta el pasado como un pasado abierto, una presencia a ser arduamente conquistada. Algo desde el presente llama a ese pasado que se evoca al mismo tiempo que se pone en riesgo. El caso de los archivos en material fílmico es especialmente dramático y muy conocido: expuestos de modo simultáneo al encuentro iluminador, a su proyección actual, en el mismo proceso en que cada pasada por el aparato proyector los acerca un poco más a un estado de ruina y a su eventual desaparición. Existe una ambigüedad constitutiva en el cine, una duplicidad que se extiende entre una modernidad que lleva el estigma de la fugacidad, lo obsolecente y una aspiración a la permanencia. En suma, una presencia permanentemente acechada por el riesgo.

En los encuentros cinematecarios sobre archivos fílmicos, su riesgo de pérdida y su posible recuperación (las cifras son reiteradamente citadas en cualquier introducción al problema de los filmes perdidos: entre el 80% y el 90% del cine silente y aproximadamente la mitad de lo producido durante el cine sonoro ya desapareció) ha sido largamente difundida la consigna para el rescate: “El celuloide no espera”. No obstante la verdad en esta aseveración, es posible apreciar—a un par de décadas de impregnación numérica en la mayor parte de nuestra convivencia con lo audiovisual en general— que el audiovisual electrónico y digital parecería esperar aún menos. La materialidad misma de los archivos reemplazados por información numérica se advierte en serio riesgo, como disponiendo a un teorema implacable: a mayor complejidad de las tecnologías en juego, más dificultades se encuentran en

el curso del tiempo y mayores son los peligros para su persistencia. El riesgo de evanescencia no solo hace al borrado de la información en cintas, discos o circuitos de estado sólido, sino que ya hace tiempo, emulando y acelerando una condición que evidenciaban los archivos del video analógico, la obsolescencia ha pasado de modo crucial hacia el *hardware*. La decadencia artefactual de los archivos acecha a nuestras disponibilidades audiovisuales y solo puede ser contrapesada relativamente por un esfuerzo cada vez más ingente de *actualización*.

Tomemos un campo vecino del mundo cinematográfico: el caso del temprano video de creación desde los '60 hasta fines de los '70. Si en la historia del cine algo más de una docena de formatos fílmicos y tecnologías asociadas se han dispuesto en un territorio segmentado por usos industriales, semiprofesionales y *amateurs*, la historia de la videograbación, luego de poco más de medio siglo de evolución, acumulaba ya al inicio del nuevo milenio unos 80 formatos diferentes. Cualquier intento de revisión de los archivos en video analógico hoy se enfrenta al duro combate de restauración de tecnologías obsoletas para su reproducción, tanto o más dificultoso que el de la conservación de las cintas (que en rigor parecen comportarse de manera bastante más estable que la prevista cuando se les calculaba una escasa década de vida útil). Más curioso y angustiante ha sido, a lo largo de los '90, la trayectoria fugaz de esa arquitectura digital estrella que era, a inicios de la década, el *CD-Rom*. Poco prometedor para reemplazar a los entonces omnipresentes *VHS* para albergar propuestas cinematográficas convencionales, permitieron no obstante la creación de algunas piezas hoy históricas, relacionadas de modo crucial con la cultura del archivo y la creación cinematográfica, como *Immemory* de Chris Marker (1997). Desde hace ya casi una década es imposible

correr aquel ilustre CD en los sistemas operativos contemporáneos. Exhibirlo hoy en una muestra implica la búsqueda incierta de *hardware* de entonces. Afortunadamente puede encontrárselo emulado en la World Wide Web, pero aquella experiencia solitaria con un mágico disco cuyo trabajo mecánico y lentitud era parte indisoluble de la experiencia meditativa que proponía el museo imaginario markeriano se halla definitivamente ausente en su emulación *online*.

Archivos, dispositivos y modos de presencia: crónica de algunos casos

Luego de ingresar a nuestra cuestión a través de ciertas producciones artísticas del presente y la consideración de algunos aspectos que hacen al costado tecnológico, resulta indispensable relacionar estos ámbitos que podrían considerarse un tanto laterales con cierto problema central del pensamiento cinematográfico de las últimas décadas, hoy renovado en un contexto de transformación acentuada de técnicas, instituciones y prácticas: el de los dispositivos. Se trata de una dimensión clave en la medida en que la experiencia de los archivos depende de la operación, permanencia o transformación de estos.

Como ha afirmado reiteradamente Raymond Bellour, cada dispositivo inventa su propio cine. Y a la vez, en la medida en que en el diseño de dicho dispositivo interviene tanto un componente maquínico como uno relativo al trabajo, el cuerpo y la psiquis humana, puede afirmarse, como corolario de lo anterior, que cada cine reinventa su espectador. De ese modo, pensar la cuestión de los archivos en el cine no atañe a modalidades objetuales de la imagen, sino también a formas de aparición asistida por lugares, artefactos y espectadores dispuestos en forma

diversa por las circunstancias propias de su intervención en diferentes dispositivos (Bellour, 2012a). Para ilustrar algunos aspectos de esta situación que involucra lo que el historiador, psicólogo y novelista Eelco Runia ha caracterizado como *presencia*, como una dimensión que atiende a ciertas zonas de contacto con el pasado mediante los archivos, dimensiones que desbordan los límites esbozados por el representacionismo (Runia, 2006), nos centraremos en dos casos solo aparentemente marginales y presuntamente anecdóticos que involucran prácticas de pantalla, modos de experiencia en tránsito y transformaciones cruciales en los espectadores contemporáneos en su trato con las imágenes cinematográficas y atraviesa distintas situaciones de fruición, plataformas mediáticas y la intervención de diversos dispositivos.

El primer caso fue expuesto por Vivian Sobchack, dentro del significativo volumen colectivo *Future Cinemas* (2003), y refiere a un curioso caso de nostalgia por el que fue afectada la autora. Nostalgia no de algo alejado en el tiempo sino de trayectoria fugaz y que pocos años antes aparecía como toda una promesa de futuro. El escrito mismo poseía un curioso tono crepuscular, ligado a un ánimo propio fin de siglo (cabe señalar que su redacción original fue en 1999). El mismo título: “Nostalgia por la pérdida de un objeto digital” hace referencia a los clips de filmes en el formato Quicktime de sus primeras versiones. El lanzamiento inicial se había realizado en 1991. Era a la vez el nombre de un formato de video digital, de bibliotecas multimedia y de un reproductor en entornos Apple. Para Sobchack, la magia propia de aquel encuentro formidable en el marco de una pantalla de computadora, con una ventanita en la que se atisbaba el transcurrir de un pequeño filme era tan fascinante e inicial como el viejo asombro ante lo que ocurría a través de la mirilla de un kinetoscopio Edison. Más aún, la

primorosa miniatura en que se convertía a las películas (o más bien a un clip, en las más tempranas versiones del *software*) le permitía a la autora compararla con el hechizo de las cajas de memoria de Joseph Cornell. Para ella, el acontecimiento de encontrarse con una peliculita vista en aquel inicial Quicktime había sido ni más ni menos que eso: el encuentro con una formidable *memory box*, reforzada por su condición de miniatura que, incluso en aquellos tiempos de computadoras estáticas y cableadas, podría permitir la ensoñación de pantallas portátiles, para llevarlas consigo una vez resuelto el problema del cablerío entonces inevitable (Sobchack, 2004). Cabe resaltar que la autora, más recientemente e indagando sobre la arqueología medial como perspectiva de investigación audiovisual, ha llamado la atención sobre el concepto de *presencia* propuesto por Runia y sus implicancias para un pensamiento de los archivos en el cine (Sobchack, 2010, pp. 323-334). No deja de ser curioso el hecho de que a solo una década de distancia entre aquellos cautivantes encuentros iniciales con clips audiovisuales en las pequeña ventanas abiertas por Quicktime en los monitores de computadora, estos pudieran ser evocados, mediante la aceleración propia de la vida digital, como eventos lejanos, con un tono de reminiscencia casi sepultado por la masa de eventos posteriores.

El segundo caso, mucho más reciente que aquel de la evocación de Sobchack, fue protagonizado por Miriam Hansen y quedó trágicamente trunco por el fallecimiento de su autora. En “Max Ophuls y la mensajería instantánea”, mientras comparaba dos dictados de un mismo seminario sobre el cine del director francés que había impartido, separado por algunos años, la investigadora quedó intrigada por cómo los estudiantes, enfrentados a los mismos filmes, parecían haber visto aspectos radicalmente diferentes. En la primera oportunidad, la dis-

ponibilidad de filmes de Ophuls en soporte filmico había llevado a su visionado en el microcine de la universidad, de acuerdo con la visión tradicional propia de la sala oscura, y la ocasión intensa, excepcional, de su proyección. En el segundo seminario, las películas habían sido accedidas a través de los distintos artefactos y plataformas de la era digital. Edición en *DVD*, archivos migrantes de las computadoras a la pantalla de TV y los *gadgets* propios de las culturas de la movilidad. Como resultado, no solo las respuestas de ambas cohortes se cotejaban como llamativamente distintas, sino que hasta los mismos filmes habían adquirido contornos diferentes que permitían ver y oír distintos elementos. El trato con los archivos digitales y su manipulación bajo distintas plataformas y circunstancias había propuesto una experiencia abierta, acaso más fragmentaria y a la vez más proclive a un análisis cercano altamente intensivo. Algo se había perdido por una parte y ganado por la otra. Pero curiosamente y a pesar de las notables diferencias en juego, extrañaba a Hansen que algo de esa experiencia llamada *cine* también se había prolongado entre tecnologías y prácticas tan distintas, y parecía extenderse, claramente reconocible y resistente, a lo largo de esa gama de heterogeneidades (Hansen, 2012).

Atender a la relación cambiante entre cine, archivo y dispositivos, con el entrecruzamiento de sus juegos entre modos de presencia y experiencia, seguramente permite encontrar –en un plano más específico– algunas razones cruciales para entender, por ejemplo, el actual auge de las experiencias cinematográficas con distintas estrategias apropiacionistas, desde las tan difundidas experiencias con *found footage*, hasta los casos cada vez más sorprendentes de *remixes* y *mashups* que atraviesan las culturas de redes de la cinefilia digital. Por cierto, muy a menudo hay un aspecto lúdico en ese trato con una cultura cre-

cientemente sofisticada de los archivos cinematográficos y su posibilidad de intervención, y a veces un deliberado cultivo de la levedad, que a menudo puede ser considerada cercana al registro de algunas de esas producciones tardías que durante sus últimos años un espíritu intocablemente joven como el de Chris Marker ensayaba en su canal de *Youtube*. Por cierto, esas experiencias están en las antípodas de lo que, en un tono más intimista y teñido por un indisimulable componente de melancolía, el historiador, archivista y realizador holandés Peter Delpout proponía con su mirada a la trayectoria del cine comparando archivo, memoria y ruinas en obras como *Nitrato Lírico* (1991). Al meditar sobre la sobrevivencia o la desaparición definitiva de la cultura del celuloide en el trabajo con clips cinematográficos tempranos y con distintos grados de deterioro en su emulsión o soporte, Delpout daba cuenta de cierto estado subjetivo casi identificado con la condición terminal de los objetos que eran su materia prima y otorgaban su forma a su decisiva operación de *film-collage* (Habib, 2006). Distinto modo de presencia es apelado por la severidad que imprimen a sus trabajos, por ejemplo, Yervant Gianikian & Angela Ricci-Lucchi, que apuestan a la prosecución del cine por todos los medios a su alcance en las nuevas tecnologías y culturas de lo audiovisual, como también en el reacomodamiento de la relación contemporánea entre arte y cine, ingresando con todo derecho, desde el cine orientado al contacto con el mundo de la historia y el arte contemporáneos en aquella categoría de *archival artist* propuesta por Hal Foster. El archivo, en la producción de Gianikian y Ricci-Lucchi, opera en concurso con la necesidad de plantear una nueva forma de mirar que ellos han plasmado en un artefacto de su invención: la *cámara analítica*. Por medio de esta técnica, que involucra la acción de una cámara que escruta a la imagen cinema-

tográfica, la reencuadra, la lee y la reinscribe con su propio registro, el archivo se abre en su trabajo, más que a un *found footage*, a una suerte de *searched footage*, donde lo filmico se enfrenta a una lógica que es más de búsqueda que de encuentro. El camino de estos realizadores, a lo largo de los últimos años, ha conducido de aquellas confrontaciones con la historia del cine que se remontaban a los años pioneros del siglo XX y que terminaban en un visionado clásico, con el espectador sentado en su butaca de una sala oscurecida, hacia una inmersión en las modalidades más innovadoras del frente a frente del espectador contemporáneo y los archivos, en sus trabajos de instalaciones cinematográficas. La digitalización y la instalación que implica una muestra retrospectiva como *Non, non, non* (2004) apuesta a la mayor intensidad posible, pasando de la oscuridad de una sala a la de otra, estructurada en los espacios museales y abierta a situaciones intermedias entre detención espectacular y movilidad, deambulación y contemplación detenida. Recorriendo archivos, articulándolos, el espectador se hace allí en cierto modo no solo editor, sino posiblemente un archivista en marcha (Gianikian & Ricci-Lucchi, 2012). Allí el archivo permanece abierto a unas imágenes que no cesan de interpelar a un espectador atravesado por el poder de aquello a lo que accede mediante mirada y escucha, en un juego cuyos contornos se encuentran en construcción y renovación permanente.

Archivos y experiencia: formas de supervivencia del cine

Una lección crucial que aporta el trabajo con las distintas dimensiones que hacen intervenir los archivos –tanto lo que toca a aquella labor propia de los artistas que incursionan en su trato cercano como a las tareas de los investigadores dispuestos a interrogarlos–, consiste en que obliga a tomar en cuenta ciertas premisas, como la de cuestio-

nar las linealidades y las presunciones de continuidades en la historia cinematográfica, en todo caso escandidas por algunas periodizaciones. Asimismo, la imbricación entre archivo, presencia y experiencia genera efectos rotundos, llevando a desplazar el foco desde la dimensión textual y representacional de los filmes hacia un abordaje postdisciplinar que tome en cuenta aquel impacto material que el centramiento en los textos tiende a desestimar. Dichos efectos son verificables aun cuando sus procesos no puedan incluirse en el campo de una comprensión acabada. El pasado opera en el cine mediante modos de presencia en los que intervienen factores que, no por ser preliminares o incluso perturbadores de una lectura nítida, son menos eficaces en los espectadores.

Por otra parte, la revolución de los archivos y su impacto, tanto en la creación como en la investigación, conlleva el reordenamiento y la ruptura de las jerarquizaciones propias de los cánones, inclina a alterar jerarquías entre norma y desviación, descentrando y pluralizando las prácticas del cine. De ese modo, las formas del cine convencional, consagrado por su alcance masivo y su inscripción en una lógica de mercado, son interpeladas por modalidades ligadas a la creación artesanal, las prácticas de vanguardia y experimental, la creación cinematográfica incluso como forma marginal y de resistencia, como contracorrientes al cine predominante en sus distintas variedades. Incluso las prácticas de reapropiación y reelaboración formulan preguntas cruciales en cuanto a las tradicionales instancias de autor y espectador, como ocurre en los distintos modos de reciclaje, mezcla, resignificación y remediación que tienen lugar en los tan frecuentes *remixes* y *mashups* de las culturas audiovisuales de lo digital.

Junto a lo anterior, que implica considerar un campo cinematográfico mucho más amplio que el filme convencional (especialmente largo-

metraje de ficción manufacturado de modo industrial), también se hace necesario atender lo minoritario, a las políticas de convergencia, divergencia y redefinición (crecientemente inestable y metamórfica) del medio cinematográfico, asumiendo las culturas de la imagen-video en su tradición analógica a lo largo de, por lo menos, la segunda mitad del siglo XX, junto a la explosión y diseminación característica de las culturas propias de la revolución digital y su cultura de redes. Todo esto lleva a indagar las dimensiones heterotópicas de proliferación de espacios generadores de efectos de alteridad, del cine y a través de la operación de estas localizaciones diversas, explorar sus relaciones con el pasado y el presente. Más aún, como propuso recientemente Francesco Casetti, se abre la posibilidad de explorar las formas de resistencia mediante la multiplicación de archivos y sus potenciales, de una verdadera trama *hipertópica* que hace posible al cine de hoy, que acepta su vertiginosa ebullición de diversos y cambiantes *topoi* sin que pierda una identidad como forma y experiencia estética, en los intersticios sociales y materiales más diversos (Casetti, 2015). A través de diferentes pantallas, artefactos, plataformas y dispositivos, la prolongación y revitalización de sus modos de presencia en un espectador abierto tanto al encuentro con distintas alternativas de fruición y apropiación, como a distintas transformaciones de las que no es posible reconocer el estado final, sino evidenciar que están en dramático curso, es preciso interrogarse: ¿qué lugares y tiempos son hoy los propios del cine? ¿Por dónde *pasa* el cine? O bien, relacionando con esto a cierta ineludible participación del sujeto espectador en la conformación de esta experiencia, extender las preguntas: ¿qué (nos) está pasando hoy con el cine? ¿Cómo percibimos y pensamos su trayectoria pasada, sus estados presentes, incluso cómo avizoramos su futuro?

Se trata, en última instancia, de confrontarnos –como propone Georges Didi-Huberman– con esas imágenes que arden y que impregnan con sus llamas a aquel que se atreve a escudriñarlas. No es menor el riesgo que involucra la posible intelección de todo un archivo encendido, que merece una intervención urgente para que pueda iluminar dramáticamente las oscuridades, ya no de la clásica acogedora y entrañable sala de cine, sino de aquellas penumbras propias de nuestras circunstancias contemporáneas. Incluso puede estar compuesto por lo minúsculo, los desechos o lo aparentemente banal, pero es cuestión de mirar tan intensivamente como para rasgar la coraza invisible del hábito, de lo estatuido, para poder ver de otra manera. Los archivos están allí y cada vez son más, e interpelan más intensamente. El cine ilumina esas imágenes en un entorno tan físico como metafóricamente oscuro, en el riesgoso acto de su proyección, siempre temporalizada, mediante apariciones y fugas ante un espectador que también está bajo un régimen en el que acecha la pérdida (Bellour, 2012b). Se trata, en última instancia, de tomar en cuenta que el archivo es –acaso en el cine más que en ningún otro ámbito de las imágenes– condición de posibilidad para que la imagen se encienda: “(...) la imagen arde de memoria, es decir, flamea aún incluso cuando ya es ceniza: una forma de dar expresión a su vocación de vida póstuma (*Nachleben*)” (Didi-Huberman, 2007, p. 13). Ese acto de puesta en marcha que pone a los archivos cinematográficos y videográficos bajo el riesgo de su posible extinción es el mismo que lo convierte en el superviviente portador de no pocas imágenes clave de nuestro tiempo. Desafiando en su opacidad toda interpretación fundada en lo seguro o previsible, esas imágenes se hacen presentes con un poder que aún radica altamente en lo indescifrado, y su presencia no cesa de reclamar de modo incesante el trabajo necesario para su esclarecimiento.

| CAPÍTULO IV |

El archivo familiar y el cine expandido. Memoria e identidad en el arte contemporáneo

Catalina Sosa

Universidad Nacional de La Plata

Cine expandido. La mirada en el recorrido

El término elástico *cine expandido* aplicado para mencionar varios tipos de filmes y eventos de proyección es notoriamente difícil de precisar o definir (Rees, 2011, p. 12). Mencionado por primera vez por el artista Stan Vanderbeek en 1965 (aunque anticipado por Jonas Mekas en sus reseñas cinematográficas en la revista *Village Voice*, refiriéndose en 1964 al *cine absoluto* y un año más tarde al *expandido*), es habitualmente utilizado para definir la ampliación de la experiencia cinematográfica, la cual por esa época comenzaba a instalarse en el campo de las artes visuales y audiovisuales a partir de la incursión de distintos artistas en la hibridación de medios tecnológicos para componer sus obras. De esta manera, Gene Youngblood publicó en 1970 el libro homónimo *Expanded Cinema*, en el momento en que el cine comenzó a convivir con las artes plásticas, el video y el ordenador, transgrediendo sus fronteras estéticas y discursivas.

Es decir, se evidencia la convergencia entre el cine y las artes plásticas, disciplinas que ya se habían amalgamado a principios del siglo XX en las distintas vanguardias artísticas, pero que a partir de las décadas de 1960 y 1970 lo hacen en “(...) un espacio de representación

que transforma radicalmente las condiciones de enunciación de la imagen: el cine de exposición” (Royoux, 2001)¹².

Artistas plásticos y videastas instalan al lenguaje audiovisual en el espacio arquitectónico y convierten así a las máquinas de proyección de imágenes –por ende también a estas últimas– en obras audiovisuales/escultóricas. El espacio de exhibición no solo se hace presente sino que constituye un elemento fundamental a tener en cuenta en la práctica artística; el dispositivo se evidencia *in situ*, lejos del estado de ensoñación e ilusión referencial producido por el cine convencional, sino como máquina productora de imágenes que acciona claramente frente al espectador.

En la actualidad, debido a la condición fantasmática de las imágenes al encontrarse desmaterializadas circulando libremente por *la nube*, previo a producirse el encuentro con el usuario a través de una computadora, se ha modificado radicalmente su almacenamiento y transmisión. Esta característica tecnológica-material ha llevado a los realizadores a reflexionar acerca del cine de la caja negra, reflexión que encontró un espacio de experimentación en la sala de los museos y en diálogo con las instalaciones (Aguilar, 2016)¹³.

Una de las particularidades que se pueden observar en el cine expandido es que este se desliga de la narración lineal para establecer una narración disgregada en distintas pantallas, generando de tal

¹²Royoux, J.-Ch., “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”. Publicado en la Revista *online* Acción Paralela, N.º 5, marzo 2001 [en línea]. Consultado el 23 de mayo de 2016 en <http://www.accpar.org/numero5/royoux.htm>

¹³Aguilar, Go. Panel 1 del V Congreso AsAECA, “Cine digital en Hispanoamérica: perspectivas y cuestionamientos”. 9 de marzo de 2016 [en línea] Consultado el 23 de mayo de 2016 en https://www.youtube.com/watch?v=khXlFf_6NaQ

modo un relato que ya no se construye desde la sucesión de imágenes sino desde la simultaneidad.

La creación audiovisual desarrollada a través del uso de multipantallas interrumpe la continuidad narrativa. Es así que la coherencia de la obra ya no está determinada tanto por la mano invisibilizada del narrador que dispone los elementos narratológicos en una linealidad, sino que queda a cargo del espectador, vinculado por supuesto dialécticamente con la construcción hecha por el cineasta, y guiado por él. El espectador, presente activamente en el espacio de proyección, debe llevar a cabo elecciones de hacia dónde dirigir su mirada, conectando el espacio visual con el espacio físico.

A propósito de esto, Malcom Le Grice, influyente cineasta británico, expone: “Extendiendo la presentación cinemática a través de las formas de la multipantalla, el espectador debe hacer elecciones de atención entre una y otra parte de la presentación. Reconfigurando el espacio del cine, se quiebra simultáneamente la singularidad de la experiencia, pero más particularmente se rompe con cualquier suposición hecha sobre una singular (autorizada) interpretación, basada en hacer coincidir la experiencia del espectador con la intención artística” (Le Grice, 2011).

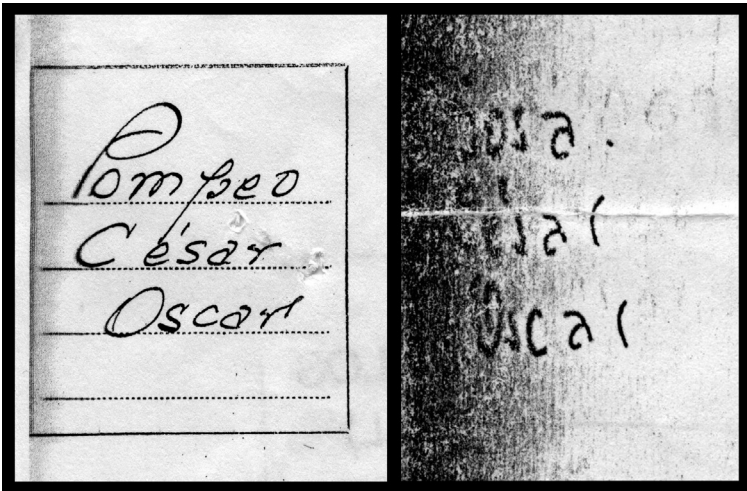
Al establecer que el cine tiene como base ontológica el desarrollo en el tiempo, es decir, que se caracteriza por ser un arte de la duración, en la instalación *El intersticio en el espejo*¹⁴, ya no es el tiempo de

¹⁴Esta obra corresponde a mi trabajo de tesis de Licenciatura de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. *El intersticio en el espejo* reconstruye mi propia historia familiar desde múltiples pantallas de manera fragmentaria y simultánea, siendo el vínculo familiar con mi abuelo paterno, personaje hoy ausente, el eje rector en la construcción del discurso.

la representación lo que determina la duración de una obra, sino el tiempo del espectador, consciente de estar involucrado por completo a través de su presencia física en el encuentro con las pantallas.

Aquí radica la elección del cine expandido y las multipantallas para la puesta en forma de una historia personal, en la cual el foco de interés está puesto en transmitir no una única interpretación de la historia sino un estado de sensación, determinado e inspirado por el material de archivo familiar encontrado en un largo proceso de búsqueda e indagación y materializado en la multiplicidad de variables propuestas frente al espectador a través de su participación activa.

Con estos fines se presenta en la obra la interactividad, a modo de hacer partícipe al espectador en la construcción del montaje del relato en un recorrido espacial asociativo. Es a través de su presencia,



Recortes de ambas partidas de nacimiento de mi padre.

A esta tierra llegué
 toda llena de esperanza
 en ella encontré todo lo que andaba
 un amor muy grande
 para el yo así
 pero en este día sentí
 que todo se desumbaba
 tal vez comprendí
 que a otra pertenecía
 en este momento quise partir
 dejarte solo otra vez
 para que puedas ser
 cuanto yo sentí por ti
 y si algún día regresaras
 verías otra vez y solo un vez
 cuanto amor ~~sentí~~ sentí
 pero no valió de nada

Poema manuscrito de mi abuela paterna.

captada por sensores de movimiento ultrasónicos comunicados mediante Arduino¹⁵ a la computadora y al proyector digital, que la obra existe y se despliega en las múltiples pantallas. El diálogo entre estas no podría producirse de no haber un *espectador-usuario* que las habilite y en este diálogo la obra respira, se completa, conecta en tiempo real un personaje del pasado con los espectadores.

En *El intersticio en el espejo* se despliegan distintos dispositivos de proyección de imagen. Es decir, se presentan cuatro *máquinas de imágenes* (Dubois, 2000) que fueron tomadas sucesivamente a lo largo de la historia como una invención frente a la precedente; desde la diapositiva fotográfica, pasando por el formato reducido de película Súper 8, el televisor y el VHS, hasta llegar a la proyección digital. Según Vilém Flusser, se trabaja con imágenes técnicas, es decir, “aquellas imágenes que son producidas de una manera más o menos automática, o mejor dicho, de una manera programática, por medio de aparatos de codificación” (Machado, 2009, p. 19). Tanto los dispositivos de proyección como los sensores de presencia y el *software* de programación instalados en la obra se ponen al servicio del discurso emotivo. El tipo de cine que se construye no lineal, múltiple y simultáneo, programado, busca incluir al espectador y reforzar su identificación con el relato a través de la participación activa en su construcción, ya que de otra manera este no podría existir. “El público debe operar en el contexto de la obra o producción, que se transforma en un entorno experimentable física y emocionalmente”

¹⁵“Arduino es una plataforma de *hardware* libre, basada en una placa con un microcontrolador y un entorno de desarrollo, diseñada para facilitar el uso de la electrónica en proyectos multidisciplinarios” [en línea]. Consultado el 23 de mayo de 2016 en <http://jamangandi2012.blogspot.com.ar/2012/10/que-es-arduino-te-lo-mostramos-en-un.html>.

(Giannetti, 2004, p. 2). Es decir, la obra necesita de la interacción con un sujeto para abandonar el estado latente en el que se encuentran las imágenes previas a ser proyectadas y así es siempre el otro quien convierte en presencia la historia velada, de la misma manera en que yo fui trayendo a la superficie todo lo que en el archivo familiar subyace y queda oculto en el tiempo.

De esta manera, la obra se sustenta en la teoría de la convergencia de los medios, en la hibridación de la imagen fotoquímica y videográfica con la computadora. Teoría que tiene como referente a Marshall McLuhan quien “abrió un espacio, enigmático e inteligente, al plantear las relaciones híbridas entre los medios como liberadoras de potenciales creativos, siempre partiendo de las características materiales, únicas y diferenciales de cada tecnología, como el lugar específico que define la esencia de los mensajes” (La Ferla, 2009, p. 129).

Podemos establecer entonces que respaldada en la convergencia de los medios *El intersticio en el espejo* nuclea, en un territorio delimitado por el audiovisual instalado, el medio fotográfico, los analógicos fílmicos y videográficos y el digital.

Retomando a Flusser y sus ideas sobre las relaciones que se establecen entre un realizador y su máquina, en este caso cada una ha sido manipulada, en menor o mayor medida, de diferente manera. Definitivamente, la más evidente es la digital, que ha sido intervenida mediante programación para que a través de sensores ultrasónicos, la computadora sea capaz de enviar la señal de video al proyector y reproducir distintas secuencias de corta duración en el momento que un *espectador-usuario* se acerca a leer alguno de los 5 poemas que cuelgan en el centro de la sala, enfrentados a una pantalla blanca.



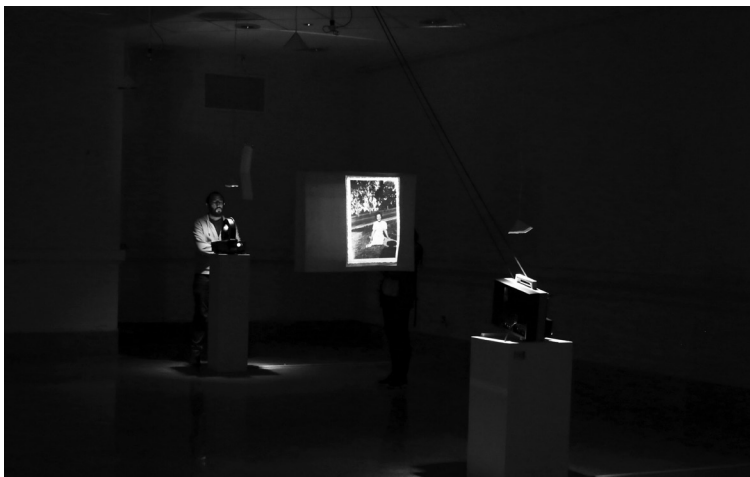
Visitantes interactuando en la instalación audiovisual *El intersticio en el espejo* (2015), de Catalina Sosa. Fotografía: Estefanía Santiago.

Estas secuencias son los fragmentos de las situaciones documentales mencionadas, que registré durante la búsqueda de información. Cada situación (una entrevista a mis abuelos maternos y a la tía de mi padre, mí llamada telefónica a ella, la búsqueda de mi padre de la casa de la infancia, las fotos pegadas) se presenta vinculada a un poema determinado. Si el espectador que visita la obra se acerca a uno de ellos y se mantiene parado frente a él, las secuencias continúan sucediéndose, no en el orden cronológico como fueron registradas sino de manera aleatoria, mientras que al tomar distancia del poema la reproducción se corta. Al haber más de un espectador en el recorrido del sector de los poemas, son accionados varios sensores de manera simultánea y las secuencias de video se van superponiendo sobre la pantalla en capas tras-

lucidas que generan, además de una fragmentación del relato, un *collage* visual y sonoro que complejiza aún más la comprensión narrativa.

No tan profunda al interior de la máquina se produce la intervención sobre el proyector de Súper 8, al cual se le ha modificado su funcionamiento en relación al recorrido que lleva adelante la película luego de pasar frente a la lámpara y ser proyectada. En lugar de tener incorporado dos carretes en su cuerpo, el proyector solo tiene uno, el que permite el ingreso de la película, que al salir se extiende en el espacio hacia arriba hasta pasar por el segundo carrete, que se encuentra colgado del techo de la sala. A través de esta intervención es posible reproducir en *loop*, es decir de manera circular e infinita, un fragmento de material fílmico de una duración mayor a la que se vería generando ese mismo *loop* solo en el cuerpo del proyector. A su vez, y contrario a esta sensación de infinitud que produce este mecanismo, el proyector solo se pone en funcionamiento cuando capta una presencia física a través de un sensor de movimiento que tiene conectado. Esta intervención tiene como finalidad la preservación de la maquinaria, que por sus características de funcionamiento interno y las cualidades del material fílmico, no puede ser accionada durante un tiempo prolongado sin sufrir algún tipo de daño.

De esta manera, la interactividad con la máquina digital y la participación espacial con las máquinas analógicas (TV y VHS, proyector Súper 8, proyector de diapositivas) permiten que se despliegue un relato que se presenta con una estructura abierta, moldeable por el espectador que habita la obra. “Esto significa una ruptura con el sistema tradicional secuencial, una ruptura con la estructura definida y acabada de la obra de arte objetual. (...) Por lo tanto, la obra de arte interactiva significa un paso desde la teoría estética clásica, centrada en el objeto de arte, hacia una nueva teoría que



Proyección de diapositivas y del filme *Súper 8mm* sobre pantalla de papel vegetal. *El intersticio en el espejo* (2015), de Catalina Sosa. Fotografía: Estefanía Santiago.



Video monocanal reproducido en un televisor CRT y una videocasetera VHS. *El intersticio en el espejo* (2015), de Catalina Sosa. Fotografía: Estefanía Santiago.

tiene como punto de referencia principal el observador, el público, el usuario” (Giannetti, 2004).

Desempolvar el archivo familiar. Entre la reapropiación y la autoficción

Podríamos decir entonces que la obra *El intersticio en el espejo* se enmarca dentro de cierta tendencia producida en el arte contemporáneo denominada por el crítico de arte Hal Foster como *impulso de archivo*. “En una primera instancia el artista de archivo busca hacer físicamente presente la información histórica frecuentemente perdida o desplazada. Con este fin ellos elaboran sobre la imagen, el objeto y el texto encontrado, favoreciendo el formato de instalación a medida que lo hacen” (Foster, 2004, p. 4).

Hoy en día los lineamientos del arte contemporáneo se ocupan de contener y trabajar el problema del pasado, la historia y la memoria, pública y privada, colectiva e individual. Cómo el sujeto actual recuerda, y cómo las obras de arte hacen presente, despliegan y reviven un tiempo pasado. Teniendo en cuenta incluso que el artista parte de lo particular, de la experimentación con un material personal y privado para sacar a la luz situaciones y emociones universales, la historia de uno podría ser en potencial, con menores o mayores variantes, la historia de todos. “Hoy que el cuestionamiento por la memoria es casi un imperativo, el artista como sujeto se vuelve protagónico. Asistimos y asisten los artistas a esta recuperación del sujeto que es una recuperación del nosotros, ya que el sujeto autónomo está en total interdependencia con la sociedad que ellos producen y que a la vez son producidos por ella” (Bahntje, Biadiu, Lischinsky, 2007).

Desde esta perspectiva teórica, el personaje de mi abuela se convierte potencialmente en *una* abuela, en *la* abuela *de...* espacio en blanco que puede ser completado por cualquiera que observe el relato. La historia deja de ser una y deja de ser propia para plantearse en paralelo con todas las historias familiares. Variadas diferencias en los personajes, en los sucesos concretos, en las circunstancias o en los detalles, al trabajar con el material de archivo familiar, material común a todas (o casi todas) las familias, se propone ineludiblemente a partir del diálogo artístico una posibilidad de reflexión e intromisión en la subjetividad de cada sujeto espectador.

Entendemos entonces que se produce, a partir del contenido archivístico familiar de la obra y por su inherente existencia como producto de un lenguaje, una fuerte identificación entre el artista/narrador/personaje y el espectador que asiste al momento audiovisual instalado.

Ricoeur expone que “el archivo remite al documento y este, a la huella” (Ricoeur, 1999, p. 78), por ende el archivo como conjunto de huellas prestas a ser descifradas se convierte en soporte de memoria. Si nos posicionamos bajo la perspectiva que el trabajo con el archivo hecha luz sobre el pasado, convierte en presencia la ausencia de ese tiempo, debemos poner especial atención a este caso concreto, en el que el archivo familiar legado es encontrado pretendiendo ocultar más que iluminar cierta parte de la historia. Podemos observar este material como soporte que contiene tanto los rastros como los restos de un tiempo pasado. En otras palabras, las fotografías heredadas pretenden prolongar en el tiempo la ausencia, intentando, aunque sin éxito, despojar al archivo de su condición inherentemente esencial: ser soporte de memoria.

En un intento de mi abuela por borrar la memoria familiar, el archivo había sido intervenido con un propósito claro: esconder, callar,

negar. La disconformidad con su propia historia se veía reflejada en varias fotografías recortadas, en las cuales se ocupaba de eliminar las figuras masculinas adultas y en escritos amorosos tachados en los reversos de las fotografías (las mismas que luego fueron pegadas por ella). Como si la supresión del registro fotográfico significara (y es que de esta concepción parte el valor innato del archivo)¹⁶ la total negación de una parte de la realidad: si no ha sido registrado, si no hay un documento histórico que lo constate, aquello no ha ocurrido. Paradójicamente, este particular mecanismo funcionó durante décadas manteniendo la negación y el silencio, hasta que ese archivo intervenido fue indagado y cuestionado, hasta que las imágenes, documentos, palabras, fueron puestas en íntima vinculación en la práctica artística.

Bajo esta línea podemos pensar que el archivo con el que se trabaja en *El intersticio en el espejo* no es un archivo neutro ni despersonalizado, sino que es por el contrario íntimo y familiar. Por ende, el impulso de archivo que mencionamos anteriormente podría vincularse con la perspectiva de Jaimie Baron, según la cual el efecto de archivo se va convirtiendo en *afecto de archivo*; algo que sucede cuando nos enfrentamos con “una imagen que tiene una carga emocional tan fuerte que visitar el archivo nos produce más que una comprensión, una emoción” (Sánchez Biosca, 2016)¹⁷. Y esta emoción se desprende de obser-

¹⁶Jacques Derrida, en su libro *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997) acuña la concepción de archivo en esta línea afirmando que “(...) la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento”.

¹⁷En la Conferencia inaugural del V Congreso AsAECA, “Archivos cinematográficos de la aflicción: la imagen perdida de Camboya”. 9 de marzo de 2016 [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=YuMe5niCEXU>.

var el archivo, por un lado, como documento histórico de un pasado real, pero también como reflejo de una pérdida.

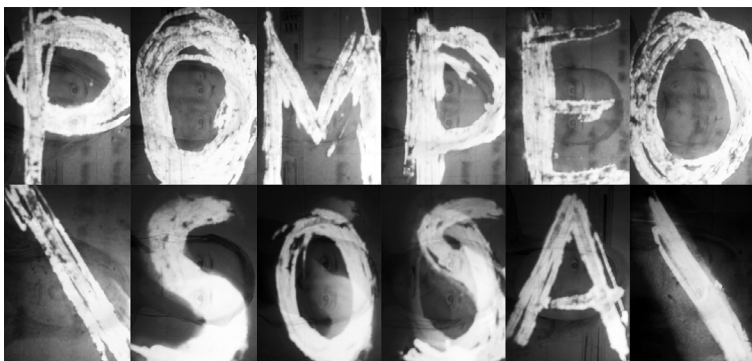
Entonces, frente a la imposibilidad de reconstrucción de una historia cronológica ordenada, fueron necesarias las libres interpretaciones. Frente al daño voluntario de los elementos de la memoria se propuso la restauración artística. Si “la fotografía lucha contra la muerte y el olvido” (Silva, 1998, p. 33) porque construye un presente eterno en la emanación del referente (el *esto ha sido*¹⁸), el trabajo de apropiación del archivo, aquel que en su forma intervenida pretendió olvidar, no hace más que intentar revivir el recuerdo, ya no en términos objetivos de reconstrucción de hechos pero sí en la construcción de una nueva experiencia sensible. Por eso “(...) cuando intentamos comprender los vínculos entre silencio y alusión, entre olvido y recuerdo, no podemos dejar de mirar las relaciones entre las señales, así como entre éstas y sus ausencias, y debemos tener el coraje de hacer interpretaciones que corran el riesgo de crear nuevas asociaciones” (Passerini, 2006, p. 27).

El intersticio en el espejo parte de la disyuntiva de cómo representar la ausencia, con el hincapié particularmente puesto en la ausencia familiar de la figura masculina en el registro visual. Esto se encaró en el trabajo con las imágenes, por un lado, a partir de la selección y proyección, mediante un proyector de diapositivas, de fotografías de mi abuela en las cuales se la ve posando sola, con diversos paisajes detrás (lo que remite al cuerpo en tránsito, de viaje, nunca estable en ningún

¹⁸“De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella” Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, pp. 126-127.

lugar o con compañía alguna). Frente a ella el cuerpo ausente, el inidentificado, el no registrado, se hacía presente desde el lugar de la cámara, desde quien mira detrás del visor y es responsable de la detención del instante. Aquel cuerpo intencionalmente invisibilizado desde lo que el registro muestra se hace presente en el lugar de la mirada.

Por otro lado, mediante el trabajo con película Súper 8 compuesta de múltiples imágenes fijas de mi rostro (fotografías tomadas día tras día durante el proceso de realización de la obra). Este soporte de película de formato reducido se encuentra intervenido, escrito sobre las imágenes (en contraposición también a los escritos tachados y ocultos que he mencionado) con la frase *yo soy yo, yo soy otra; Sosa, Pompeio*. A su vez, diapositivas y película se proyectan ambas superpuestas sobre una pantalla traslúcida. Con este recurso se retoma la invocación a la ausencia ya que, en la autorreferencialidad, el rostro en exposición reclama el rostro que falta, a la vez que invita a poder ser suplantado por los otros rostros que miran.



Intervención manuscrita sobre los fotogramas de película Súper 8mm.

Es decir, en la obra se juega con la dicotomía presencia/ausencia, con la utilización explícita de la materialidad del archivo familiar, dialogando a la par de los soportes que contienen (y son, a su vez) el cine, y también con su materialidad puesta en evidencia en el momento que se despliegan los dispositivos en el espacio de la obra.

Como mencioné, al trabajar con máquinas de imágenes que podrían considerarse hoy en día en desuso, la suposición de lo obsoleto en ellas acompaña y sustenta el trabajo con el archivo. Por ende, se puede establecer que tanto los dispositivos de proyección como el material de archivo familiar (fotografías, documentos, papeles, poemas) traen consigo un oculto potencial que permite iluminar historias e imágenes escondidas, perdidas en el tiempo, o *a un lado del tiempo* (Hernández Navarro, 2010) y que descontextualizadas de la cotidianidad de su uso y puestas en diálogo en el proceso artístico constituyen en el presente herramientas fundamentales para la comprensión de los orígenes y la autorreflexión.

En este punto resulta interesante retomar la analogía que se mencionó al comienzo entre el artista contemporáneo y el historiador benjaminiano o, mejor expuesto por el autor, como *el trapero*, por ser quien “(...) construye –nunca reconstruye– a través de lo que nadie quiere. Lo descartado, lo oscurecido, el lapsus, lo no dicho, lo no revelado es lo que realmente interesa a Benjamin” (Hernández Navarro, 2010, p. 13).

Desde este lugar de *artista-trapero* se encara *El intersticio en el espejo*, en un trabajo que se toma desde la materialidad con la utilización de objetos del pasado como soportes de la obra de arte, como reflejos de una época y como fuente de descubrimiento e interpretación.

Podríamos decir también que a partir de la experiencia de observación de un caso particular y privado para el ejercicio creativo, a partir de los detalles y los fragmentos, se establece desde el ámbito de la producción e investigación artística un parangón con una práctica historiográfica desarrollada desde la década del 70: la microhistoria. El análisis microhistórico tiene como eje la reducción de la escala de observación para responder a preguntas o problemas teóricos más generales. Esta metodología tiende a revisar la complejidad de los sujetos imbricados social, política y culturalmente en contextos determinados.

El historiador italiano Giovanni Levi en su libro *Sobre microhistoria* hace referencia a dos características de la función de la narrativa en la corriente microhistórica. En primer lugar, la intención de demostrar que existe una relación entre los sistemas normativos y la libertad de acción del sujeto; el sujeto juega un rol clave en la permanente negociación que realiza con la realidad normativa en la que vive, y esa libertad de acción se produce en los intersticios, “en esos espacios que siempre existen y por las inconsistencias internas que son parte de cualquier sistema de normas y sistemas normativos” (Levi, 1993, p. 40). En segundo lugar, la metodología de trabajo no pretende presentar la realidad de manera objetiva, sino que explicita los procedimientos de la investigación, “(...) el punto de vista del investigador se convierte en una parte intrínseca del relato” (Levi, 1993, p. 41).

Enfocándonos en el rol del *investigador-creador* como parte intrínseca de su objeto de estudio, y por qué no considerando que él en sí mismo es el objeto de estudio, debemos tener en cuenta en esta instancia la fuerte vinculación que se genera entre la obra *El intersticio en el espejo* y la autobiografía fílmica.

El ámbito natural para el desarrollo de este género en el lenguaje cinematográfico es, sin lugar a dudas, el documental. Si entendemos que “su rasgo más característico es su conexión con el mundo histórico y/o empírico” (Álvarez Cuevas, 2005, p. 220) vale aclarar a su vez que detrás de ese empirismo se halla la construcción realizada por el cineasta, quien interviene y estructura los elementos de la realidad que lo rodea en un relato narratológico.

La conjunción del documental, las vanguardias y la autobiografía ha propiciado un extenso campo de experimentación en el cual las fronteras que delimitan cada disciplina se vuelven cada vez más difusas. Documental y ficción ya no se pueden abarcar como géneros estancos y separados, existen diversas obras que son ni una ni otra sino a la vez las dos cosas.

Ese es el caso de *El intersticio en el espejo*, obra audiovisual que se instala como una experiencia híbrida de dónde saca su máximo provecho; entre la documentación fehaciente de una vida real y las representaciones ficcionales construidas desde la interpretación de esa documentación, con el propósito de ejercer un análisis autorreferencial que a su vez expanda el campo de identificación hacia cualquier espectador que observe. “La infinitud del yo, la infinidad de los yoes, ofrece un campo ilimitado. Retrato de personalidades, de artistas, de personas corrientes o de celebridades, el documental es al mismo tiempo investigación, análisis, léase psicoanálisis, que se aplica, en virtud del efecto especular que propicia, tanto al individuo filmado como al realizador que lo filma” (Lipovetsky, Serroy, 2009, p. 159), y podríamos aquí agregar también al individuo *espectador-usuario*.

Sin embargo podríamos pensar que esta obra se presenta menos dentro del pacto autobiográfico al que refiere Philippe Lejeune y más

cercana a una experiencia de *autoficción*, un neologismo acuñado en 1977 por Serge Dubrovsky en su novela *Fils*¹⁹. Consideramos más pertinente este término en tanto se condice íntimamente con el proceso creativo llevado a cabo, el cual no pudo estar en ningún momento desvinculado de la periódica construcción del yo en relación a los vínculos filiales y a la historia heredada. Búsqueda interna y personal, autorreconocimiento en el presente a partir del accionar pasado, en continua convivencia con el análisis de los elementos para la construcción narrativa. En términos del propio Dubrovsky citado por Régine Robin “La autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo, al incorporar a ella, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática sino en la producción del texto” (Robin, 2002, p. 46).

A modo de recapitulación, este trabajo perteneciente a un proyecto de investigación en sus inicios, busca aportar al campo del cine contemporáneo la experimentación desde el cine expandido como herramienta formal, narrativa y estética, con las nociones de archivo, memoria e identidad, tomando como ejemplo concreto el caso de *Mamina*, una mujer *normal excepcional* dentro de la cultura sesentista. A partir del análisis de la instalación audiovisual *El intersticio en el espejo* se propone establecer, desde la microhistoria y la autoficción, una interpretación ficcionalizada que parte del descubrimiento de una persona ya ausente a través de su material de archivo privado, personal y familiar; sus fotografías, sus registros audiovisuales, sus documentos

¹⁹“¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (Dubrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Gallimard, contraportada).

personales, sus objetos de uso cotidiano, todo aquello con lo que se construía como individuo en un pasado y ahora son pistas, huellas, que habilitan en el presente una posibilidad de acercamiento a través de la experiencia artística.

Sin embargo, la propuesta de la investigación busca plantear objetivos que planean salirse de los límites del análisis de un caso para ampliar sus fronteras hacia la universalidad de las historias, a la identificación con el que observa a partir del trabajo sensible con un material potencialmente común a todos: el archivo familiar. El propósito es instalar y sostener la idea de que el acceso individual y colectivo a este material habilita una potente fuente de descubrimiento de un tiempo pasado que posibilita, a través de su interpretación, un nuevo posicionamiento en el presente por parte del sujeto social y emocional activo capaz de construir y mejorar su proyección hacia el mundo. Comprender el pasado a través de la experiencia sensible en el presente para proyectar el futuro.

Notas al pie: entre el archivo y el acontecimiento

| CAPÍTULO V |

**Del dolor en imágenes:
migraciones de archivo en el genocidio camboyano**

Vicente Sánchez-Biosca
Universitat de València

El 7 de enero de 1979, tropas vietnamitas de la Séptima División entraron en la ciudad fantasma de Phnom Penh, la capital de Kampuchea Democrática que los Jemeres Rojos habían evacuado desde su toma del poder el 17 de abril de 1975. Apenas tres años y ocho meses después, los vietnamitas hallaron a su paso un clima apocalíptico: la ciudad fantasma presentaba un aspecto surrealista, con sus zonas alambradas, muebles, electrodomésticos, incluso pianos de cola, abandonados en su calidad de *objetos burgueses* a la puerta de edificios desvencijados, viviendas abiertas con álbumes familiares, fetiches íntimos suspendidos en el tiempo, tal y como habían quedado el día del éxodo forzoso de sus habitantes. Sin embargo, las imágenes difundidas por todo el mundo del triunfo militar de Hanoi y la caída del gobierno maoísta de Phnom Penh no fueron estas.

Guiados por el hedor de los cadáveres, las unidades ocupantes descubrieron en un barrio situado en la zona sur, entre los días 11 y el 14 de enero de 1979 según refieren las ligeramente divergentes fuentes, un recinto vallado y protegido por hilos de alambre poco antes elec-

trificados, al que daba acceso una doble verja metálica. A diferencia de la nula vida de la metrópoli, el mero acceso al lugar, así como el celo puesto en su protección, revelaba que allí la actividad había sido frenética hasta apenas unos días antes. El patio y algunas celdas contenían cadáveres en estado de descomposición de once prisioneros encadenados con esposas a camas metálicas cuya tortura había sido interrumpida por la huida, dando lugar a una ejecución *in extremis* por parte de sus carceleros. Este descubrimiento resultó insólito, pues comportaba una documentación difícilmente imaginable de la represión y la violencia ejercidas por los derrotados Jemeres Rojos: miles de confesiones obtenidas bajo tortura, casi 6.000 fotografías de detenidos, instrucciones para el ejercicio de los interrogatorios, memoranda y, sobre todo, las huellas frescas de la violencia sobre los cuerpos, instrumentos de tortura, celdas, sangre... Resulta harto sintomático que la culminación de una victoria militar como la vietnamita no produjera una imaginaria eufórica, sino que fuera este escenario, denominado S-21, el que generó la iconografía que los servicios de propaganda vietnamitas se esforzaron por acumular y aún hoy se asocia al régimen de Pol Pot.

Sin duda tuvo mucho que ver en ello el hermetismo de información y de imágenes que, apenas con alguna salvedad, rodeó la vida de Kampuchea Democrática durante casi cuatro años. Mas también obedecía a las urgencias propagandísticas vietnamitas para legitimar su invasión del país vecino a partir de la exhibición de las atrocidades cometidas por sus gobernantes. La difusión del horror pareció convertirse en el argumento por excelencia *a contrario* de los liberadores y la imagen-huella desempeñó un papel de honor en ese proceso de legitimación de los vencedores.

Las tropas vietnamitas iban acompañadas al menos de un fotógrafo (Ding Fong) y del operador cinematográfico Ho Van Thay, quienes se esmeraron –a pesar de las dificultades encontradas– por dejar huella visual de cuanto les había salido al paso²⁰. Mientras era entrevistado en 2011 para el filme *Comrade Duch. The Bookkeeper of Death* (Adrian Maben, 2011), el cineasta Ho Van Thay, contemplaba desfilando en un monitor algunos de los planos cinematográficos que él mismo había rodado, comentaba que los cuerpos estaban abandonados hacía cinco días, por lo que se hallaban hinchados y en descomposición. Una versión sonorizada de este mismo material, probablemente camboyano-vietnamita pero con *voice over* en inglés que fue remontada por James Gerrand en 1988 para su film *Kampuchea / Cambodia*, relata la llegada en primera persona del plural y confirma la fecha: 14 de enero de 1979.

Lo cierto es que, sin perder un instante, estos profesionales de la imagen curtidos en tareas de propaganda desde la guerra civil y su campaña contra el enemigo estadounidense dirigieron sus dispositivos a fijar en detalle los instrumentos de tortura que los verdugos no tuvieron tiempo de retirar, pivotaron sus ojos mecánicos sobre inmensos charcos de sangre seca esparcidos sobre el suelo, sin que escapan a su registro los restos de cabellos, los papeles de confesiones arrancadas en el curso de la tortura, estrujadas y lanzadas al suelo. En otros emplazamientos del mismo recinto registraron montones de calaveras, harapos que vestían los detenidos, entre otras escalofrantes huellas de lo sucedido.

²⁰Para un estudio detallado de este particular que reelabora la bibliografía existente, véase Sánchez-Biosca, V. (2016). *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo.

En la actualidad, de esos momentos de descubrimiento han sobrevivido dos series de documentos: un conjunto de trece fotografías de Ding Fong y un fragmento fílmico mudo de 12' de duración recuperado por el *Documentation Center of Cambodia* (DC-Cam) en 2009 con vistas a su presentación como prueba inculpatoria en los procesos contra algunos líderes Jemeres Rojos de los que se ocuparon las *Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia* (ECCC). Destaca entre ellos el realizado contra el director de la prisión Kaing Guek Eav, alias Duch (conocido como *Caso 001*). Ambos documentos visuales forman parte inequívoca de ese género visual de atrocidades que conocemos como *imágenes de liberadores*, cuya máxima expresión sea tal vez las imágenes referidas antes captadas por fotógrafos y operadores británicos en Bergen Belsen tras el descubrimiento de ese inmenso infierno de destrucción dejado por los nazis. Lejos de poder ser considerados transparentes, expresión pura y veraz de la realidad de lo allí acontecido, estos documentos necesitan ser analizados por sus marcas de enunciación, así como por las condiciones y los intereses que determinaron su captación, tipo de encuadre, corte y, más tarde, inscripción, montaje, difusión, sonorización, etc. Ahora bien, no resulta menos necesario rechazar la acusación de que fueron fabricadas como obra de propaganda por los vietnamitas, argumento que fue utilizado en los primeros tiempos dada la animadversión de Naciones Unidas y Estados Unidos, en particular, contra el eje Vietnam-URSS durante esta llamada “segunda guerra fría”. En suma, la cuestión radica en saber cómo interrogar estas escasas –pero por ello mismo imprescindibles– imágenes de liberadores a la vez creyendo en ellas (es decir, en su valor) y sospechando de su transparencia y fidelidad.

¿Qué mostraban las imágenes y sobre todo, cómo habían sido captadas, qué habían dejado fuera de campo y cuál era su retórica para representar aquello que había escapado a su mirada, en tanto en cuanto había ocurrido antes de su llegada (el crimen)? La primera cuestión que resulta fundamental es la perfecta sintonía entre las fotografías y los planos cinematográficos. A pesar de las dificultades de reconstrucción sobre las que regresaremos más adelante, las fotografías captan encuadres muy semejantes a los de algunos fotogramas del filme, de modo que es fácil deducir que ambos profesionales trabajaron codo con codo. El detallismo casi fetichista de los restos de inhumanidad que revelan el sufrimiento de las víctimas (cabellos arrancados, charcos de sangre, instrumentos de tortura...) es aislado en primeros planos e incluso destaca por la semejanza algún rasgo de estilo común, como la toma fotográfica desde la reja de una celda, lugar que utilizó a su vez la cámara de Ho Van Thay para deslizar un *travelling*. Sin embargo, el dinamismo propio del cine ofrece una información que escapa a la fotografía, a saber: la cartografía de los espacios y las relaciones internas entre microespacios, a lo que se añade una mayor vastedad de objetos representados (calaveras, instrumentos de tortura, etc.)²¹. La captación en movimiento nos pone, entonces, sobre la pista de otro documento fotográfico fundamental para la memoria del genocidio camboyano: los *mug shots* o imágenes señaléticas de prisioneros que fueron tomadas en la prisión durante sus años de funcionamiento. Estas alrededor de 6.000 fotografías de frente y perfil, tomadas a la lle-

²¹Hemos avanzado un esbozo de análisis de este filme en Sánchez-Biosca, V. "Non-Author Footage, Fertile Re-Appropriations. On Atrocity Images from Cambodia's Genocide", en: Cavallotti, D., Giordano, F. y Quaresima, L. (eds.) (2016). *A History of Cinema Without Names*. Udine & Milán: Mimesis, pp. 137-145.

gada de los detenidos que este fragmento rodado nos muestra, junto a otras presentando cuerpos abiertos y el material fotográfico (cámaras, copias positivadas...) con las que fueron realizadas, abre una pista fotográfica nueva y un reto para la reconstrucción de las atrocidades. Son *imágenes de perpetradores*. Pero regresemos al filme.

El extraño estado de incompletud que presenta el metraje del filme lo hace por una parte extremadamente misterioso, pues nada ha sido hallado hasta la fecha que esclarezca las coordenadas precisas en las que fue realizado, su proceso de montaje, los descartes habidos, el texto que lo acompañaba o que fue redactado poco después de las tomas. De hecho, lo que conocemos como filme o *footage*, según fue identificado en 2008 como pieza reconocible, no es sino la sucesión de varias micro-secuencias que registran el encuentro de las celdas y los cuerpos. Sintomáticamente, sin embargo, el fragmento contiene reveladores rasgos que demuestran la existencia de un trabajo de edición y una meditación sobre la estructura que permiten formular hipótesis hoy por hoy inverificables. Resulta indudable que la estrategia del fragmento consiste en desdibujar su estructura haciéndola pasar por el itinerario de un descubrimiento hecho por los reporteros al llegar a la prisión, produciendo la impresión de compartir esa experiencia con un hipotético espectador. El comienzo es revelador: un *travelling* se desliza a través de la doble verja por la que penetraban los camiones que descargaban a los prisioneros y deja ver a su paso y en contrapicado el cartel de una antigua escuela; más tarde, desde un corredor, y a través de las barras de una ventana, la cámara se desliza hacia el interior de una celda del edificio A, la escruta y penetra en su interior para abrir la mirada a unas escalofriantes visiones de un cuerpo desollado y ensangrentado. Con ligeras variantes, estos mismos desplazamientos

de cámara hacia adelante se suceden en otras celdas contiguas. A la espeluznante escena que aguarda en cada una de estas estancias se une el énfasis que la cámara pone en los detalles a fin de resaltarlos cual si se tratara de un sabueso itinerante en busca de su presa y pertrechada con un efecto de lupa que agranda los objetos, las marcas de violencia sobre los cuerpos, aproximándonos a ellos sin ningún decoro.

El ojo, único sentido convocado por la cámara, sustituye aquí al *shock* olfativo y táctil del operador –vedado al espectador–, que según refieren los relatos era tan insoportable que hubo que instalarse fuera del recinto y acudir a él solo para filmar. La sensación que se extrae de la proximidad y “pureza” del encuentro es de una rotunda irrealidad, como si nada hubiese sido planificado ni fuese previsible, es decir, como si las cámaras y quienes las dirigen accedieran por primera vez, vírgenes, a ese lugar. La condición muda de este material, como hoy lo poseemos, refuerza lo inacabado, al tiempo que lo torna casi insoportable a la vista.

Más tarde, tras una excavación que parece haberse practicado en el patio central, son mostrados numerosos cadáveres enterrados y cuerpos abiertos en canal que componen una escena no menos macabra. En la secuencia siguiente, los cineastas tampoco omitieron la cuidadosa filmación de los aparatos fotográficos utilizados por los verdugos, el papel de impresión para los positivos de las instantáneas y algunas de estas, cual si desearan dejar constancia del rigor de las fuentes, subrayando la responsabilidad y autoría de las fotos de cuerpos degollados y vientres abiertos. El único fragmento, por así decir, “feliz” del metraje está compuesto por una secuencia que describe sintéticamente el hallazgo con vida de unos niños en un estado

muy precario de salud y visible desnutrición²². En este último fragmento, soldados vietnamitas y fuerzas liberadoras en general (entre las cuales se reconoce al comandante Khang Saring, futuro Ministro del Interior de la República Popular de Kampuchea), sumados a la actitud de los protagonistas, dan la sensación de que esta secuencia es menos improvisada que las anteriores (en las que no había sujetos vivos). Por esta razón, deducimos que entre las cámaras que filman y los varios personajes expuestos medió un acuerdo en vistas a lograr una pose satisfactoria.

Si algo llama la atención en estos breves minutos es que las diferentes unidades temáticas están pegadas unas a otras en forma de *collage*, lo que significa, en primer lugar, que los tiempos de captación fotográfica y, sobre todo rodaje, pudieron llevar horas o incluso días. En cualquier caso, es evidente que la filmación sucedió a la identificación del lugar y la determinación de sus focos de interés para un guion cinematográfico, espaciales unos, archivísticos y documentales otros. En segundo lugar, este *collage* señala que el objetivo vietnamita no era construir un relato, sino fabricar momentos fuertes de intensidad emotiva, disponibles para ser distribuidos independientemente, cual descargas, según las exigencias de cada momento, para lo cual la fotografía podía ser idónea. En tercer lugar, que una intervención posterior, probablemente en la ciudad Ho Chi Minh, seleccionó el material y le dio esta apariencia inacabada; por consiguiente, y en cuarto lugar, que debieron hacerse numerosos descartes del material rodado

²²Véase sobre los avatares de este material, adquirido por el DC-Cam y los debates sobre su veracidad para ser utilizado en el proceso Duch, Spencer Cryder, "Investigative Inertia during ECCC Trial Phase. The 1979 'S-21 video' & Child Survivor Norng Chanphal", Tulane University Law School DC-Cam, 2010.

y que estos tal vez se encuentren en algún lugar perdido o fragmentariamente en otros filmes que los hayan reutilizado.

De lo que no cabe duda es de que estas imágenes (fotográficas y cinematográficas) son, por su naturaleza, metonímicas, es decir, que su representación de la violencia ejercida, la tortura, la ejecución, está mostrada a través de sus efectos y consecuencias y que el nudo de las mismas ha escapado inexorablemente a la captación. La conciencia de este hiato temporal, de la llegada tardía de los dispositivos de captación respecto al presente de los crímenes y la violencia, acrecienta todavía más una estrategia de compensación que, lógicamente, nace de la impotencia: cuanto más brutales sean las imágenes, más próximas parecen estar de la realidad. Sin embargo, nada de eso es necesariamente cierto y lo experimentado en particular con la fotografía y filmación en Bergen Belsen en abril de 1945 es hartamente aleccionador²³. Pero esa condición metonímica sentida como deficiencia se compensa también con la focalización del detalle representativo, cuanto más atroz, mejor. Es un trabajo de sinécdoque, en el que los instrumentos de tortura, los cabellos arrancados, la sangre, etc., están llamados a evocar en la mente de quien observa la escena perdida, una suerte de “escena primordial” de ejercicio de la violencia.

Imágenes de verdugos

El visitante que recorre las dependencias del *Tuol Sleng Genocide Museum* encuentra a su paso salas con paneles que exhiben rostros de

²³Véase, por ejemplo, Haggith, T. “Filming the liberation of Bergen-Belsen”, en: Haggith, T. y Newman, J. (eds.) (2005), *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, Londres y Nueva York: Wallflower Press, pp. 33-49.

detenidos a muy distintos tamaños captados por sus carceleros. La expresión facial y la postura de los cuerpos sugieren un abanico amplio de casos: algunos parecen sorprendidos ante la mirada que los registra, otros han quedado paralizados; unos ostentan todavía marcas en su cuerpo de una reciente tortura, mientras se diría que otros asumen con resignación y abandono cuanto está por acontecerles. A pesar de sus diferencias, no cabe duda de que la mirada que capta a estos seres humanos no lo hace en su condición de víctimas, por mucho que así lo experimenten los visitantes de la prisión-museo; al contrario, esos ojos y ese cuerpo llevan infiltrados en su médula el estatuto de traidores con el que fueron registrados por la cámara fotográfica que los capturó. Dicho en términos más precisos, la expresión de los rostros y la posición anatómica de estos detenidos revelan la respuesta singular, mecánica o voluntaria –y a menudo indescifrable– de cada hombre o mujer ante el dispositivo de identificación y registro al que eran sometidos. Por tanto, en el preciso instante en que estos seres dirigieron sus ojos a la cámara y esta los atrapó en el encuadre, eran culpables. En este sentido, nos encontramos como espectadores forzados a mirar plegándonos a los ojos físicos y al ojo mecánico de quienes pusieron en marcha e hicieron funcionar la maquinaria de aniquilación.

Sorprende, a fin de cuentas, la naturalidad con la cual sin alteración alguna en el contenido de las fotografías ni el mismo despliegue de pedagogía histórica, la condición que atribuimos a estas gentes se haya transformado en su exacto antónimo. Claro que el visitante que acude a un museo sobre la represión está prevenido contra la perversidad de los antiguos dirigentes, conoce la existencia (o los ha frecuentado) de este tipo de centros conmemorativos y vive inmerso, quizá sin haber reflexionado en ello, en una cultura de la víctima, el

trauma y la reparación que ha impregnado las sociedades del mundo entero desde hace décadas. Sin embargo, estos componentes contextuales no explican cabalmente cómo es posible que, al enfrentarnos con el tiempo, el lugar y los afectos que emanan de estas fotos, pasemos por encima de la mirada que los creó. ¿Acaso esta no ha dejado huella alguna en las fotografías? El abismo entre la atmósfera de época y la evidencia de los hechos es demasiado acusado para explicarse con tanta ligereza, es decir, para no exigir explicación.

Y, sin embargo, la escena se encuentra bien documentada históricamente, por más que sus modalidades varían según el período, el lugar de detención y la significación del detenido mismo: el prisionero era transportado en camión, a menudo desde muy lejos; llegado al recinto, era arrojado por sus captores al interior de una estancia donde, todavía anudado al grupo que lo acompañaba, le era arrancada la venda que le había cubierto los ojos durante todo el trayecto y se le sometía a una violenta llamarada de luz artificial procedente de un foco que precedía y acompañaba a la instantánea²⁴. Uno de los supervivientes de S-21 relató así su vivencia de este instante:

“(...) siento que me retiran la venda de los ojos. Al principio, no puedo distinguir nada, pero poco a poco la visión se aclara. Ante mí se encuentra una silla sobre la que veo una cámara fotográfica. ‘Siéntate ahí’, me espeta el guardia señalándome con el dedo.

Los demás prisioneros, esposados a mí, me siguen, pero permanecen sentados mientras me toman la foto. El guardia toma una primera instantánea de frente, luego otra de perfil. Otro guardia

²⁴Uno de los fotógrafos de S-21, Nhem En, se ha convertido en las últimas décadas en una verdadera *star* de los medios de comunicación.

toma mis medidas y luego me dan una tarjeta de identidad. Después, fotografían a todos los prisioneros que están atados a mí. Una vez han concluido, nos ponen las vendas de nuevo en los ojos.” (Vann Nath, 1998, p. 40)²⁵

El acto debía dejar atónitos a los detenidos debido a la descarga luminosa que precedía el sistema de identificación en cadena. No es extraña la definición que dio el también fotógrafo Nic Dunlop (2006, p. 148) de este acto como un “*trial by camera*” (juicio a través de la cámara)²⁶. En realidad, se trataba de una condena, pues los tribunales brillaban por su ausencia en la Kampuchea Democrática. Ahora bien, el registro fotográfico poseía una función precisa en el régimen de visibilidad impuesto por los Jemeres Rojos que ayuda a comprender la relación entre ver, poder y saber. Así, el fugaz disparo fotográfico recibido al llegar a la prisión dejó una huella factual imperecedera que ha surcado el tiempo y sobrevivido a la aniquilación del sujeto fotografiado. Esa huella es la foto. Y esa foto contiene también la respuesta fugaz con que el detenido reacciona ante la mirada del dispositivo. Cada foto, pues, escenifica la colisión repentina e irrepetible de dos miradas cuyos atributos no podían ser más dispares. En suma, si las imágenes captadas por los vietnamitas eran, en su condición de

²⁵En *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S-21* (1998). Bangkok: White Lotus. Por su parte, el único fotógrafo superviviente de la prisión, Nhem En dio a la luz en 2014 sus memorias en las cuales confirma, desde el otro lado de la cámara, el procedimiento de esa larga cadena de imágenes (En, N. (2014). *The Khmer Rouge's Photographer at S-21. Under the Khmer Rouge Genocide*. En colaboración con Dara Duong, Phnom Penh: edición del autor).

²⁶En *The Lost Executioner. A Journey to the Heart of the Killing Fields* (2006). Nueva York: Walker Publishing Company.

imágenes de liberadores, metonímicas respecto a los hechos, los *mug shots* son imágenes de perpetrador.

Modelos: museo y nuevas filmaciones

El efecto brutal del fragmento rodado por Ho Van Thay tuvo repercusiones en otras maneras de percibir S-21 por parte de quienes captaron imágenes en él en los meses e incluso años posteriores. En ello tuvo mucho que ver el diseño de *shock* con que el imaginero del museo, Mai Lam decidió investir el espacio, pues establecía las líneas de un guión de visita y un tono emocional de observación. Durante la década siguiente, el *Tuol Sleng Genocide Museum* fue convertido en una suerte de *traumascape* en el que las huellas de las atrocidades cometidas fueron conservadas frescas y tan inalteradas en apariencia como permitieron las circunstancias. El objetivo consistía en provocar un *shock* en los visitantes más que ofrecerles información para comprender los hechos históricos. En otros términos, el filme, a pesar de su escasa elaboración, o quizá precisamente debido a esta, desempeñó un triple papel modelizador: en primer lugar, denunciaba a los autores de la violencia perpetrada cuando algunas de sus secuencias eran difundidas acompañadas con una voz *over* categórica; en segundo lugar, planos aislados extraídos del documento migraron a otros programas de actualidad y a otros documentales, como si se tratara de una compulsión de repetición (por usar el término que en Sigmund Freud surgió ligado a la pulsión de muerte) que llevaba a un continuo reciclaje; por último, el “estilo de filmación” usado por los vietnamitas se convirtió en un modelo no declarado, pero bien perceptible, para otros operadores que filmaron en el lugar; una especie de guión de rodaje. Detengámonos algo en este punto. En efecto, numerosas

filmaciones tuvieron lugar en Tuol Sleng en el curso de la década de ocupación vietnamita. Conscientes de disponer de una poderosa arma de propaganda, los nuevos dirigentes de Camboya animaron a los visitantes a tomar fotografías y filmar en los espacios del trauma. La antropóloga Judy Ledgerwood, una de las investigadoras pioneras en los archivos del museo, descubrió un documento fechado en 1980 (el año de apertura del museo) en el que el ministro de Cultura, Información y Propaganda recomendaba que las celdas estuvieran bien iluminadas para que los turistas pudieran fotografiar a su guisa (1997, p. 89)²⁷. Puesto que las autoridades daban facilidades para filmar a los equipos de reportajes y documentales interesados (la mayoría se contaban entre gente cercana o simpatizante a las posiciones ideológicas del nuevo gobierno), la cuestión que se plantea es por qué todos filmaban el lugar con parámetros muy semejantes a los del filme vietnamita. ¿Eran inducidos por sus anfitriones a penetrar ese lugar de una manera determinada? ¿Era la visión del filme lo que les condicionaba el recorrido? ¿La razón debía buscarse en el recorrido y los énfasis del museo mismo? Es difícil de decidir, sin duda. Sin embargo, un sintomático gesto presente en un reportaje producido al cabo de los primeros meses, antes de la apertura del museo, es hartamente revelador. Emitido por la televisión francesa el 3 de octubre de 1979 con el título *Cambodge: années néant* (Jean-Marie Cavada and Michel Thoulouze), el reportaje se abre con un *travelling* que penetra en una de las celdas en la que yacía una de las víctimas esposada a la cama de hierro. Habían pasado, claro, meses desde el descubrimiento y los cadáveres habían sido obviamente retirados y

²⁷En *The Cambodian Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes: National Narrative*. Museum Anthropology 21-1, 1997.

enterrados, aun cuando las manchas de sangre eran todavía visibles. De repente, la cámara pivotea abruptamente en una rápida panorámica para dirigir *la mirada* sobre un muro en el que se halla colgada una fotografía. Es una de las tomadas por Ding Fong a la llegada a la prisión en enero de 1979: la misma celda, la misma cama, pero en ella el cuerpo humano asesinado y cubierto de sangre. Tal movimiento de cámara es muy elocuente, pues expresa la voluntad de referirse al primer encuentro, a la escena primordial, la que estuvo más cerca de la atrocidad, incluso si, como dijimos, no pudo captarla en directo. La estrategia museística (aunque el museo todavía no había abierto sus puertas) ya había actuado²⁸. Más aún, el movimiento de cámara revela la atracción que ejerce el momento del descubrimiento sobre un cineasta que sigue, inconscientemente, el trayecto de la mirada diseñada desde el espacio por sus nuevos gestores.

Dos filmes rodados en 1979 y 1981 respectivamente pueden ayudarnos a evaluar el aspecto de los espacios y sus usos potenciales. El reportero australiano John Pilger, que trabajaba para *The Daily Mirror*, fue el alma de *Year Zero: The Silent Death of Cambodia* (David Munro, 1979), mientras que por la misma fecha, los famosos documentalistas de Alemania del Este, Walter Heynowski and Gerhard Scheumann (H&S Studio), rodaban en Camboya, primero para su filme *Kampuchea. Sterben und Auferstehen* (Camboya. Muerte y resurrección, 1980) y luego para el citado *Die Angkar*. Aunque Pilger y H&S fueron de utilidad a las estrategias vietnamitas, sus proyectos y sus énfasis son sustancial-

²⁸Tanto es así que estas fotos, en esa celda y en otras, continúan aun hoy presidiendo los muros de la izquierda de varias de ellas, a pesar de que el paso del tiempo y el deterioro hacen difícil descifrar su contenido.

mente diferentes, como lo es el formato de sus filmes. Pilger escogió el modelo de reportaje urgente sobre un acuciante problema humanitario para alertar a la comunidad internacional sobre la crisis del país sometido al yugo jemer rojo y solicitar apoyo de alimentos y sanitario; &S Studio, por su parte, construyó un documental de propaganda recurriendo a las técnicas de montaje, combinadas con las de algún testimonio y uso del directo, típicas de las nuevas estrategias ensayadas en el cine latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970. A pesar de sus diferencias genéricas de estilo, genealogía, medio y propósito, ambos filmes son sorprendentemente cercanos entre sí en el tratamiento que dan al episodio de Tuol Sleng, tanto en retórica verbal como visual.

En su filme, la voz de John Pilger introduce el episodio sobre Tuol Sleng de este modo: “And this is where some of them died. A high school which became an *Asian Auschwitz*. Like the Nazis, the Khmer Rouge photographed their victims when they were brought to the *camp* and as they were hanged, drowned, disemboweled, tortured, electrocuted. In this *camp* alone, 12.000 people died like that”²⁹. Las cursivas subrayan la asociación verbal entre nazismo y los Jemeres Rojos que constituía la terminología oficial orquestada por los vietnamitas, como muestran numerosos documentos de época y como fueron exhaustivamente explotados para el proceso criminal por genocidio contra Pol Pot y Ieng Sary en agosto de 1979. Con todo, no se trata tan solo de palabras. En lugar de recurrir al metraje en blanco y negro

²⁹El destacado en cursiva es del autor. “Y aquí es donde algunos de ellos murieron. Una secundaria que se convirtió en *Asian Auschwitz*. Like the Nazis, el Khmer Rouge fotografió a sus víctimas cuando fueron llevadas al *campamento* y mientras ellos colgaban, ahogaban, desentrañaban, torturaban, electrocutaban. Solo en este *campamento*, 12.000 personas murieron así.”

rodado por la cámara de Ho Van Thay que estaba a disposición, Pilger prefirió filmar en color y visitar con la mirada de su operador los lugares (sin tener problema alguno para obtener la autorización). Escogió para ello *travellings* que sugieren lo subjetivo, es decir, el avance de *la mirada* hacia los restos depositados en las celdas del edificio de ladrillo (edificio C) y combinándolos con el detallismo de los planos cortos mostrando instrumentos de tortura. No solo eso. Pilger y su montador recurrieron ampliamente al montaje conceptual para asociar sus primeros planos de Camboya con imágenes-ícono del Holocausto y de los campos de concentración nazis.

Además, cuando las cámaras de Pilger rodaron en el complejo, la estrategia de Mai Lam ya había operado y diseñado los espacios, el itinerario, el papel asignado a las fotos y a los instrumentos de tortura. Dicho en otros términos, el guion del reportaje estaba ya en parte diseñado por la concepción premuseística³⁰. Por su parte, a pesar de las grandes diferencias de enfoque, *Die Angkar* responde a los mismos principios señalados, incluso forzando, como filme de propaganda provietnamita y prosoviético que es, los recursos de montaje para hacer de los Jemeres Rojos (y sus aliados chinos) una reencarnación en toda regla de los nazis y de su estrategia concentracionaria. Desprovisto de necesidades informativas inmediatas, el filme de H&S incorpora una estructura de *collage* menos realista, y así quiebra la continuidad temporal. No es casual, sin duda, que ambos filmes recogen una entrevista con el superviviente Ung Pech (y director formal del

³⁰Recuérdese que, aun cuando el museo como tal abrió sus puertas bien entrado el año 1980, delegaciones extranjeras de países amigos, asociaciones internacionales, etc., circularon incesantemente por Tuol Sleng desde finales de enero de 1979, de modo que el relato del museo estaba ya formado en sus líneas maestras desde muy pronto.

museo que estaba fraguándose), con un fondo casi idéntico, a saber: las alambradas del edificio C. Desde el punto de vista de la documentación, solo una diferencia existe entre estos dos filmes: la proximidad de los hechos, tal y como aparece en el caso de Munro-Pilger, permite a su cámara registrar un estado todavía más primitivo y menos alterado del escenario y, por tanto, más cercano a ese momento perdido o escena primordial que escape también a Ho Van Thay. Como se deduce de lo anterior, grados de proximidad distintos y estructuras de visitación muy semejantes, según un régimen estricto de filiación.

Del *shock* por el arte: migraciones y exilio

Tras la retirada vietnamita en 1989, el contexto varió considerablemente, tanto en lo geopolítico como en el uso de las fuentes primarias (metraje de archive, nuevas filmaciones, papel de los testimonios, orientación del museo hacia el trauma). Así, el período que concluyó en 1997-1998 con la rendición de los últimos y recalcitrantes Jemeres Rojos y la captura, juicio y muerte de Pol Pot, se caracterizó por una inestabilidad política que llevaba aparejada una más que cautelosa forma de aludir (en realidad, eludir) a los crímenes del periodo de Kampuchea Democrática en pro de la *Realpolitik*. Sin embargo, desde los años '80 y especialmente en la década siguiente, un minucioso trabajo de investigación, descubrimiento y catalogación de documentos se realizó primero en la sombra y más tarde, con mayores apoyos y reconocimiento público. Entre estas tareas se destaca, por los objetivos de este texto, la limpieza de negativos y la obtención de nuevas copias de las fotografías disponibles en los archivos del museo, que corrieron parejas a fenómenos geopolíticos de los que ahora no podemos ocuparnos. Señalemos algunos de esos movimientos: en primer lugar,

Judy Ledgerwood, por parte de la Universidad de Cornell respecto a la preservación y obtención de copias de los documentos escritos; en segundo, desde 1989 y en relación con las fotografías, Chris Riley y Douglas Niven que partieron de su organización *Photo Archive Group*; a continuación, el académico Ben Kiernan, con el establecimiento del *Cambodian Genocide Program* en la Universidad de Yale en 1994, que poco más tarde sería el origen de DC-Cam, ya en suelo camboyano y bajo la dirección de Youk Chhang³¹.

Como consecuencia del escrupuloso trabajo técnico y archivístico, y beneficiándose de la relajación de algunas asfixiantes presiones políticas, una serie de acontecimientos artísticos tuvieron lugar a partir de la primavera de 1997. Sirviéndose de las copias de calidad obtenidas por el *Photo Archive Group*, una controvertida exposición fue programada entre mayo y otoño de 1997 en el MoMA: *Photographs of S-21: 1975-1979*. Presentada en la Gallery Three, la exposición se componía de 22 retratos ampliados de las fotografías de Tuol Sleng. La atmósfera íntima de la estancia parecía estimular una contemplación reflexiva o acaso empática de las víctimas. En este nuevo contexto, y en su versión ampliada, los rostros humanos parecían fantasmas proyectados sobre los muros y podían ser escrutados en sus detalles, como si se hallasen rodeados de un aura. La disonancia entre la brutalidad de su significación y el nuevo marco de contemplación resultó tan hiriente que muchos críticos de arte se rebelaron contra lo que consideraron inmoralidad del museo: las

³¹Véase un desarrollo de esto en Caswell, M. (2014). *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*. Madison & London: University of Wisconsin Press. En nuestro libro citado nos ocupamos de la relación entre coyuntura geopolítica, proceso archivístico y vida sociocultural de las fotografías a lo largo de todo el período entre 1979 y la actualidad.

víctimas no solo se presentaban desde el punto de vista de sus captores, sino también sin identificar, como seres anónimos³².

Sea como fuere, tal cambio en el marco de presentación combinado con el aumento de la escala humana para observar a los seres expuestos sirvió para poner de relieve las diferencias entre el sistema de archivo de los Jemeres Rojos y el conjunto de información visual que el dispositivo captó, pero ellos desecharon por su irrelevancia par las tareas de represión. Por ejemplo, el formato 6 x 6, es decir, cuadrado del negativo, permitía captar datos como otros prisioneros atados al fotografiado, un brazo de un niño, un bebé en el regazo de una madre, los exteriores, celdas, laboratorio, etc., donde habían sido tomadas las fotos; elementos que desaparecerían cuando esa foto fuera recortada por los responsables de la represión e incorporada a una ficha³³.

Una escisión muy curiosa se operó y profundizó en los años siguientes: mientras las galerías de arte y museos *ex loco* exponían estos *mug shots* de formas distintas, pero en un ambiente rodeado de aureola artística, la exposición *in loco* (en el museo de Tuol Sleng) se deterioraba poco a poco y corrían rumores sobre la conveniencia de clausurar el museo, ya fuera en pro de una supuesta reconciliación y olvido del pasado, ya por escasez de financiación. Este estado de cosas condujo a una combinación de dos líneas de acción: la primera consiste en una compulsiva descarga de fotografías y filmaciones sobre el lugar, des-

³²Véase De Duve, T. "Art in the Face of Radical Evil", en *October* N° 125, summer 2008, p. 11. Trebay, G. "Killing Fileds of Vision", en *The Village Voice*, June 3, 1997. Roma, T. "Looking into the Face of Our Own Worst Fears through Photographs", en *The Chronicle of Higher Education*, 31 October, 1997.

³³El efecto fue acompañado por la publicación de un libro-catálogo que incluye 78 fotos, titulado *The Killing Fields* (Chris Riley & Douglas Niven, Twim Palms, 1996).

de las profesionales hasta las domésticas, en paralelo a la ligereza y accesibilidad de la tecnología, sobre todo con las llamadas *action cams*, en manos de turistas de paso hacia las ruinas de Angkor³⁴. Una segunda respuesta vino con la iniciativa del cineasta Rithy Panh de filmar con insistencia y desde perspectivas distintas los lugares del crimen, de modo que además de analizarlos y convertirlos en escenarios para representar las acciones del pasado, produjo un documento que registra los cambios, sutiles a veces, otros más importantes, que ha sufrido el lugar a lo largo de décadas. La serie comienza en 1992, con la filmación de *Cambodge: entre guerre et paix*; en 1996, con *Bophana: une tragédie cambodgienne*; en 2003, con *S-21. La machine de mort khmère rouge*; en 2011, con *Duch. Le maître des forges de l'enfer*, por solo citar los filmes en los que el lugar tiene un gran protagonismo y no las apariciones secundarias en otros filmes. El caso es que las estrategias fílmicas y los modelos documentales variaron del *reenactment* a un documental poético, de la entrevista a la forma más tradicional de documental histórico.

Fiebre de archive, fetichismo de archivo

Nuestra época es paradójica en lo que se refiere a la relación con los archivos y, muy en especial, los visuales. Por una parte, la estrategia más común para representar el pasado, la que domina en canales

³⁴El fenómeno es conocido como *dark tourism* (o turismo siniestro). Véase un estado de la cuestión en Copeland, C. "Madness and Mayhem: the Aesthetics of Dark Tourism", *Afterimage* vol. 39, Nº 1/2, Julio-octubre 2011. Los orígenes de estas reflexiones se remontan al clásico libro de Lennon, J. and Foley, M. (2000). *Dark Tourism. The Attraction of Death and Disaster*. Londres: Continuum. Stéphanie Benzaquen ha realizado un interesante estudio sobre el uso reciente de las imágenes de Tuol Sleng en Flickr y Youtube shows ("Looking at the Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes, Cambodia, on Flickr and YouTube", en *Media, Culture & Society*, 16 de julio de 2014).

de historia, DVDs de gran público y consumidores de historia sin especial cualificación audiovisual, consiste en aplicar a las imágenes del pasado las convenciones, los lugares comunes y el estado que posee nuestra tecnología actual. A tal fin, no se vacila en añadir sonido ambiental a imágenes mudas, ampliación del formato de pantalla a 16/9 e incluso la coloración de los fotogramas. Ofrecer el pasado y sus imágenes según las convenciones y códigos audiovisuales del presente es hacerlo atractivo, al precio de sacrificar la historicidad de las imágenes, como si estas no tuvieran tantas marcas históricas como los acontecimientos que contienen, refieren o a los que aluden. Esto ha sido ampliamente discutido por historiadores y criticado en bastantes foros³⁵. Otra estrategia es, en contraste, más sutil, y convoca tanto en su práctica como en su consumo a gente más sofisticada en el conocimiento de la imagen. Consiste en invitar al espectador a visitar el pasado a través de su imagen-huella. A diferencia de los casos de intervención tecnológica, las imágenes son en esta estrategia respetadas, más exactamente veneradas. Al sumergirnos en ellas, el espectador está llamado a perder conciencia de su presente y revivir el aroma del pasado como si participara de él, en una suerte de nostalgia hipnótica de archivo. Ahora bien, al proceder de ese modo se produce una descontextualización de tipo distinto, cuyo resultado es la suspensión de la historicidad³⁶.

Estas dos estrategias no son ajenas a las mutaciones que sufrió el material vietnamita filmado en enero de 1979 a través de los *media mo-*

³⁵Por ejemplo, Lindeperg, S. (2013). *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. París: Verdier, capítulo primero.

³⁶Véase una reflexión sobre este efecto en Baron, J. (2014). *Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Nueva York: Routledge, capítulo cuarto (“The archive affect: the archival fragment and the production of historical ‘presence’”).

ernos. Mencionaré tan solo un ejemplo muy sintomático: la secuencia del filme *Comrade Duch: the Bookkeeper of Death* (Adrian Maben, 2011). El operador Ho Van Thay es convocado a una proyección sobre un monitor de televisión de aquellos fragmentarios planos que conocemos de la fecha del descubrimiento de S-21. Sobre el fondo de una música hipnótica se deslizan los *travellings* comentados más arriba. Ahora, sin embargo, la voz que da veracidad a cuanto vemos procede de este hombre que relata la terrible experiencia del descubrimiento. Su palabra está puntuada por largos silencios en los que la imagen lo absorbe todo. Pero la función testimonial no es patrimonio exclusivo de la voz; también el cuerpo, situado, ora en el contracampo, mudo o recordando, ora proyectado en profundidad de campo sobre las imágenes que él mismo filmó, ofrecen una fuerza inusitada al fragmento. Este efecto metalingüístico o metacomunicativo de la escena conecta con toda una caterva de imágenes reflexivas que se han prodigado en los últimos años (imágenes de gente viendo imágenes, fotos o vídeos de testigos explicando imágenes a visitantes u otros)³⁷. Mas su último sentido tiene que ver con una sensación o emoción de archivo que reconocemos, aunque más elaborado, en los filmes de Peter Forgács y que está ligada a una hipnosis. El objetivo no es dar sentido a ese fragmento enigmático de filme que estuvo próximo a la “escena primitiva”, sino de expresar lo que Jaimie Baron, en el texto citado, denominó el *archive affect*. Así, cuanto más desmaterializados aparecen los archivos por efecto de la digitalización, mayor atracción ejerce la condición material del celuloide, como si se hubiera rodeado de una misteriosa aura.

³⁷Michelle Caswell puso de relieve el efecto pragmático de esta reflexividad en su libro *Archiving the Unspeakable: Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*. Madison: University of Wisconsin Press, 2014, capítulo tercero.

En 2009, los esfuerzos del *Documentation Center of Cambodia* para llevar a juicio a antiguos líderes Jemeres Rojos se hicieron realidad. Tuol Sleng iba a desempeñar un papel emblemático en ese proceso, dado que el primer encausado fue su director, Kaing Guek Eav (alias Duch). En el proceso de acumulación de pruebas y organización del proceso, el denominado “*Vietnamese footage*” pudo haber jugado un papel considerable. El director de DC-Cam, Youk Chhang, viajó a la ciudad de Ho Chi Minh el 26 de diciembre de 2008 para obtener una copia conforme al original, supuestamente no montada ni intervenida, de ese material. Junto con dos rollos fotográficos de 70 imágenes, el metraje fue presentado a las *Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia* (ECCC). Según declararon los fiscales, estos segmentos contenían evidencias de los resultados de S-21 rodados por las fuerzas victoriosas en torno al 10 de enero de 1979. Y de acuerdo con las mismas fuentes, dichas pruebas eran relevantes como el material más cercano de los existentes a los hechos acontecidos en S-21.

El abogado camboyano de Duch, Kar Savuth³⁸, alegó que el filme estaba políticamente motivado y que contenía una serie evidente de distorsiones. Por razones técnicas diversas, el tribunal rechazó el uso de los dos fragmentos propuestos en el proceso con fecha 29 de julio de 2009. A pesar de todo, este material ha sido difundido desde su reencontro con asiduidad en foros muy grandes e incluso con fines pedagógicos a quienes visitan el museo. En otras palabras, incapaz de ser utilizado como prueba, en razón de la sospecha del posado de algunas escenas o por simple desconocimiento, el material es reiteradamente

³⁸Debido a la composición híbrida del tribunal, Duch tenía dos defensores: uno internacional (el francés François Roux) y otro camboyano.

usado para fines patrimoniales. En cambio, jamás ha sido analizado ni fueron desentrañadas su mirada y su estrategia de construcción. Por el contrario, los *mug shots* desempeñaron un papel de importancia en varios momentos del proceso, ya que fueron proyectados a algunos familiares durante las sesiones de sus comparecencias. En suma, la vida de estas dos modalidades de imagen continúa siendo divergente en lugar de dialogar entre sí y juzgarse como complementaria. Las imágenes de perpetradores, por alguna extraña razón, resultan más convincentes e indiscutibles que las de liberadores. Y los tribunales se encuentran con serias mermas para analizar unas y otras.

Epílogo

En febrero de 2014, después de haber leído pasajes de su libro *Écorces*, diario de su visita a Auschwitz-Birkenau, junto con la proyección de fotos tomadas en la misma, Georges Didi-Huberman era una vez más cuestionado sobre su controversia con el cineasta Claude Lanzmann; controversia que había saltado a raíz de la publicación de su artículo “Images malgré tout”, convertido más tarde en libro³⁹. El historiador argumentaba que la razón última de esta polémica no se refería al Holocausto y su cliché de irrepresentabilidad, sino que afectaba más globalmente a lo que esperamos de las imágenes. Podemos –argumentaba– desmentir cada imagen por sospechosa o –añadiría yo– creer ciegamente en ella como expresión de cuanto sucedió. Pero también podemos pensar que una imagen, por pobre e insuficiente que sea, señala

³⁹*Mémorial de la Shoah*, París, 12 de febrero de 2015. Véase Didi-Huberman, G. (2011). *Écorces*. París: Minuit. Y en relación con la polémica: Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Minuit.

un camino para la comprensión histórica y, por estrecho y equívoco que sea este, cabe la posibilidad de seguirlo como forma de indagación.

Desde luego, las borrosas *imágenes de liberadores* que hemos analizado en este texto no pueden ser consideradas “imágenes naturales”, transparentes. Como sus precedentes a la llegada del Ejército Rojo a Majdanek en julio de 1944, o de los británicos a Bergen Belsen en abril de 1945, o de los americanos a Ohrdruf y Buchenwald, están “motivadas políticamente” y contienen una considerable cantidad de planos posados, además de utilizar, en mayor o menor medida, rasgos de montaje, a los que se añadirían, en ciertas versiones, una *voiceover*, música, etc. En la primavera de 1945, los generales norteamericanos Dwight Eisenhower, George Patton y Omar Brady decidieron difundir estas imágenes como una forma de pedagogía del horror, a la espera de que el *shock* afecte tanto a los que habían silenciado lo ocurrido (por no saber o por no querer saber) como a la población mundial que se preguntaría por qué ellos o sus gobiernos habían luchado⁴⁰. Hoy comprendemos los límites de tan ingenuas aspiraciones, pero estas imágenes parecen haberse asentado en nuestro imaginario colectivo sin discusión.

Como puso de relieve el cineasta Rithy Panh, la imagen crucial siempre es una imagen perdida, tanto psicológica como históricamente⁴¹. Y una imagen perdida, en el sentido de “eslabón perdido”, solo

⁴⁰Marie-Anne Matard-Bonucci, “La pédagogie de l’horreur”, in Idem & Édouard Lynch (eds.), *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Complexe, 1995. Más recientemente, Annette Wieviorka, 1945. *La découverte*, Paris, Seuil, 2015.

⁴¹El filme de Rithy Panh *L’image manquante* constituye una serie de reflexiones en torno a lo que fue filmado y lo que no, lo que entró en la memoria a pesar de carecer de soporte y lo que ha servido socialmente para *representar* el genocidio camboyano. Dedicamos

parece ser cercada con otras imágenes que la sustituyen o acompañan: imágenes excesivas, imágenes ambiguas, imágenes contradictorias, imágenes interiores, imágenes persistentes en la retina. Todas ellas forman una red de correspondencias hasta el punto de que el análisis de una de ellas resulta imposible sin tomar en consideración otras. En este sentido, las imágenes de perpetradores conformadas por los *mug shots* de S-21 es el reverso de los filmes de propaganda de los Jemeres Rojos. En estos últimos, el enemigo es invisible, un hueco de significado inimaginable. Pues bien, ¿cuál es el estatuto en este contexto del fragmento vietnamita? No resulta fácil de decidir, pues es fronterizo: por una parte, clarifica algunos de los aspectos de la cosmovisión jemer roja, como la mística del enemigo y la necesidad de su destrucción; por otra, revela la mirada de aquellos que filmaron, participando intuitivamente en su uso propagandístico inmediato. Sea como fuere, como palimpsesto, cada vez que algunos de estos planos son invocados o incorporados a otro discurso, ya sea por parte de un prestigioso cineasta o reportero, ya por un insignificante usuario de internet, arrojan luz sobre una tensión imposible de resolver: la que tensa los extremos entre la escena primitiva y la mirada del operador o montador. Y, como nadie ignora, una escena primitiva es tan fascinante que siempre toma forma en una imagen perdida para siempre.

un texto a este filme en “El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: En torno a *L’image manquante*”, *Secuencias*, en prensa.

| CAPÍTULO VI |

Historia y archivo en *Tierra adentro*: entre la restitución y la repetición

Alejandra F. Rodríguez
Universidad Nacional de Quilmes

Desde sus inicios, el cine de tema histórico ha recurrido a diversas estrategias para construir el verosímil: una certeza de verdad a la medida de sus tiempos. En la representación del pasado, sea como drama o como documento (Rosenstone, 1996), los filmes recurren al archivo, se valen de alguna fuente pictórica, documental o de restos materiales, pues encuentran allí un poder de legitimación intrínseco, propio, más allá del uso descontextualizado e instrumental que luego pueda hacerse de estas fuentes. En este trabajo analizaremos *Tierra adentro*, de Ulises de la Orden (2011), para dar cuenta de la versión de la historia que propone y de algunas tensiones en la construcción del verosímil, considerado como el espacio político-ideológico donde se configura lo admisible de ser verdadero, que no solo se plasma en las decisiones estéticas y narrativas, sino que descansa, también, en determinado modo de uso y exhibición del archivo.

La película se acerca a un tema central de la historia argentina del siglo XIX: la llamada “Conquista del Desierto” –y refiere, también, a la Pacificación de la Araucanía en Chile. Pone en escena cinco líneas narrativas: un programa de radio de San Carlos de Bariloche en el que se entrevista al historiador Walter Delrio; el viaje de Marcos, descen-

diente del general Racedo –comandante de la campaña al desierto de Roca–, junto a Anahí, descendiente mapuche, quienes se dirigen hacia las tierras “conquistadas” por su ancestro; la de un comunicador chileno, Alfredo Seguel, que intenta recuperar la memoria histórica de los *abuelos* a ambos lados de la cordillera; la de Pablo, un adolescente de San Carlos de Bariloche que se acerca a las tradiciones mapuches a la vez que problematiza su propia identidad; y, por último, la de un historiador de Buenos Aires, Mariano Nagy, que expone, a través de sus clases, el contexto general en que se desarrolló la conquista y, además, indaga en diversos archivos guiado por su hipótesis: “estamos trabajando para demostrar que se trató de un genocidio”.

Voces y temporalidades

Si pensamos la actividad del investigador como la tarea de escritura de las notas a pie que logra volver inteligible la imagen (Biosca, 2016), podríamos apuntar que este filme toma ideas y preocupaciones de la investigación que realizara el historiador Walter Delrio, publicada en 2005 con el nombre de *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. En ella se analiza el fondo documental clásico –que el autor entiende que consolida la posición de un discurso hegemónico, que impone subalternidades, límites y un piso conversacional– junto con los dichos de una memoria de los pueblos originarios. Construye, así, un análisis y una periodización de la historia que incluye también esas fuentes orales.

El enunciado fílmico descansa, a su vez, en la premisa de que existe un olvido o una infamia respecto de la historia con los pueblos originarios, por lo que insiste en la exhibición de numerosas fuentes, docu-

mentos, objetos, imágenes y testimonios que pondrían en el centro de la escena un real traumático, que parece no haber sido inscripto en la trama histórica nacional. El periodista irá tras las palabras que puedan echar luz sobre ese trauma en un viaje por las tierras que conformaron el *Wallmapu*⁴², donde recoge testimonios de diversas personas mayores.

Dos ancianas relatan los *dichos* de sus abuelos sobre el momento en el que los extranjeros se apropiaron de las tierras que les pertenecían, y de las múltiples humillaciones sufridas. Un familiar del cacique Nahuelquir, de 86 años, rememora escenas de su vida de pequeño cuando vivía en una choza de barro, junto a otras historias “contadas por su gente”; y, entre ellas, destaca el ataque del “malón”, concepto que usa para referirse al ataque del ejército:

“Seguel pregunta: Y acá, la campaña del Desierto, ¿fue muy dura? Nahuel responde: Y sí, me contaba mi gente que hubo un malón tremendo, doloroso. Dicen que íbamos partiendo para Chile. Íbamos como 150 familias y descansamos en un vallín, cuando, en una de esas, se abalanzan los militares. Contaban ellos que a las mujeres les cortaban el seno vivo, a los niños los levantaban con la lanza delante de sus madres. También me contaron de los hombres mayores, que los ponían en una madera y los ataban, y les cortaban los brazos, en carne viva. ¿Sabe lo que es? Morir así... Un dolor tremendo. Y así mataban a la gente en aquel tiempo... Es muy doloroso.” (De la Orden, U. *Tierra adentro*, 2011)

⁴²Se denomina *Wallmapu* al territorio que los mapuches históricamente han habitado en Sudamérica: desde el río Limarí por el norte hasta el archipiélago de Chiloé por el sur y desde la latitud sur de Buenos Aires hasta la Patagonia.

Es difícil señalar en calidad de qué se realizan las entrevistas. No se trata de testigos, y tampoco es posible considerarlos sobrevivientes por la distancia temporal de los hechos que relatan ocurridos hace más de un siglo. Se podría pensar que constituyen relatos sobre la historia transmitidos de forma oral; experiencias de un tiempo no vivido.

El tratamiento que el filme ofrece de las entrevistas a miembros de las comunidades indígenas (que son consideradas *testimonios*) es cuidadoso y diferenciado. Gracias al montaje, esa memoria aparece como espacio de la disidencia histórica y, también, como contrafigura de la historia institucional. Se impone, entonces, la interrogante sobre las memorias de los ancestros, conjurada como rememoración y repetición, y sobre algunos significados compartidos y cristalizados que estas expresan. Por otro lado, esos relatos actualizan escenas de humillación y exclusión recientes y, en ese punto, se impone el señalamiento acerca de la reproducción de lo indígena y de los cuerpos indígenas como blancos siempre disponibles para la violencia estatal. La repetición de estos tópicos termina asociando a lo indígena con la vida que puede ser descartada y matada impunemente (Vezub, 2011). La historia, entonces, se representa en este filme como una herida abierta, pero también se presenta como una historia sin historicidad, siempre igual a sí misma.

De pinturas, colecciones y apropiaciones

Si la película pone en cuestión el discurso hegemónico a través de la exposición de una memoria oral resistente que se considera aún audible, también recurre a los documentos y a la iconografía. Nunca se aleja de las fuentes para dar su versión; la preocupación por el archivo se expande en varios sentidos, y uno de ellos se propone como desmitificador.

La voz en *off* del historiador interroga sobre cuáles son las imágenes que se tienen para pensar esta historia, mientras la cámara recorre las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, para detenerse frente a *La vuelta del Malón* (Ángel Della Valle, 1892), allí exhibida. Se reencuadran algunos de sus detalles; un paneo descendente se desliza desde la cruz hacia el *indio* semidesnudo que la empuña; luego el montaje conecta el detalle de la valija robada con el centro de la escena; se condensa la idea: la cautiva blanca en manos de los raptos. Son salvajes, ladrones de riquezas y de cuerpos.

El relato del investigador continúa contextualizando las imágenes como parte del flujo de la historiografía tradicional acerca del *indio malonero*; la puesta en serie presenta, entonces, el detalle del rostro de Roca, luego el de sus generales, y la voz referencia al Ejército nacional como el actor social que encabezó la tarea, mientras sostiene la tesis del filme: no se trató de una conquista del desierto sino de un genocidio, cuyos efectos perduran hasta el presente.

La cámara se aleja de esos rostros de militares y, al hacerlo, estos *sujetos* pasan a *objetivarse* cuando, en la puesta en cuadro, aparece el óleo completo de la *Ocupación militar del Río Negro por la expedición al mando del Gral. Julio A. Roca* (J. M. Blanes, 1889), colgado en la pared del Museo Histórico Nacional. El historiador de espaldas, como espectador del óleo, contribuye a la construcción de esta perspectiva. La imagen pictórica se presenta al interior de la fílmica; una dentro de otra.

Presentificado ya el investigador en la escena, y objetivado el cuadro, el filme pone en cuestión la representación: los militares cuyos rostros acaban de mostrarse nunca se reunieron en campaña; menos aún los científicos y agrimensores que iban a encargarse de mensurar

la tierra conquistada. La imagen más famosa de esta campaña nunca existió en realidad, es falsa (dice Nagy), y queda en suspenso la invitación a la reflexión acerca de la legitimidad y la verosimilitud de las imágenes con las que se ha “imaginado”-y, por tanto, construido-nuestra historia. De este modo, el óleo abandona su lugar de mito de la patria para convertirse, más que en un objeto contextualizable, en una prueba de la interpelación del pasado que sostiene el filme.

En otra escena, la cámara entra a la catedral de San Carlos de Bariloche junto al adolescente, y vemos, desde su punto de vista, los vitrales de este recinto. El contrapicado desde el que observa con ávidos ojos negros aquello que narran las imágenes, en absoluto silencio y desde abajo, es incómodo. Las imágenes no solo endiosan a Roca, sino que reproducen los tópicos de civilización-barbarie. Los indios semidesnudos aparecen como asesinos de religiosos. Es posible vincular este enunciado con los conceptos que Walter (1970) sostuvo desde el Círculo Militar en esos años, y que significaron unir la conquista española, la evangelización, la gesta de la independencia y la guerra contra el indio en un mismo enunciado civilizador.

Por su parte, el cuadro de Della Valle fue presentado por primera vez en público en 1892. Malossetti Costa señala que fue realizado con el expreso propósito de enviarlo a la exposición universal que se realizaría en Chicago por la celebración del cuarto centenario de la llegada de Colón a América. “El óleo sintetiza tópicos que circularon como justificación de la ‘Campaña del Desierto’ de Julio A. Roca en 1879, produciendo una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. El cuadro aparece no sólo como una glorificación de la figura de Roca sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la con-

quista de América. Todos los elementos de la composición responden a esta idea, desplegados con nitidez y precisión significativa.”⁴³.

La catedral, construida entre 1942 y 1947 (es decir, cincuenta años después), da cuenta de que esas nociones normalizadoras nacionalistas y excluyentes siguieron siendo productivas. Así, la politicidad de la imagen y su capacidad performática se convierten en tópico en el filme.

Otro modo de acercamiento al archivo que propone la película acontece cuando se pasa de la idea a la *prueba*. En varios momentos se recurre al archivo como espacio donde algo de lo verdadero se revela; el investigador (lupa en mano) sigue la pista y da con las evidencias. Recorre los anaqueles de la Biblioteca Tornquist del Banco Central para ojear el expediente del empréstito de tierras públicas de 1778, mediante el cual las empresas privadas, los grandes nombres del momento, financiaron la llamada “Conquista del Desierto”.

El primer plano de los bonos de financiamiento antecede a la exposición de los resultados económicos de la empresa de conquista. Se exhibe, a continuación, el mapa del catastro inglés de tierras de 1882, que da cuenta de las nuevas propiedades en Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, San Luis y La Pampa, mientras se escuchan los nombres de Quintana, Martínez de Hoz, Roca, Runciman, Alvear, Unzué, Luro, Anchorena y muchos más entre los que se listan varias compañías inglesas. “En tres décadas se repartieron casi 42 millones de hectáreas entre menos de 2000 terratenientes”, dice la voz en *off* del historiador. Las pruebas están allí, el pasado y el archivo están disponibles para nuevas lecturas.

⁴³Comentario sobre *La vuelta del malón* [en línea] de Laura Malosetti Costa. Disponible en el sitio del Museo Nacional de Bellas Artes: <https://mnba.gob.ar/coleccion/obra/6297>.

El filme problematiza, también, los objetos; los restos materiales del pasado que, en la mayoría de los casos, se atesoran y se coleccionan en museos pequeños o familiares: Museo Carhué, Museo Raone, Museo Guaminí, Museo Rural Bernasconi. La narración se detiene, también, en la exquisita Fundación Proa de Buenos Aires. Allí lucen platería y textiles pampas en maniqués sin rostro: belleza de los objetos, ocultamiento de los rostros. En todos ellos, un vacío, una omisión. Son objetos ilegibles, ciegos.

En una de las visitas a los propietarios de la zona cercana a Carhué, y ante la observación de aquella casa es como un museo, debido a que todos sus muros y rincones están poblados de objetos indígenas, la mujer responde: “Sí, refleja nuestra propia historia...”, reflexiona, y luego agrega: “la historia *con* el nativo”. Queda flotando la idea de que no fue una historia *con* el otro, sino una historia *sobre* el otro, de una victoria y de un saqueo. Se impone la sospecha de que son objetos apropiados; y el cuadro siguiente, y la voz en *off* de Nagy, refuerzan la idea.

De esta manera, los espacios museísticos se plantean en el filme como testimonios activos de la dominación. Da cuenta de eso, también, el punto de vista desde el que la cámara toma al museo de Ciencias Naturales de La Plata; un contrapicado que muestra el edificio con un recorte similar al usado en el género de terror. La mirada desde el llano hacia el gran edificio y la voz en *off* del periodista Alfredo Seguel, que advierte de la existencia de miles de restos humanos en los sótanos, sumado a la sobreimpresión de las fotos del museo tal como era en el siglo XX, cuando exhibían en anaqueles los cuerpos de los vencidos, construyen la idea del museo como eslabón final de la cadena de la infamia. Desde esta perspectiva, se lo considera un monumento al holocausto de los pueblos originarios.

Del fondo de los archivos a la superficie de la tierra

La tierra aparece problematizada en la película de Ulises de la Orden. Se plantea como teatro de la memoria y también como superficie donde se inscribió el terror. Ese es el sentido construido alrededor de la visita a la isla Martín García⁴⁴, no solo porque pone en escena la existencia de prisioneros de guerra, que eran traficados en nuestro país 70 años después de que fuera abolida la esclavitud, sino también porque fue destino final de muchos de los vencidos, cuyos huesos, se supone, cimientan la pista de aterrizaje.

En ese marco, el filme intenta reconstruir la historia del cacique Pincén, cuyo rastro llega hasta la isla Martín García. Se entrevista a Lorenzo Pincén, descendiente de ese cacique, que fue uno de los últimos que resistió al Estado argentino hasta 1878.

Lorenzo lo señala como el dueño de todas las tierras y el primer desaparecido:

“—Hicieron un desastre los remington esa mañana, mataron a gente que estaba durmiendo, a mujeres, a niños, a ancianos. Fue terrible lo que han hecho. (...).

⁴⁴La película describe el traslado de estos contingentes de vencidos, por tierra y por ferrocarril, con destino provisorio en la isla Martín García. El historiador Masés (2005), quien no adhiere a la idea del genocidio, arriesga que no menos de 5.000 personas provenientes del “desierto” fueron concentradas en distintas barracas de la Ciudad de Buenos Aires entre 1878 y 1885, en calidad de prisioneros. La viruela se convirtió, allí, en epidemia, debido a las paupérrimas condiciones de vida. Los que sobrevivieron a ella y al hambre esperaban ser distribuidos por la Comandancia General de Armas, en los puntos ya mencionados o en las estancias e ingenios azucareros de Tucumán. Posteriormente se encomendó esta tarea a La Sociedad de Beneficencia, la que, mediante avisos publicados en periódicos, anunciaba “la entrega de indios”, a los que se exponía en un lugar público para que los interesados los eligieran para el servicio doméstico.

—Una vez detenido Pincén, ¿adónde lo llevan?

—Se reconoce que el hombre estuvo preso en la isla Martín García, que era el campo de concentración. Pincén tiene orden de entrada, pero no tiene orden de salida, o sea que él desapareció allá. Se lo llevaron ellos mismos, no sabemos a dónde, si le dieron sepultura, lo arrojaron al mar, al río. No sé lo que le habrán hecho... Estamos buscándolo; para nosotros es el primer desaparecido del Estado argentino. Como República Argentina nosotros tenemos el primer desaparecido, que es el cacique Pincén, el dueño de todas las tierras. Nosotros vamos a ejercer ese derecho y reconstruir nuevamente nuestra nación: el *Wallmapu*, que vuelva a sus manos, a sus tierras(...). Porque tenemos que dejarle algo a nuestros hijos y dejarle algo a las futuras generaciones. Creo que lo vamos a lograr.”
(De la Orden, U. *Tierra adentro*, 2011)

Esta secuencia pone en escena el contexto de lectura de esta historia, que no es solo el que habilita la reforma constitucional de 1994⁴⁵, que restituye visualidad a los pueblos originarios y plantea la existencia de la propiedad comunal indígena. Hablamos, también, de la segunda oleada de los juicios de lesa humanidad, en los que se profundiza el conocimiento sobre la apropiación de personas, la complicidad civil, y los delitos económicos de la última dictadura. Los testimonios elegidos en este filme tejen permanentes referencias entre la historia del siglo XIX y la de la última dictadura. Esta escena, además, con-

⁴⁵En la letra de la reforma constitucional de 1994 se establecen los derechos de las poblaciones indígenas y se garantiza el respeto a la identidad, a la educación bilingüe y a la posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupaban –entre otros derechos– (Carrasco 2000). Por su parte, el bicentenario renovó la pregunta por el lugar de estos pueblos originarios en la historia.

densa la existencia de un actor social activo en la búsqueda de una restitución material de las tierras.

Nuevamente las fuentes: se siguen las huellas de las memorias escritas por Evans (un molinero galés en la pampa), para recorrer la tierra donde funcionó uno de los campos donde se concentraba a los prisioneros. La voz en *off* de Seguel lee lo que un *indio vencido* le escribió a su mujer. La carta, eso que Bellour (2009) llama “el espacio elíptico de la pérdida”, sirve para mostrar el desmembramiento familiar. Una misiva que no llegó nunca a destino, que permaneció junto a muchas otras en el archivo de la Armada argentina durante más de un siglo.

Se exponen, también, anuncios de los periódicos de la época que dan cuenta de los remates de indios, y fotos de los grupos trasladados a esa isla. Se trata de escenas que representan, más que la vida que los pueblos originarios llevaban, las ideas de la sociedad blanca acerca de lo que necesitan preservar a través de la imagen: costumbres, vestimenta, carácter... La película ilustra, con estas fotos grupales, algunos momentos; luego, al final son los retratos los que habitan el filme, y aquellas fotos tomadas de frente y de perfil parecen mirarnos desde el fondo del tiempo. Marta Penhos sostiene, refiriéndose a las fotografías, que resultan una condensación extrema de la narración que, en vez de estar desplegada en una escena, se concentra en el rostro que cuenta toda una historia personal pero también genérica. Todo retrato es, a la vez, la imagen de una individualidad y de una tipología (Penhos, 2005). Más allá de la lógica –romántica o positivista– en la que se inscriben estas tomas, la fotografía, como dice Barthes (1992), trae también el *spectrum* de ese referente.

Montadas en el flujo cinematográfico, las imágenes de hombres y mujeres que miran a cámara traen una fijeza y una intensidad extraña

al cine, y son fantasmas del pasado convocados a llenar un vacío del que son también señal.

Los bordes de la memoria y la historia

En este filme, la tensión y el movimiento entre documentar la historia y hacer lugar a la memoria, entre el relativismo y la multiperspectividad, entre las explicaciones presentes y las pasadas de la historiografía son permanentes. Al respecto, *Tierra adentro* expone testimonios de los propietarios de la zona, en los que se replican algunos tópicos:

“Yo lo veo como que la campaña al desierto era una cosa necesaria, porque era un tema de soberanía con Chile y el tema indio tenía en jaque a todos los que estaban intentando poblar, era un tema preocupante para los que gobernaban, por los robos; otra cosa que no se tiene en cuenta, las cautivas, el secuestro extorsivo era un medio de vida de ellos.

Yo no juzgo ni a unos ni a otros, porque la civilización tenía que llegar. Es muy fácil mirarlo de ahora, pero hay que estar en el tiempo, en ese momento... No ha sido fácil”. (De la Orden, U. *Tierra adentro*, 2011)

¿Cómo evaluar ese pasado? ¿Cómo se lee la historia? ¿Desde qué clave la presenta el filme?

Alguno de los elementos, de las explicaciones más tradicionales, están esbozados en la entrevista que el descendiente de Racodo mantiene con Juan Raone, uno de los propietarios de la zona, quien sostiene que el territorio era un desierto en manos del indio mientras la cámara realiza un paneo sobre sus credenciales:

“(…) Roca, con gente como Racedo, ponen la espada y la gente para limpiar, todo eso, y se limpia. Y se acaba todo eso (...). Yo no tendría a todo esto y usted no estaría sentado acá sino hubiera habido gente como Racedo. Así se hizo el país, porque empezamos a tener agricultores, agricultores, ¿argentinos? Eran europeos... Esa es la gloria de esta gente”. (De la Orden, U. *Tierra adentro*, 2011)

Las credenciales dan cuenta de que, en 1991, Raone –aun careciendo de formación específica– fue nominado como miembro de la Academia Nacional de la Historia, lo que implica la legitimación de las interpretaciones postuladas por una historiografía tradicional y una geografía clásica, que consolidaron, durante esos años, ideas sobre la frontera como un territorio casi vacío, ocupado solo por bandas nómades o seminómades que subsistían gracias al pillaje y que, por lo tanto, eran obstáculos a remover para dar inicio a la Historia Argentina (moderna, occidental y capitalista). La idea de que para que la historia argentina empiece, la otra (la indígena) debe ser ocluida está presente en varios relatos señalados.

La película marca ese contrapunto con la puesta en serie, pues, a continuación del relato de Raone, que alude a *la limpieza necesaria*, monta el testimonio de una mujer mapuche que da cuenta de lo escuchado de boca de su abuela respecto a la fundación de los parques nacionales. En su relato no hay épica, no hay héroes, no hay nación; solo violencia y sobrevivientes de las políticas del Estado.

La película descansa sobre el contrapunto entre aquello que es considerado testimonio, fruto de una memoria oral ancestral, y aquello otro sostenido por los testigos más blancos y más ricos, que estaría cercano a la interpretación tradicional o historiográficamente

te dominante. De alguna manera, el contraste replica la lógica binaria de voces de víctimas y beneficiarios, mientras reitera la división tradicional entre oralidad y escritura, entre cultura dominante y cultura subalterna.

Por su parte, la cuestión de los testimonios reviste una capa de mayor complejidad en una representación audiovisual donde es lábil la frontera entre actuación y experiencia; característica que esta película comparte con otras contemporáneas. Todos los personajes hacen de sí mismos: el periodista, el historiador, el descendiente de Racedo, la descendiente mapuche, el adolescente de San Carlos de Bariloche. Se presenta un doblez persona/personaje, pues se trata de personas que no dejan de ser personajes que condensan o simbolizan actores sociales, y que se mueven dentro de una narración guionada. Ana Amado (2011) sostiene que la verdad en el cine social está asociada al testimonio, y que la dramaturgia se construye a través de las palabras y de los cuerpos. Estos, como figuración ordenada bajo las leyes de un verosímil diferente del de la ficción, corresponden a personajes que se representan a sí mismos. Se trata de un conjunto de voces con conciencia de su papel de personajes en la escena. En este sentido, es interesante la construcción que el filme realiza de Mariano Nagy, pues se resalta su inscripción institucional mediante la muestra de la placa de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y la de la puerta de la oficina del Instituto de Investigaciones en que se desempeña. Pero el guión lo muestra, más que como un investigador académico, como un intelectual sartreano, activo portavoz de una conciencia humanista; su ética parece estar definida en términos de una misión: demostrar que hubo un genocidio. En esta definición de la persona/personaje prevalece el sentido moral: el historiador va a los archivos, no para

escuchar lo que tienen que decir, sino para demostrar, para buscar pruebas que sacudan la conciencia social.

Amado sostiene, además, que en los filmes de este género se multiplican hoy las voces de testigos como modo de enfrentarla crisis contemporánea de verdad, las dudas sobre las evidencias de la historia, las grietas profundas en las instituciones (2011). El despliegue de historias, de testigos, y la búsqueda permanente de *pruebas* dan cuenta de ello.

En este sentido, podríamos inscribir el abordaje que propone *Tierra adentro* dentro del fenómeno de globalización de los discursos de la memoria traumática (Huysen, 2003), pues propone la categoría de genocidio como clave para entender los sucesos de la Patagonia. Dicha categoría remite al exterminio sistemático y deliberado de un grupo social por motivos raciales, políticos o religiosos. Estas ideas fuertes en el filme provocan también algunas tensiones en la enunciación.

Como se mencionó, la escena que abre *Tierra adentro* tiene al historiador Walter Delrio en la radio planteando la inconveniencia de pensar el momento de la campaña contra el *indio* como bisagra de la historia, porque esto implica la aceptación de que allí comienza la modernidad y la racionalidad occidental frente a lo salvaje e irracional de la historia anterior; y esta idea reproduce una visión hegemónica que es necesario cuestionar. Sin embargo, este objetivo no puede ser cumplido por una película que tiene al genocidio como premisa orientadora de cuatro de las cinco historias (solo la del adolescente escapa al tema), y que se centra en esa *bisagra*, en develar el momento en que convierte en víctimas a esos actores sociales.

La película no puede dar cuenta de nada de esa vida anterior al hecho traumático que refiere. Ese es el borde, el límite de los archivos y de los interrogantes puestos en juego en la película de Ulises de la Orden.

La frontera antes de 1876, la frontera sur, como espacio ambiguo y de intercambio, queda soslayada u obturada en esta representación. Se alude brevemente a esta como punto de partida en los primeros mapas animados que se despliegan, o cuando Marcos y Anahí pisan la tierra de Carhué preguntando por Calfucurá, pero se trata solo de una alusión. Si bien el filme tiene varios pliegues, el sentido general de la enunciación construido alrededor de la búsqueda de la verdad, a partir de la hipótesis del holocausto indígena, desdibuja el conocimiento de esa sociedad previa.

Es posible arriesgar que el cine no encontró la forma de representar ese antes. De hecho, la ficción de tema histórico solo ha representado a los pueblos originarios en tanto rozan conflictivamente el mundo blanco, nunca en otra dinámica⁴⁶ (Rodríguez, 2015). A pesar de que desde 1983 la antropología y la historia dieron cuenta de muchas y complejas prácticas del mundo de la frontera, estas dinámicas no han sido tematizadas por el cine.

⁴⁶El *último malón* es un tanto excepcional, aunque no escapa a esta tendencia, en tanto centra el eje de su relato en el choque violento entre la sociedad de San Javier y los mocovíes de la reducción. Las películas de las décadas del '40 y del '50 aplanaron la representación, y esgrimieron una visión monolítica de los *indios* solo como malón. En este sentido, conforman un mismo enunciado en relación con la representación que hacen de los pueblos originarios y la frontera que expresa una épica nacionalista que busca los auditorios populares, basándose en la exaltación de valores como el coraje, la hombría, el cumplimiento del deber. En estos relatos, la épica está dada por las numerosas dificultades de la vida en la frontera, y el *indio* es la principal de todas ellas.

Representación, agencia y verosímil

Con la reconstrucción democrática a mediados de los años '80 se llevaron adelante dos iniciativas tendientes a echar luz sobre lo acontecido en la última dictadura. La primera de ellas fue la investigación de la CONADEP, que resultó en la publicación del libro *Nunca Más*; y la segunda, el Juicio a las Juntas Militares. En ambas ocasiones se recogieron testimonios que, guiados por quienes interrogaban, dejaban fuera toda información que no aportase a la acusación; se pretendía, ante todo, demostrar el carácter de víctima del terrorismo de Estado de quienes testimoniaron.

Años después, y en un renovado contexto político, estas voces dieron cuenta de muchas otras cuestiones que no habían sido dichas y que las restituían a la historia, testimonios de militancia y de vida que inscribían a esas personas como sujetos políticos, como actores sociales con capacidad de agencia, y no solo como víctimas del Estado terrorista.

De vuelta al filme, es posible arriesgar que quienes “ofician de abogados de las víctimas” en esta representación, aún no han realizado las preguntas capaces de iluminar a estos actores y a esa historia que vienen a restituir. Por el contrario, en *Tierra adentro*, la capacidad de agencia de los pueblos originarios en la historia es inexistente.

Salir de los “campos”, mirar adentro y afuera de ellos, identificar la violencia colonial y luego republicana que se ejerce sobre los sectores populares, subalternos y en proceso de subalternización e ir más allá de eso para conocer profundamente este proceso histórico que incluye un complejo universo habitado por blancos, criollos e indígenas, aún es tarea pendiente del cine.

Dice Déotte (1998) que es la repetición la que hace ser, y que no hay acontecimiento sin superficie de inscripción. La nación, sus teatros de memoria, su historiografía, sus museos, sus escuelas, constituyeron esa superficie de inscripción. Sumamos aquí al cine por su poder referencial dentro de la cultura, y arriesgamos algunas ideas al respecto: si el lugar que el cine argentino dio a los pueblos originarios en la historia es absolutamente marginal, y se los abordó como un actor social homogéneo y sin incidencia alguna en el rumbo de la historia nacional (Rodríguez, 2015), este nuevo filme no representa un cambio sustancial en esa idea. Annete Wieviorka (2005) sostiene que la memoria del Holocausto está saturada de moral, y Georges Didi-Huberman (2015) agrega que está saturada del concepto de *mal absoluto*.

Lo cierto es que, a pesar de lo coral del filme, y de la exposición de fuentes orales, documentales y materiales, es difícil imaginar a los pueblos originarios como sujetos políticos, sujetos que pueden haber sido aliados, enemigos, derrotados, subordinados, pero que actuaron, y que desplegaron estrategias en ese territorio y en esa historia. Al cerrar la mayoría de las líneas en torno al genocidio, el filme habilita el conocimiento acerca del biopoder que el Estado compartió con las clases dominantes, pero oculta, obtura lo que podría decirse sobre ese actor social al que pretende restituir en una historia que lo niega.

| CAPÍTULO VII |

Archivo, guerra y memoria en el cine británico sobre Malvinas

Luciana Caresani

Universidad de Buenos Aires

Introducción

“La patria nace en la guerra y su partera es la victoria”, sostiene Martín Kohan en torno a la construcción del gran relato de una historia nacional argentina gestada por Bartolomé Mitre y retomada por Juan Bautista Alberdi (Kohan, 2014, p. 23). La guerra no solo es el mito de origen que funda una idea de Nación, sino que por sobre todo funciona como la principal matriz narrativa en la cual la historia se cuenta, precisamente, como una historia de guerra. Sin dudas, tanto la guerra de Malvinas –que tuvo lugar desde abril hasta junio de 1982 entre la República Argentina y Gran Bretaña– como su literatura son parte de ese gran entramado. Pero el punto clave es que el arte literario en torno a dicho conflicto operará justamente a partir de una inversión, o mejor dicho, de una carencia: es la ausencia de una épica nacional en torno a Malvinas el motivo que hará de ella su propio principio constructivo:

“La épica es ni más ni menos que el punto de intersección privilegiado de la guerra con la literatura. Se cruzan ahí, se citan y se encuentran ahí, justo ahí: en la epopeya. Quizás por eso la literatura pudo detectar tan prontamente el déficit de epicidad que presentaba la guerra de Malvinas”. (Kohan, 2014, p. 268)

Parte de esta ausencia de épica se podría pensar en torno a las diversas manifestaciones artísticas sobre el conflicto armado del Atlántico Sur que durante las últimas décadas han tenido una creciente proliferación en nuestro país. Pero si hablamos acerca de registrar los hechos a través del lente de una cámara, el problema se abre hacia otras dimensiones: ya sea por su inscripción en lo que entendemos como lo *real* para dejar testimonio y documentar aquello que percibimos a través de la mirada, ya por las implicancias éticas y estéticas sobre el recorte que hacemos del campo visual al registrar con una cámara, hecho que nos obliga a su vez a elegir una imagen en detrimento de otras. De esto se desprende que, en lo que respecta al carácter analógico del cine y la fotografía “y dado el lugar central que ambos han ocupado para representar la historia de un siglo XX atravesado por las guerras” reflexionar sobre Malvinas implica un gesto de memoria que, una y otra vez, nos retrotrae a las imágenes que nos han llegado de esa guerra.

Deteniéndonos en las producciones audiovisuales sobre el conflicto armado del Atlántico Sur, son escasos o parciales los estudios que abordan dicho acontecimiento desde una perspectiva que priorice el uso de imágenes de archivo en el cine documental y ficcional. Por eso, una posible pregunta para adentrarnos en el tema sería: ¿qué nos sucede frente a aquellas tomas que refieren a las atrocidades de una guerra acontecida en el pasado? ¿Cómo volver a ellas desde nuestro presente? ¿Cómo sentir las, pensarlas, analizarlas cuando lo que prima es la muerte y el dolor? Y más precisamente: ¿cómo operan en nuestra memoria? ¿Pueden afectarnos de la misma manera en que afectarían la memoria del bando enemigo, que se construye a partir de la figura difusa de un otro? Para desandar este camino, el profundizar en un enfoque estético-político articulado sobre *qué* y *cómo* representan las

imágenes referidas a los sucesos traumáticos para la historia de un pueblo parecería ser una opción posible.

Desde este marco, en nuestro trabajo nos proponemos reflexionar sobre los diversos usos que se hicieron de los archivos audiovisuales en el cine ficcional británico de los últimos años. A partir de nuestro análisis crítico e interpretativo, centrado en los filmes *The Iron Lady* (Phyllida Lloyd, 2011) y *This Is England* (Shane Meadows, 2006), intentaremos comprender las intervenciones que se han hecho de las imágenes de archivo sobre Malvinas provenientes del ámbito público (especialmente de los medios de comunicación británicos) con el fin de establecer vínculos comparativos entre diversas producciones recientes sobre el tema realizadas tanto en la Argentina como en Gran Bretaña. De esto se desprende que sostengamos, a modo de hipótesis, que en nuestro corpus la presencia de imágenes de archivo le otorga a estas obras no solamente un mayor anclaje en la historia y un contrapunto entre la ficción y el documental, sino que también permite cuestionar, reinterpretar y resignificar diferentes formas de memorias colectivas en los pueblos que han atravesado una guerra.

Historias de archivos de guerra

La escasez de imágenes fotográficas y cinematográficas que permitieran documentar el período en que funcionaron los campos de exterminio nazis durante la Segunda Guerra Mundial ha despertado un debate estético-político, abierto hasta el día de hoy, acerca de si deben o no presentarse las *imágenes del desastre*, y en el caso de que fueran representadas, cómo se articulan las diversas formas de violencia que se derivan de ellas. Esto forma parte de la polémica sobre

la *imagen ausente* que se produjo en los años '90 como consecuencia de la obra de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985) y su rechazo de recurrir a documentos de archivos usados fuera de contexto, lo que nos lleva hacia la tesis de orden filosófico según la cual el Holocausto pertenecería al orden de lo irrepresentable, produciendo una serie de proscripciones respecto de toda forma de reconstrucción. En la vereda de enfrente de este debate se halla Jean Luc Godard, al declarar *faltantes* las imágenes que Lanzmann considera *ausentes*, otorgándoles una “peligrosa potencia de prueba de lo real” (Lindeperg, 2009, p. 67) y volviendo el descubrimiento de dichas imágenes en algo imperioso. Dada la manía que los nazis tenían por registrar todo, también debemos pensar en la diferencia radical de visibilidad entre los campos de exterminio, en donde regía la política del secreto, y los campos de concentración, en los cuales la práctica legal o clandestina de la fotografía había sido muy desarrollada. En torno a esto, estudios señalan que es necesario tanto juzgar las imágenes de archivo sobre los campos de la muerte en detrimento de lo que *simbolizan* o *documentan*, en consideración con la distancia temporal que nos separa de ellas (Lindeperg, 2009, p. 62), como distinguir y oponer las imágenes tomadas por los verdugos o por las víctimas. En esta misma línea, el intento de hacer permanecer a Auschwitz en la lógica de lo inimaginable, implicaría no solamente hacer desaparecer los cuerpos de los deportados, sino por sobre todo establecer una “memoria de la desaparición” (Didi-Huberman, 2004, p. 62) que conlleva a hacer desaparecer los archivos sobre el exterminio sistematizado.

La necesidad de formular una ética de la imagen, que ha obligado tanto al cine como a la fotografía desde la segunda posguerra a repensarse a sí mismos al documentar el horror y la muerte, a su vez ha impactado en los estudios que se centran en el lugar ocupado por el

periodismo en la construcción de la guerra como un acontecimiento percibido por una cultura. En este mismo enfoque, Judith Butler sostiene que “toda guerra es una guerra sobre los sentidos” (2011, p. 29), ya que sin la alteración de estos sentidos sobre la población, ninguna guerra podría llevarse adelante. Y si volvemos al eje de nuestro análisis, el caso de la guerra de Malvinas es un ejemplo clave donde el periodismo –las imágenes que circularon sobre la guerra, las decisiones narrativas sobre lo que se mostró y lo que se ocultó– es lo que reguló el campo sensorial que preparó el terreno epistemológico y afectivo para la guerra y, por lo tanto, formó parte de ella. Del lado argentino, la misma escasez de imágenes que documentaron el período en que duró el combate de 1982 posibilitó además instaurar ciertas tomas de archivo simbólicas que determinaron la configuración del imaginario social vinculado a Malvinas y que fueron problematizadas por el cine ficcional y documental sobre dicho evento a través de diversas formas (Caresani, 2014, p. 4). Quizás el caso más paradigmático de ello sea la famosa secuencia en Plaza de Mayo emitida por el noticiero de ATC *60 Minutos* el día 10 de abril de 1982, en la que el general Leopoldo Fortunato Galtieri pronunció (desde el balcón de Casa Rosada frente a una plaza colmada de manifestantes) su famosa frase dirigida a las tropas británicas: “Si quieren venir que vengan, les presentaremos batalla”.

A su vez, las diversas utilizaciones sobre los archivos audiovisuales en los primeros documentales argentinos del retorno de la democracia podrían pensarse a partir de la oposición señalada por Gonzalo Aguilar (2012, p. 111) entre la vertiente ilustrativa (en la que el archivo funciona como el soporte para afirmar una tesis preestablecida) o bien inquisitiva (en la cual, el lenguaje y las formas del documental pasan a un primer plano, posibilitando nuevas construcciones de sen-

tido). Desde nuestra óptica, quizás el aspecto más interesante de esta segunda vertiente señalada por el autor es que “lo colectivo no es un supuesto sino que se construye a partir de la discrepancia con lo individual” (2012, p. 112). En este mismo sentido, podríamos decir que en el período posterior a la década de 1990 surge una nueva generación de jóvenes cineastas "cuya infancia o adolescencia transcurrió durante el tiempo en que tuvo lugar el gobierno de facto" que interpelan críticamente los archivos sobre la dictadura desde una nueva perspectiva (con la distancia temporal, histórica y generacional que aquello conlleva) y que, en el caso particular de Malvinas, cuestionan no solamente la responsabilidad del gobierno militar sobre las consecuencias del conflicto bélico, sino también la complicidad y el respaldo que el gobierno de facto recibió del pueblo argentino para llevar adelante la guerra (Caresani, 2014, p. 23)⁴⁷.

Otro aspecto clave a tener en cuenta se refiere a las imágenes filmadas en el campo de batalla que fueron censuradas o eliminadas ya sea por el Ejército argentino como por los principales medios de comunicación (estatales y privados) que cubrieron la guerra y de las que no tenemos registro ni acceso en la República Argentina. Las pocas imágenes en combate que nos quedan, sin embargo, perduran en el tiempo por su fuerza testimonial y documental. Por otra parte, las representaciones de Malvinas presentes en los archivos audiovisuales de Gran Bretaña reflejan no solo di-

⁴⁷Entre los ejemplos más representativos mencionaremos los filmes argentinos *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005), *Estamos ganando. Periodismo y censura en la guerra de Malvinas* (María Elena Ciganda y Roberto Persano, 2005), *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010) y *El Héroe del Monte Dos Hermanas* (Rodrigo Vila, 2011), corpus que ha sido trabajado en el citado artículo de nuestra autoría.

versas políticas culturales en materia de conservación de archivos fílmicos (en relación a nuestro país), sino que también evidencian un vacío de imágenes faltantes en nuestra cinematografía que permitirían reflexionar y contribuir en nuevas formas de la memoria individual y colectiva.

El archivo como un disparador de la memoria

Frente a la capacidad que tienen el cine y la fotografía para registrar los hechos acontecidos durante un conflicto armado, Susan Sontag remarca el surgimiento “durante la guerra de Malvinas” de un fenómeno novedoso en el bando inglés denominado como la práctica del *periodismo incorporado*, el cual se atiene a las exigencias del Estado y del Departamento de Defensa. Dicha práctica consistió en la cobertura mediática (con censuras por parte del gobierno de Margaret Thatcher) de la campaña británica en las islas, cuando solo se permitió a dos fotoperiodistas entrar en la zona y se negó el permiso a la transmisión directa por televisión (Sontag, 2003, p. 78). Ante la premisa de la autora, según la cual las fotografías bélicas solamente pueden afectarnos mas no ofrecernos una comprensión cabal de lo que vemos (2003, p. 56), Judith Butler sostiene, en forma contraria, que la imagen visual se convierte en sí misma en una escena estructuradora de interpretación (2009, p. 105) dada la mirada del interpretante capaz de otorgar un sentido político. Para problematizar estas discusiones en el seno de nuestro análisis, tomaremos dos obras realizadas en los últimos años dentro de la cinematografía británica, en las cuales la inserción del documental en el mundo de la ficción a través de imágenes de archivo sobre la guerra de Malvinas ocupará diversos lugares y significaciones en cada filme.

The Iron Lady (Phyllida Lloyd, 2011), película basada en la biografía ficcionalizada de la exprimera ministra del Reino Unido, Margaret Thatcher (interpretada por la actriz Meryl Streep) se articula a partir de un tiempo presente en el cual vemos a una Thatcher anciana “que por momentos roza la demencia senil” mientras pasa sus últimos años de vida encerrada en la soledad de su departamento londinense. Entre las alucinaciones en las que dialoga con Denis, su fallecido esposo (Jim Broadbent), el personaje de Margaret Thatcher se irá sumergiendo en los recuerdos de su vida pasada (justificados en la narración bajo la figura de largos *flashbacks*), que van desde su juventud hasta su mandato como primera ministra entre 1979 y 1990. El punto interesante es que en estos episodios del pasado que atraviesan los momentos de mayor punto crítico de su gobierno “tales como la larga huelga de los mineros entre 1984 y 1985, la guerra de Malvinas o las protestas sociales por la reforma del sistema impositivo en 1990 seguidas de la represión por parte de las fuerzas policiales”, las tomas correspondientes al registro de la ficción se funden con los documentos de archivo provenientes de los medios masivos de comunicación.

La secuencia del filme en que se aborda el conflicto de Malvinas tiene su inicio a partir del momento en que Thatcher, ya anciana y desvelada en su hogar en el medio de la noche por las alucinaciones, cae sobre una pequeña escultura de unos soldados ingleses que están izando la bandera de Gran Bretaña. Ese objeto disparador del recuerdo, sumado a la aparición de una banda sonora extradiegética remitente a una emisión radial inglesa que anuncia el inicio del conflicto armado, funcionan como la apertura del *flashback*: de allí, y desde la perspectiva de la primera ministra, volvemos a los previos intentos de acuerdos diplomáticos (a través de la intervención de Estados Unidos) en abril

de 1982 y a la posterior decisión de Thatcher de adentrarse en la lucha armada. El comienzo concreto de la guerra, inscripto bajo una toma de archivo que muestra un buque de guerra británico adentrándose en las aguas del mar a gran velocidad, genera una suerte de paralelismo entre las imágenes ficcionales y documentales. Tras la escena en la cual Thatcher ordena el hundimiento del crucero ARA General Belgrano (de cuyo ataque no aparecen registros fílmicos) se siguen tomas de archivos británicos del ataque argentino hacia el buque HMS Sheffield.

Pese a los intentos poco efectistas que buscan acentuar en la ficción un costado humano y sensible del personaje de la primera ministra a partir de su condición de género (quien como madre se siente apenada por el deceso de los soldados ingleses y como mujer acepta pelear por Malvinas como parte de una batalla más que afronta todos los días ante la dirigencia machista), los archivos fílmicos se continúan sucediendo en forma de *in crescendo* frente a la negativa de Thatcher de dar por terminada la guerra mediante un acuerdo de paz: son tomas de bombardeos, disparos, misiles y cuerpos sin vida que se van acumulando en los campos de las Islas. Llegado el fin del conflicto armado, las imágenes de soldados ingleses y *kelpers* que festejan la victoria en Puerto Argentino se siguen de otras que muestran el masivo recibimiento de los combatientes por parte de la población inglesa en las costas de Gran Bretaña. Primeros planos de soldados que se abrazan con sus padres, novias y otros seres queridos en un puerto rodeado de los colores de la bandera británica se suman a los festejos de desfiles militares que recorren las calles de Londres. El documental y la ficción se reúnen nuevamente cuando vemos a Margaret Thatcher –Meryl Streep– mientras saluda y sonríe a la población junto a su marido desde un vehículo. Una Thatcher que, aplaudida por

sus ministros y por el clamor de la gente, parecería haber recuperado el apoyo popular.

A partir de esta secuencia de *The Iron Lady* son varios los aspectos a remarcar; por un lado, podemos decir que la intervención de la imagen documental no solamente genera un mayor anclaje referencial en relación al contexto socio-histórico en el que se desarrolla el en-



The Iron Lady (Phyllida Lloyd, 2011)



The Iron Lady (Phyllida Lloyd, 2011).

tramado de la ficción, sino que la misma presencia de archivos audiovisuales sobre Malvinas producidos por la guerra –en los que vemos los bombardeos, la muerte y la violencia generalizada, sumado a las tomas de las marchas masivas en Gran Bretaña seguidas de represión, como consecuencia de las políticas de ajuste del gobierno neoliberal– abren una suerte de puntos suspensivos en la construcción de la figura de Margaret Thatcher como una líder legitimada por el pueblo. Los planos desgarradores del campo de batalla ponen en crisis la idea de una victoria heroica. La gloria, pese a los festejos, está teñida por la muerte. Y esto se corresponde con lo planteado por Jaques Rancière en relación a cómo el cine documental se inscribe en el cine de un modo muy específico, dado que:

“Su propia vocación a la mostración de lo ‘real’ en su significación autónoma le da la posibilidad, aún más que al cine de ficción, de jugar todas las combinaciones de lo intencional y lo no intencional, con todas las transformaciones del documento en monumento y del monumento en documento.” (Rancière, 2013, p. 29)



The Iron Lady (Phyllida Lloyd, 2011).

El otro aspecto a señalar en este fragmento fílmico es la configuración de un imaginario sobre un *otro* que podríamos pensar a partir de la noción de *marcos de guerra* planteada por Judith Butler: en este caso, los marcos –establecidos por la censura que operó en los medios periodísticos durante el conflicto armado del Atlántico Sur y acentuados por los límites que delimitan lo que debe ser mostrado o excluido del plano– son los que, según la autora, organizan un tipo de racionalidad, producen una afectividad para tal fin y delimitan lo pensable (Butler, 2009, p. 96). Por ello, cuando una vida se convierte en impensable o cuando un pueblo entero se convierte en impensable, hacer la guerra resulta más fácil (Butler, 2011, p. 24). En *The Iron Lady* los archivos sobre Malvinas muestran los ataques perpetrados desde las tropas argentinas hacia las inglesas y viceversa: vemos la destrucción de barcos, el disparo de los misiles, los destellos de luz de los bombardeos en el medio de la noche. Pero las muertes exhibidas son mayormente las del bando inglés, son tomas de entierros de varios cuerpos en fosas comunes, de cadáveres que son apilados en el suelo o transportados en camillas. Las otras, las muertes del enemigo, quedan en buena parte excluidas en el fuera de campo. No hay una imagen concreta del *otro* mostrado a través del rostro individualizado de un soldado argentino, sino que ese otro (es decir, nosotros) no se exhibe más que a la distancia. Y en esa escisión, en esa distancia, no hay identificación posible que permita incluir la otredad en la conformación de una memoria colectiva.

Las significaciones que cobran las imágenes de archivo al incluirse en el ámbito de la ficción son también motivo de una reflexión en torno al filme *This Is England* (Shane Meadows, 2006). La trama, situada en la Gran Bretaña de 1983, versa sobre la historia de Shaun (Thomas

Turgoose), un niño de doce años que mantiene vivo el recuerdo de su padre fallecido en combate durante la guerra de Malvinas. Pese a las dificultades con que cuenta para adaptarse a sus nuevos compañeros de escuela, Shaun es apadrinado por un grupo de jóvenes *skinheads* mayores que él, cuyo líder es Woody (Joe Gilgun). El giro en la historia se producirá en el momento en que Combo (Stephen Graham), un exmiembro de la banda que acaba de ser liberado de la prisión, empieza a generar divisiones dentro del mismo grupo y logra influenciar a varios de ellos (entre los que se encuentra el propio Shaun) bajo la ideología de un nacionalismo de derecha marcado por un fuerte componente racista. En cierta manera, el argumento del filme coincide con el poder creciente que fueron cobrando estos movimientos extremistas en la Inglaterra de la década de 1980, al mismo tiempo en que se llevaban a cabo las políticas de ajuste y de exclusión social por parte del gobierno neoliberal de Margaret Thatcher.

Si nos detenemos en la secuencia inicial de los títulos de crédito de *This Is England*, podremos observar cómo las imágenes de archivo tienen cierta relevancia al funcionar como una suerte de prelude en torno a los acontecimientos que tendrán lugar a lo largo del filme. Bajo el tema musical 54-46 *Was My Number* (interpretado por la banda Toots and The Maytals⁴⁸), la secuencia abre con un primer plano de Thatcher llevando un casco de obrero en la cabeza. La elección de

⁴⁸La elección de esta banda sonora podría tener varias interpretaciones. En primer lugar, el mencionado grupo musical es de Jamaica, país que fue colonia británica (al igual que las Islas Malvinas) hasta 1962 y al que también se alude indirectamente a través del personaje de Milky (integrante del grupo de *skinheads* y descendiente de jamaquinos). Por otra parte, cabe destacar la gran influencia musical que tuvieron el *ska* y el *reggae* en los orígenes del movimiento *skinhead* en Gran Bretaña.

esta toma, seguramente filmada durante la inauguración de una obra para las cámaras de televisión, nos da un marco claro de referencia del contexto del filme (la “era Thatcher”) e ironiza sobre la puesta en escena preparada para la televisión y de la cual la misma Thatcher forma parte. A ello le siguen otras imágenes tomadas de los medios de comunicación “correspondientes a avisos publicitarios o a noticieros” que ilustran una suerte de *collage* del espíritu de la cultura británica de los '80: personas haciendo gimnasia, el desarrollo de la industria del videojuego y del *CD*, el casamiento de Lady Di y el príncipe Carlos. Luego se suman otras manifestaciones de la contra-cultura hegemónica, tales como las paredes de suburbios repletas de grafitis, recitales de bandas *punk* y primeros planos de jóvenes que se besan en un bar. También se muestran manifestaciones callejeras de *skinheads* expresando consignas pronacionalistas. A las imágenes de las peleas en lugares públicos generadas por estos grupos se suceden sus hostigamientos hacia habitantes de origen árabe.

Hasta que finalmente ingresamos en los archivos audiovisuales sobre Malvinas. Los cuerpos mutilados, las pilas de cadáveres y los grupos de soldados que intentan asistir a otros compañeros heridos van cobrando mayor fuerza y crudeza por su violencia explícita. Mientras la música se apaga lentamente, ingresamos de lleno en la ficción: tras un fundido a negro, un título nos indica que estamos en julio de 1983. La cámara toma la fotografía de un soldado que se halla en la mesa de luz del cuarto de Shaun. Al despertar, este contempla la imagen de quien luego comprenderemos que es su padre fallecido en combate. De esta forma, lo que ilustra el archivo (poniendo el énfasis en la masa de cuerpos sin nombre) se contrapone y en cierto punto se complementa con la figura de un hijo huérfano que todos

los días recuerda a su padre. Así, la construcción de una memoria sobre Malvinas se configura en un ir y venir entre la esfera de lo público y lo privado.



This Is England (Shane Meadows, 2006).

Este paralelismo no será retomado hasta el final del filme, cuando las imágenes documentales sobre Malvinas aparecen nuevamente. Luego de una escena en la que el personaje de Combo, tras descargar violentamente su racismo golpeando a su amigo Milky (Andrew Shim) y dejarlo inconsciente, se arrepiente e intenta llevarlo a un hospital junto a Shaun, una música melódica extradiegética empieza a hacer su aparición progresivamente. La cámara hace un fundido a negro y, bajo la misma música que ahora cobra mayor intensidad, ingresamos a una breve secuencia de imágenes de archivo del momento de la rendición de los soldados argentinos en las Islas Malvinas: vemos a un soldado inglés izar la bandera de Gran Bretaña en un edificio mientras es aplaudido por los kelpers; luego, a otros soldados bebiendo de una botella mientras sonrían para la cámara y diversos grupos que marchan en las calles de Puerto Argentino.

Pero a ese clima de victoria y de festejo por parte del bando inglés se suman otras imágenes: son los jóvenes soldados argentinos que ahora, prisioneros de guerra y despojados de sus armas, están heridos y tiritando de frío uno al lado de otro. A lo lejos, los vemos caminar de espaldas, vemos cómo son revisados por otros jóvenes soldados. Tras estas tomas de archivo filmadas por los periodistas ingleses (las más conocidas que nos han llegado del momento de la rendición) se presenta un desfile de cadáveres que son trasladados de un lado a otro. Pero no logramos saber si son cuerpos de argentinos o de ingleses. La muerte ya no lleva división de nacionalidades ni de bandos. Es una muerte que, a diferencia de la secuencia sobre Malvinas de *The Iron Lady*, iguala a todos los caídos en combate.

Luego vemos las mismas tomas de archivo presentes en *The Iron Lady* (el recibimiento de los soldados británicos en su país) para volver, a través de un fundido a negro que abre con la fotografía del padre de Shaun, al mundo de la ficción. De esta forma, la yuxtaposición de planos que remiten al fin de la guerra junto con la sinfonía de piano, acentúan la crudeza y el dramatismo de toda la secuencia.

En este fragmento documental, la presencia del rostro del *otro*, el rostro del enemigo en el marco de la pantalla, nos lleva a pensar en la línea de alteridad planteada por Serge Daney que divide la imagen de guerra. Según el autor, aunque fuera malvado, ese otro aún visible, es “el rostro que, en el fondo, lo hace existir como otro visible. Como lo recordaba Levinas, no puedo matar fácilmente a aquel cuyo rostro veo” (Daney, 2005, p. 270). Y en *This Is England*, la otredad se encarna tanto en la figura del soldado argentino como en la del inmigrante paquistaní que progresivamente es excluido y discriminado por su condición de origen.



This Is England (Shane Meadows, 2006).



This Is England (Shane Meadows, 2006).

Conclusiones

La presencia de imágenes de archivo sobre la guerra de Malvinas en nuestro corpus fílmico analizado le otorga a estas obras recientes

no solo un mayor anclaje en la historia, sino también un corte con respecto al ámbito de la ficción, lo que posibilita un espacio de suspensión en la narrativa y una puesta en tensión entre el universo diegético y el grado de lo *real* que define el estatuto documental. De esta manera, las intervenciones fílmicas que nos llevan hacia los sucesos acontecidos en el pasado funcionan como disparadores de la memoria. Memoria que implica una cierta forma de mirar, de recortar y significar el mundo, y que adquiere diversas maneras para incluir lo individual en lo colectivo. Memoria que implica marcos de exclusión o de inclusión de la figura de un otro en el que podemos llegar a reconocernos.

Pensar Malvinas es pensar también en lo que nos brindaron sus imágenes. Intentar traerlas a nuestro presente, transformarlas, cuestionarlas es un ejercicio para seguir en busca de formas del recuerdo más dinámicas, abiertas y efectivas.

| CAPÍTULO VIII |

Mal de archivo: inteligencia y vigilancia policial en el Festival de Cine de Mar del Plata (1959-1970)

Paulina Bettendorf y Agustina Pérez Rial
Universidad de Buenos Aires

“(…) el archivo reserva siempre un problema de traducción. Singularidad irremplazable de un documento que hay que interpretar, repetir (...) a la vez ofrecido y hurtado a la traducción, abierto y sustraído a la iteración y a la reproductibilidad técnica.”

Jacques Derrida ([1995] 1997, p. 98)

El archivo

¿Qué es un archivo? ¿Qué es archivar? Según una de las acepciones que el *Diccionario de la Real Academia Española* identifica para el verbo “archivar”, este implica “dar por terminado un asunto”. Nuestro objetivo es, por el contrario, empezar a indagar en las distintas formas que puede adoptar la apertura de un archivo. Un archivo que se organizó en un primer momento para un conjunto de destinatarios específico y cerrado, y que nosotras abordaremos en un análisis que opere como punto de partida inicial de posteriores aperturas poéticas⁴⁹.

⁴⁹El trabajo que aquí se presenta opera como *pre-texto* de una investigación mayor que buscará poner en diálogo una serie de archivos “secretos y confidenciales” de un grupo de inteligencia de la provincia de Buenos Aires y los diversos archivos públicos sobre el Festival de Cine de Mar del Plata desde las posibilidades que habilita el dispositivo

El estudio de un espacio de relevancia para el cine argentino como ha sido (y es) el Festival de Cine de Mar del Plata enfrenta al investigador con un archivo heterogéneo, una de cuyas distinciones podría establecerse entre lo público (en el sentido de lo que circula o puede circular en los medios de comunicación, tanto gráficos como audiovisuales) y lo que permaneció como “secreto” durante cuatro décadas. Entre 1959 y 1970, en el archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) se acumularon legajos “secretos y confidenciales”, según el rótulo que encabeza los documentos. Los informes administrativo-policiales que conforman estos legajos dejan entrever una trama que se superpone y modifica el sentido de los recorridos e imágenes públicas de los otros archivos que han organizado una historia del festival, como el que se presenta en un trabajo reciente (Neveleff, Monforte y Ponce de León, 2013), que abarca las dos épocas del festival en sendos tomos (1959-1963 y 1964-1970) y reconstruye separadamente cada una de las ediciones. Este libro se ha concentrado en la reconstrucción de esa historia a partir de materiales públicos y de aportes de algunos archivos personales, que se agregan o suman entre sí para armar cierta imagen de los acontecimientos, a las que se les pueden superponer documentos poco conocidos del Festival que se encuentran en el archivo de la DIPPBA.

Se trata en este caso de documentos de inteligencia que implicaron una manera de concebir la acción de *archivar* en el sentido antes citado de “dar por terminado un asunto”. El circuito burocrático, que

audiovisual. El análisis del discurso burocrático-policial del espía en el que avanzamos en estas páginas es un primer paso en la caracterización de la voz enunciativa de uno de los materiales archivísticos con los que trabajará nuestro ensayo audiovisual en proceso.

implicaba su tránsito de una dependencia policial a otra hasta su ubicación en un legajo, condicionaba su lectura, así como su circulación física y de sentidos. En la actualidad, este material se encuentra bajo la custodia y gestión de la Comisión Provincial por la Memoria⁵⁰, organismo que ha hecho posible su consulta pública y, también, una potencialidad de interpretación que deslice y modifique tanto el “uso” del archivo, como su propia configuración.

El análisis que proponemos aquí es entonces un primer acercamiento sobre el “decir policial”. Se focalizará en una caracterización discursiva de la mirada del enunciador construido en los informes sobre el Festival de Mar del Plata. En estos documentos se puede seguir un rastro del espionaje político-ideológico en el que la actividad de inteligencia se articuló con una “estrategia de control cultural” (Invernizzi, 2007) más amplia que se organizó en esos años en la Argentina, y que tiene como uno de sus puntos más conocidos la censura cinematográfica. A su vez, las reflexiones que se plantean en el apartado final buscan pensar qué significa abrir estos archivos sobre el pasado cultural reciente desde un presente, así como activar política y poéticamente esos materiales. En términos de Derrida, quien también asume el carácter paradójico y aporético en la temporalidad de los archivos: “Tanto la palabra como la noción de archivo parecen, en pri-

⁵⁰La Comisión Provincial por la Memoria (CPM) es un organismo autárquico que se conformó en 1999 como una manifestación de apoyo a los Juicios por la Verdad que se estaban realizando en la provincia de Buenos Aires. Tiene como objetivo impulsar políticas públicas de memoria y promoción de los derechos humanos. En este marco, en diciembre del año 2000, el gobierno de la provincia de Buenos Aires le transfirió el Archivo DIPPBA para que hiciera de este un “Centro de información con acceso público tanto para los afectados directos como para todo interesado en desarrollar tareas de investigación y difusión” (Ley 12.642).

mer lugar, ciertamente, señalar hacia el pasado, remitir a los indicios de la memoria consignada, recordar la fidelidad de la tradición. Ahora bien, si hemos intentado subrayar este pasado desde el inicio de estas cuestiones es también para indicar la vía de una problemática distinta. Al igual o más que una cosa del pasado, antes que ella incluso, el archivo debería *poner en tela de juicio* la venida del porvenir” (1997, p. 39).

El Festival de Mar del Plata

“De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante.”

Frase atribuida a Vladimir Ilich Uliánov, conocido como Lenin (1870-1924)

El primer antecedente de un encuentro cinematográfico en Mar del Plata se realizó en 1948 y estuvo organizado por Enrique T. Susini. Sin embargo, fue recién seis años más tarde, bajo la presidencia del Gral. Juan Domingo Perón, cuando se llevó a cabo la Primera Muestra Cinematográfica no competitiva en el país, entre el 8 y el 14 de marzo de 1954, a cargo de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación. El Festival tuvo el doble objetivo de apoyar a la industria cinematográfica nacional y acercar, paralelamente, el cine mundial al público argentino. En ese contexto, y según puede leerse en la página del festival: “Mar del Plata fue elegida como sede para esta fiesta del cine por ser el destino turístico por excelencia”⁵¹.

A fines de 1958, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina obtuvo el reconocimiento de la Federación Internacional

⁵¹En URL: <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival/historia?hl=es> (Última visita: 30/05/2016).

de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) para realizar en marzo de cada año un certamen en Mar del Plata. A partir de entonces y hasta 1970, numerosos realizadores y actores participaron de este espacio al que se le adjudicó la Categoría “A” que, según la FIAPF, implica que se trata de un festival internacional, competitivo y de temática abierta⁵². El Festival Internacional de Mar del Plata tuvo, entonces, un nuevo inicio en 1959. Esta etapa se extendió hasta 1963 y luego el Festival alternó su sede con Buenos Aires y Río de Janeiro. Este período se diferenció de la edición de 1954 por su carácter competitivo y no solo de muestra. Enmarcada en los años de la proscripción del peronismo, la que se conoce como “primera época” negó al Festival de 1954 su condición de antecedente⁵³.

Los documentos de la DIPPBA que aquí analizamos pertenecen a esta primera época del Festival. Se trata de dos legajos en los que

⁵²En su artículo primero, el Reglamento del Festival establece: “El objetivo a cumplir por parte del Festival en su carácter internacional es presentar una sustancial y enriquecida cantidad de filmes extranjeros de largometraje acompañados por sus correspondientes representantes, y de esta forma contribuir con el desarrollo de la cultura, con el progreso de la industria cinematográfica mundial y con su difusión en América Latina. Por otra parte, se propone ser la base de lanzamiento de la industria cinematográfica local y fomentar su desarrollo”. En URL: <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival?hl=es> (Última visita: 30/05/2016).

⁵³La numeración oficial del Festival suele marcar la edición de 1959 como la primera. Esto se puede comprobar en los afiches oficiales y en la *Gaceta del Festival* (publicación diaria que acompañaba las actividades que se realizaban). En Neveleff, Monforte y Ponce de León (2013), la edición de 1954 está denominada “Primer Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata” y la de 1959, “I Festival Internacional de Cine de Mar del Plata”, superponiendo así su ordenamiento. En el sitio web oficial actual, la programación de 1959 está bajo el título “2° festival” y, debajo, “Primer Festival Competitivo” (<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/2o-festival>, última visita: 30/05/2016), reconociendo el antecedente que se llevó adelante durante el gobierno de Perón.

se relatan “novedades ocurridas durante su desarrollo” en marzo de 1960, es decir, la II edición (Archivo DIPPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100), y en 1968, identificado como el IX encuentro (Archivo DIPPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 381).

POLICIA DE LA PROVINCIA
DE BUENOS AIRES

•

COMISION DE RECEPCION Y AGASAJO A LAS
DELEGACIONES POLACAS CONCURRENTES AL
"II FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE" y
NOVEDADES OCURRIDAS DURANTE SU DESARROLLO
EN MAR DEL PLATA

MARZO 1960

FRONTUARIO Nº **65**
SECCION **VARIOS**
FECHA CONFECCION **17-10-60**

Carátula de legajo 100. Archivo DIPPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100.

Enmarcados en un contexto político internacional en el que la Guerra Fría se constituía como telón de fondo del accionar político, social y cultural, los informes dan cuenta de los dispositivos de vigilancia y control que se desplegaron sobre realizadores y otros actores del campo cinematográfico. Tanto la edición del Festival de 1960 como la de 1968 contaron entre sus invitados con delegaciones de actores y directores de los países de Europa del Este. Más allá de esta vigilancia, los archivos públicos de la época (diarios, revistas y noticieros audiovisuales como *Sucesos Argentinos*) también hacen mención a tensiones y pujas de interés que atravesaban al campo cinematográfico a nivel local y que llevaron, por ejemplo, a que muchas de las estrellas invitadas al Festival se ausentaran⁵⁴, un aspecto que se combinó con la presencia de atentados y bombas.

En el caso del Festival de 1968, este coincidió con el momento político internacional en el que se avecinaba el Mayo francés y en el que en la Argentina gobernaba una dictadura al mando de Juan Carlos Onganía (1966-1970). El Festival no había podido llevarse a cabo en 1967 porque “(...) el año anterior había caído el gobierno de [Arturo] Illia y los militares en el poder no estaban de acuerdo con que participaran las filmografías de los países del Este” (Couselo en Neveleff, Monforte y Ponce de León, 2013, p. 437). La edición número IX fue también un evento en el que se hicieron sentir las ausencias de los actores y las actrices (que llevaban adelante un paro durante el Festival), y además, algunas de las películas proyectadas se vie-

⁵⁴Como se señala en Neveleff, Monforte y Ponce de León: “(...) la posible ausencia estaba motivada por el descontento de la colonia cinematográfica ante las demoras en el tratamiento de la ley que acordaba al Instituto Nacional de Cinematografía la concesión de créditos a la industria del cine” (2013, p. 156).

ron afectadas por la censura directa⁵⁵. Fue el caso, por ejemplo, de la película *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967) cuya exhibición se demoró porque la Comisión de Censura pretendía efectuar algunos cortes sobre el filme.

Como ya mencionamos, la historia del Festival de Cine de Mar del Plata ha sido reconstruida habitualmente a partir de una revisión de archivos públicos (notas en diarios y revistas, publicaciones del festival, grillas de programación, registros audiovisuales y radiofónicos) y de aportes de algunos archivos personales (como testimonios y fotografías)⁵⁶. Lo que nos proponemos a continuación es volver la atención sobre otros documentos, “secretos y confidenciales”, para caracterizar los modos en los que ha quedado atestiguada la vigilancia cultural.

La DIPPBA y el control cultural

La DIPPBA fue una central de inteligencia creada en agosto de 1956, que funcionó bajo distintas denominaciones hasta 1998⁵⁷, año en que

⁵⁵Uno de los principales hitos del gobierno de Juan Carlos Onganía en materia de censura fue la sanción de la ley 18.019 en diciembre de 1968, que creaba el Ente de Calificación Cinematográfica (que reemplazó al Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica). La novedad de este marco legal fue que en él se tipificaban los motivos por los que se podía prohibir la exhibición de una película.

⁵⁶Además de la *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* de Neveleff, Monforte y Ponce de León (2013) a la que hemos hecho referencia, se pueden mencionar el sitio web oficial del Festival (<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival/historia?hl=es>), así como en un blog temático de la ciudad (<http://fotosviejas-demardelplata.blogspot.com.ar/2014/09/festival-internacional-de-cine-mar-del.html>) (Última visita: 30/05/2016).

⁵⁷En 1960, año al que corresponde el primero de los informes que consideramos, se la denominaba Central de Inteligencia y en 1968, Servicio de Informaciones Policiales de la provincia de Buenos Aires (SIPBA).

fue disuelta. Esta dependencia policial formó parte de un sistema de inteligencia más amplio que se extendió por la Argentina y articuló distintas agencias de información, nacionales y provinciales⁵⁸. La actividad de este sistema era centralizada y coordinada por la Secretaría de Informaciones de Estado (SIDE). Se estableció así una red de vigilancia que extendió un control sistemático sobre la sociedad que, como afirma Funes (2008), fue clave para la estrategia de represión de la última dictadura. Su accionar, sin embargo, no concluyó con el regreso de la democracia en 1983, sino que se extendió durante las décadas siguientes, con un discurso que sostenía posiciones dóxicas previas⁵⁹. El involucramiento de estas agencias de inteligencia en la “estrategia de control cultural” relacionada con el cine se puede ver, al menos, en dos aspectos que están imbricados: por un lado, en su participación en organismos de censura (la SIDE tenía un representante en el Consejo Asesor Honorario del Ente de Calificación Cinematográfica, creado en 1968) y, por otro, en las prácticas de vigilancia de espacios que podían llegar a eludir las restricciones que imponía la censura oficial a las exhibiciones del circuito comercial.

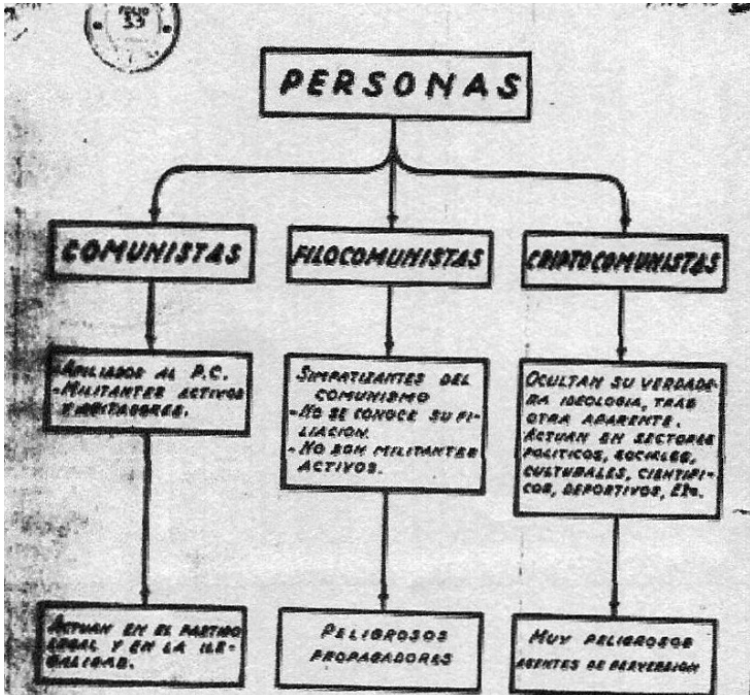
⁵⁸Se denomina “información” a los datos recolectados a propósito de “personas, sectores, agrupamientos, entidades y asociaciones, así como también del conjunto de acciones, actividades, relaciones, vinculaciones y acontecimientos por ellos protagonizados y de situaciones, ambientes y lugares vinculados a todos esos aspectos” (Saín, 1997, p. 140). Mientras que la “inteligencia” implica el análisis de esos datos, su selección, ordenamiento, clasificación, interpretación, para realizar un “diagnóstico en vista de emprender un proceso de toma de decisiones” (p. 140).

⁵⁹En Bettendorff (2016) se presenta un análisis comparativo de la imagen de sí del enunciador y los tópicos que sostienen discursivamente la vigilancia de espacios de difusión cinematográfica por parte de la DIPPBA en la década de 1960, y también a fines de la de 1980. Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia a propósito de informes de vigilancia a espacios teatrales y cinematográficos por parte de la DIPPBA dentro del grupo UBACyT “La Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Un caso de comunidad discursiva”, dirigido por la Dra. Alejandra Vitale.

Entre estas agencias, la DIPPBA llevó adelante prácticas de espionaje en diferentes ámbitos sociales de la provincia de Buenos Aires. La organización y funcionamiento de su archivo -que no se constituyó solo como un espacio de depósito de documentos, sino que desarrolló también una forma de interpretación y ordenamiento de la información- da cuenta de los distintos grupos vigilados (partidos políticos, sindicatos, centros de estudiantes, teatros). En ese archivo, los legajos estaban catalogados y clasificados en factores (político, social, económico, religioso, estudiantil, laboral) y la información luego era analizada a través de una estructura en “mesas”. Entre ellas, para nuestra investigación se destacan la Mesa C, que reunía información sobre personas, organizaciones y actividades calificadas de “comunistas” por esta dependencia policial, y la Mesa D en la que se elaboraban expedientes a partir de los registros de las organizaciones de la sociedad civil, como centros culturales, cooperativas, clubes (deportivos y recreativos), asociaciones de colectividades o entidades religiosas. Los informes relacionados con las funciones y los festivales de cine se encuentran distribuidos en estas dos mesas. Pero más allá de la mesa y el factor en que se la clasificara (que variaba entre “social” y “político”), la vigilancia que ejerció la DIPPBA sobre el cine se estableció como parte del control a “la expansión del comunismo” en “los medios intelectuales y artísticos”⁶⁰. Encontramos incluso un documento con la

⁶⁰Se determina en el documento “Informaciones que se requieren para el normal funcionamiento del Departamento y la mesa respectiva”, de 1957, Mesa C, Legajo 25, que la DIPPBA debe: “Remitir toda información relacionada con las actividades de toda índole que desarrolle el Partido Comunista y que pueda ser de interés para la confección del panorama semanal y mensual (...). Se recalca la conveniencia de ejercer un *control más estricto* sobre las actividades comunistas en el Agro, que en estos momentos todo parece indicar que ha re-
crudecido, como así también *en los medios intelectuales y artísticos*” (las cursivas son nuestras).

caracterización que se aplicaba a quienes se vigilaba: “comunistas”, “filocomunistas” y “criptocomunistas” (ver imagen siguiente).



Mesa Doctrina, “Tema Comunismo”, Legajo N° 167, Archivo y Fichero, 1956. Archivo DIPPBA.

La frase “expansión del comunismo” se encuentra reformulada en varios informes de la DIPPBA como “infiltración del comunismo”, casi una locución cristalizada en distintos ámbitos discursivos de la época, que resuena también en los documentos públicos que fueron articu-

lando la escalada de la censura en la Argentina entre 1957 y 1984⁶¹. Podemos mencionar como ejemplo el decreto 8.205, firmado por José María Guido en 1963, que creó el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica (CNHCC)⁶². Allí se fundamenta la creación de este Consejo para, entre otros objetivos, resguardar “la seguridad nacional que en el mundo contemporáneo se ve amenazada (...) por la penetración y las maniobras de rodeo que pretenden la *infiltración ideológica* [comunista] (...)”⁶³ (cit. en Maranghello, 2005, p. 274).

Esta delimitación del control sobre los ámbitos culturales para develar el comunismo (se lo caracteriza por “mantenerse siempre latente”)⁶⁴ se verifica en documentos de la DIPPBA relacionados con el quehacer cinematográfico en, al menos, dos direcciones: se vigilaron, por un lado, las funciones que se desarrollaron en cineclubes en distintas localidades de la provincia y, por otro, las relaciones que pudieran establecerse desde el ámbito cinematográfico con producciones de países con gobiernos comunistas, como los de Europa del Este. En este sentido, en el archivo se encuentran, por ejemplo, un legajo sobre préstamos de copias de películas a cineclubes por parte de la embajada de Hungría; una traducción de una nota publicada en

⁶¹Para una historia de las distintas leyes y decretos relacionados con la censura cinematográfica que se sucedieron en la Argentina, ver Invernizzi y Gociol (2006), Maranghello (2004 y 2005) y Oubiña (2004).

⁶²Este organismo otorgaba el certificado de exhibición sin el cual no se podía estrenar un filme y tenía la facultad de realizar cortes a las películas.

⁶³Las cursivas son nuestras.

⁶⁴Así se lo describe en un documento de 1957 (Archivo DIPPBA, Mesa Doctrina, Legajo 277) que trata sobre “la conveniencia o no de declarar ilegal al Partido Comunista” y la “lucha anticomunista en el país”.

el periódico *Novedades de Moscú* en 1969, que trata sobre la participación de Lucas Demare en un festival en la URSS, y también los informes que corresponden a los festivales de Mar del Plata, en los que se refiere la vigilancia a las delegaciones de países comunistas de Europa del Este. En esas ocasiones, fueron espiados los invitados de la URSS, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia y Polonia, así como todos aquellos que entraron en contacto con ellos, incluyendo a quien se encargó del “peinado y maquillaje de las delegaciones polacas”.

Los informes de inteligencia: el discurso burocrático-policial del espía

Los legajos de la DIPPBA sobre las dos ediciones del Festival de Mar del Plata están conformados por dos memorandos en 1960 de una página cada uno y uno de tres páginas, en 1968. Estos documentos guardan una marcada homogeneidad, establecida principalmente por el predominio de formas correspondientes a lo que podríamos llamar un discurso “burocrático-policial”. Sintéticamente, podríamos decir que este discurso presenta una pretensión de “transparencia lingüística” (Pêcheux, 1990), como si la “información” se dijera a sí misma, sin mediaciones, y fuera el resultado de un registro objetivo de hechos percibidos y no de acciones realizadas por un sujeto, que lleva adelante prácticas de espionaje.

Luego de una suerte de marco epistolar burocrático, propio del género memorando (que establece una escena genérica instituida, invariable, de acuerdo con la clasificación de Maingueneau, 2009), podemos observar en estos documentos que la primera persona se borra en la parte central de los textos y en los informes adjuntos: quienes

llevan adelante el espionaje (el seguimiento de personas, la escucha de conversaciones, la “inspección” de domicilios) son mencionados en tercera persona. Es “personal de esta Delegación” (que en pocas ocasiones es identificado con nombre) quien espía. Por otra parte, las acciones que realiza este “personal” son presentadas en frases pasivas con *se* que lo eliden en tanto sujeto activo (“se observó”, “se notó”, “se constató”, todos verbos relacionados con la percepción). Se crea así un efecto de distanciamiento, como si el informe describiera objetivamente sucesos (esto se altera, sin embargo, con la aparición de algunos subjetivemas, sobre todo en el informe de 1968, tales como “resulta *sugestiva* la presencia...” o “*frondosos* antecedentes”).

Se incluyen también “antecedentes” (definidos en el *DRAE* como “circunstancia consistente en haber sido alguien anteriormente condenado u objeto de persecución penal”) de las personas que entran en contacto con los visitantes. Esta sección está conformada principalmente por los datos de filiación y, en algunos casos, se agregan conexiones con el Partido Comunista o la narración de alguna actividad que pueda sugerir una “tendencia de izquierda” que, en el *corpus* general sobre actividades del ámbito cinematográfico, se suele unir con lo “extranjero”. La formulación de los “antecedentes” sigue un ordenamiento habitual en las declaraciones policiales, que se puede recuperar incluso en la actualidad (se lista el nombre y apellido, el documento de identidad, el nombre de padre y madre, la nacionalidad, la fecha de nacimiento, el estado civil, la dirección, la profesión)⁶⁵. Esta

⁶⁵Se aclara que los investigadores que hacen pedidos de documentos al archivo no tienen acceso a algunos de estos datos. La Comisión Provincial por la Memoria provee el material en forma de fotocopias o digitalizado. En todos los casos, el nombre y el número de documento de quienes sufrieron la persecución político-ideológica están

demarca, además, una intertextualidad entre distintos informes que se acumulan en el archivo de la DIPPBA (“de quien se informara ampliamente en memorándum DCI. N° 241 de 1959”, se estipula en uno de los informes de 1960) e incluso se desprenden nuevos textos (en el memorándum de 1968 se lee escrito a mano: “Hacer ficha a las personas no registradas y entidad...”).

En los informes de las dos ediciones del Festival se relata, como mencionamos, la vigilancia de las actividades realizadas por las delegaciones de países de Europa del Este, que tienen al Hotel Hermitage y al Hotel Provincial como dos ámbitos de particular sociabilidad. En 1960, los memorandos se detienen en una entrevista de un comerciante marplatense con un diplomático polaco y en su interés por contactar a un peluquero, de origen eslavo, que sería el encargado del peinado y el maquillaje de los invitados de esa delegación, así como en la presencia en el Hotel Provincial de dirigentes del Partido Comunista. El segundo de los informes de ese año se cierra con un comentario sobre una cena organizada por el Festival. Se describe escuetamente lo que hicieron los invitados yugoslavos y se detalla un incidente entre los organizadores y los fotógrafos (ver fotografía en página siguiente).

El informe de 1968, más extenso, se concentra en una sola actividad, que se desprende de los eventos oficiales: una reunión organizada por la Sociedad Cultural Danubio a la que invitaron a las delegaciones de la URSS, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia y Polonia. El relato específico de la reunión es breve, se reduce a un solo párrafo:

protegidos por una ley de *habeas data* y, por lo tanto, se encuentran tachados en el material que se puede consultar.

Durante la cena y baile de la noche, se notó el total aislamiento de la delegación yugoeslava que pasó la noche en mesa aparte de las demás.-

En esa misma cena hubo un incidente entre la Comisión Organizadora y los fotógrafos de prensa, cine y TV, al no permitirse la entrada del Presidente de la Asociación de Fotógrafos. El incidente finalizó con la intervención del ^s señor [REDACTED] Secretario del Festival.-

DELEGACION C,INTELIGENCIA, Mar del Plata 10 de ^uarzo de 1960.-

Archivo DIPPBA, Mesa C, Carpeta Varios, Legajo 100.

“(…) como es lógico luego de la bienvenida dada por los integrantes de la Sociedad Cultural ‘Danubio’, agradecieron los miembros de distintas delegaciones. Cabe agregar que durante el desarrollo no se tocó en ningún momento temas de índole política pero sí se abordaron los relacionados con la actividad artística y cinematográfica.” (Archivo DIPPBA, Mesa C, Carpeta Varios, legajo 381)

Este comentario se enmarca entre varios “antecedentes”: los de la Sociedad Cultural, los de sus integrantes y los de tres asistentes a esta reunión que estarían “registrados” como comunistas o serían familiares de alguien que es un “activo elemento comunista”. En estas descripciones podemos notar un cambio en los modos de la vigilancia de 1960 a 1968: de un seguimiento y escucha de conversaciones a la “revisión domiciliaria en ausencia” de uno de los participantes del encuentro, quien vive en una vivienda “por cierto extremadamente precaria” y en cuyos “tabiques” hay leyendas sobre la paz.

Además de un incremento en la vigilancia, el Festival de 1968 contó con una Comisión de Censura que pidió que se realizaran cortes de

casi 20 minutos al filme checoslovaco *Marketa Lazarová*, de Frantisek Vlácil. Si el espía expandió el control por la ciudad, más allá de los espacios de sociabilidad cinematográfica, la censura cortó la superficie fílmica. Estos cambios no se tradujeron, sin embargo, en modificaciones notorias en las características discursivas de los informes. En ellos siguió primando la impersonalidad de la descripción⁶⁶, las fórmulas repetidas, la enumeración de los antecedentes. El espía se presentaba en ellos como si estuviera registrando “objetivamente” información, como si se limitara a mostrar datos “recolectados” sin mediación ni intervención. El discurso burocrático-policial que así queda constituido construye una legibilidad apoyada en una fuerte pretensión de transparencia, de discurso estable que se dice a sí mismo. Es la institución de esa transparencia como un *decir* burocrático policial lo que buscaremos impugnar en próximas aperturas del archivo.

El dispositivo audiovisual y el archivo

Los documentos que hemos abordado en esta presentación, elaborados como producto de un intercambio fuertemente reglado y en el marco de interacciones discursivas acotadas, pueden ser reinsertos en nuevos procesos de producción-circulación discursivos. En este sentido, entendemos que el dispositivo audiovisual encierra una potencia singular en su trabajo con el archivo. Una potencia que permite tensionar las coordenadas topológicas que plantea el par ficción/documental en la generación de una serie de encuentros inesperados entre estos archivos “secretos y confidenciales” reciente-

⁶⁶Maingueneau (2009) propone que en estos géneros los locutores son, *a priori*, sustituibles, porque se borran las marcas que podrían permitir una individualización.

mente desclasificados y los archivos ya conocidos, públicos y disponibles sobre el Festival de Cine de Mar del Plata.

Lo que seguirá a este trabajo es, entonces, un abordaje que buscará ya no restituir, sino proponer nuevos encadenamientos y montajes para estos materiales, explorar sus aperturas y posibles ramificaciones. La posibilidad de conocer estos materiales nos permitiría no solo una revisión historiográfica que considere cómo se llevó a cabo un seguimiento y control ideológico durante los encuentros cinematográficos en la ciudad de Mar del Plata o un análisis discursivo sobre los modos en que esa vigilancia quedó atestiguada en los informes -trabajo que aquí realizamos-, sino también, la posibilidad de intervenir en su lógica y revisar las operaciones semio-coercitivas de las que se valió la censura que operó en el contexto cultural cinematográfico de esos años. El verbo (*archivar*) quedaría así resignificado.

En sintonía con planteamientos de la epistemóloga Donna Haraway⁶⁷, quien hace una crítica a los discursos de la objetividad universalista no-situada, entendemos que es posible concebir la relación con los archivos a través de una política de producción de sentidos que desplace el concepto de *representación* por los de *articulación* y *difracción*, es decir, por un modo de *hacer con los archivos* que no oriente su práctica hacia el pasado sino hacia un futuro trópico incierto⁶⁸.

⁶⁷Caracterizado como posmoderno o poshumanista, el territorio en el que se inscribe su escritura puede entenderse como un espacio de límites imprecisos e inciertos, donde los dualismos -como el que opone ficción/realidad- dejan de ser operativos. Haraway elabora un aparato analítico que es presentado como un conjunto de instrumentos ópticos que, más que reflejar, difractan y, más que distanciar, tienen efectos de conexión y articulación.

⁶⁸El par nocional topos-tropos con el que trabaja Haraway en varios de sus textos nos

Se trata de interrogarnos acerca de las posibilidades que inauguraría una reflexión audiovisual sobre los materiales que hemos caracterizado en estas páginas. Una reflexión capaz de insertarlos en nuevas series sintagmáticas, en nuevos campos de desempeño semiótico, favoreciendo así la ampliación de sus potencialidades semánticas y trópicas.

permite advertir el modo en que aquello que pareciera fijarse por el peso de lo ya dicho puede constituirse en el espacio para la enunciación de nuevos posibles, activarse para dar lugar a nuevas narrativas impensadas en el archivo de los lugares establecidos: “Las palabras son irreductiblemente ‘tropos’ o figuras. Para muchas palabras comúnmente usadas nos olvidamos de sus cualidades figurativas; estas palabras están silenciadas o muertas, hablando metafóricamente. Pero la cualidad trópica de cualquier palabra puede ser resucitada (...)” ([1991]1999, p. 125, comillas en el original).

Estado, archivo y existencia

| CAPÍTULO IX |

Archivo en apremios

Javier Trímboli

Universidad de Buenos Aires

“En las épocas de mayor necesidad, como en 1941,
uno siempre se acuerda de Rusia”.

H. F.

El Archivo Histórico de RTA fue creado a través de un decreto de la por entonces presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, en el marco de la llamada “ley de medios”. Por esos días –abril de 2013–, haciéndonos los graciosos comparábamos este decreto con una ley que hizo promulgar Sarmiento, al poco tiempo de asumir como titular del Poder Ejecutivo en 1868. Esta ley señalaba que la isla de Choele Choel –la “Gibraltar de la barbarie”, la llamaba el sanjuanino en sus arrebatos– pasaba a estar bajo soberanía del Estado nacional. La nuestra no era pura erudición historicista o memoria involuntaria, sucede que formábamos parte –me incluyo junto con Alejandro Fernández Mouján, Julia Rosemberg y otros compañeros– de un proyecto de documental sobre la denominada “Conquista del Desierto” que estaba en marcha en la Televisión Pública. Para que se cumpla la ley en cuestión se tuvo que esperar hasta que las tropas del ministro de Guerra, el general Roca, celebraran allí el 25 de mayo de 1879, en

formación militar que el cuadro de Juan Manuel Blanes y, quizás un poco más, el billete de 100 pesos hicieron célebre. Es decir, entre la ley promulgada y el hecho que le dio real existencia se sucedieron 11 años en los que pasó de todo.

Podríamos jugar a rasgarnos las vestiduras y hablar largamente sobre la propensión dominante entre nosotros, argentinos, a que las leyes no se cumplan; o, al revés, a celebrar que esto sea así, en la medida que habilita fisuras en las que subsisten formas de vida que la normativización reduciría a la nada. Otra posibilidad sería dar cuenta de la inclinación en nada menor –la contracara de lo primero que dijimos– a sancionar leyes cuando la realidad sobre la que quieren intervenir está poco preparada y nada dispuesta para recibir las, problema clave de las políticas de gobierno sobre el que Alberdi escribió particularmente en 1838, cuando entendía como legítimo, y no como a una caprichosa tiranía, al gobierno de Rosas. Convince lo de Alberdi como crítica a todo jacobinismo, a todo vanguardismo, pero de manera inevitable nos conduce –como a él lo condujo casi de inmediato– a la exasperación por la maduración de la realidad y sus tiempos que siempre se demoran y, entonces, a la necesidad de entender a la política en algún grado de forzamiento. Alberdi no esperó a terminar de cruzar el Río de la Plata para sacarse la divisa punzó, en una de esas, según se comenta, también la tiró con gesto teatral a las aguas barrosas que surcaba la embarcación que lo llevaba a Montevideo, y por algunos años militó entre los enemigos de Rosas, junto a la fuerza militar que Francia había enviado hasta estas costas.

Puede ser interesante este asunto, de todas maneras la cuestión a pensar no es esta exactamente y me parece que pasó ante nuestras narices desapercibida en 2013 y quizás incluso hasta hace unos meses.

La tarea de la que se hizo cargo Roca tenía a su favor los vientos de la Historia, así, con mayúscula. Hacer una nación en el desierto, en épocas en que se erigían naciones y los desiertos, no solo es un decir, se combatían hasta con saña; hacer que el capitalismo se expanda más allá del Río Negro en épocas en que las mercancías y el progreso, aun en velocidad mucho más lenta que la que hoy lo mueve, no encontraba frenos sólidos en su conquista del mundo. Con la colaboración de la Santísima Trinidad, escribía Viñas, integrada en el último tramo del siglo XIX por el telégrafo, los ferrocarriles y el fusil Remington, añadámosle la fotografía. Apenas con esas variaciones, la empresa encabezada por Roca era un demorado anhelo que había sido de todos los que representaron o se dejaron mecer por las poderosas fuerzas de la cultura europea, cristiana, incluso hispánica según el libro de campaña publicitaria de Estanislao Zeballos. Aunque hay chance de que lo evaluara de otra forma, menos mal que Marx no estuvo atento a lo que por aquí ocurría porque muy probablemente habría saludado entusiasta a ese acontecimiento, en tanto desarrollo de las fuerzas productivas que en su plenitud libraría de escollos el camino hacia el socialismo. O tan solo lo habría entendido como inevitable, sin descorchar; pero, me parece, con más o menos acentos, en lo que sí varía de nuestra perspectiva –o sea, la de quienes aun haciéndonos los distraídos sabemos todo lo que vino después– es en que lo enlazaría a un proceso mayor y finalmente positivo para la emancipación de la humanidad.

En cuanto a nuestro Archivo, este tema –el de los vientos de la Historia y si soplan a su favor–, es por lo menos dudoso. En contraposición con el asunto Choele Choel que se resolvería más temprano que tarde en la dirección y el sentido señalados por la ley, con la creación del Archivo se arma un problema, el asunto se pone indeciso. Dejando

de lado –si es que se puede– la escala tan distinta de un hecho y de otro, que era parte de la gracia, la mala gracia. Quiero preguntar, por el momento, si es necesaria, en los términos en que la Historia –el progreso, la modernización– lo impone y se vuelve poco menos que irrevocable, la existencia de un archivo de radio y televisión en la Argentina; si cae de maduro que tengamos uno a mano, que contemos con tal cosa en este confín del mundo. También 2013, con ánimo no muy distinto al actual: es inevitable que la Televisión Pública tenga una cada vez mejor desarrollada página web, con un equipo de trabajadores dedicado a ella, con flujos de trabajo que desemboquen a su favor, porque todo tiende a eso, aquí, allá y en todas partes. No es igual en cuanto a lo que nos toca.

Mientras tanto, el Archivo Histórico de RTA se lanzó y no deja de crecer, aunque quizás convendría corregirnos y decir que ante todo se trata de su página web, que hace realidad uno de los puntos del decreto de abril de 2013 que indicaba que el objetivo era garantizar la accesibilidad pública a esa información. La corrección viene a cuento de que el Archivo tiene demasiados agujeros – “tierra inexplorada” como se leía en los mapas que usaban Roca y los suyos– para llamarse con un nombre tan completo, aunque bien podríamos preguntarnos cuándo un archivo se encuentra en situación de merecer ese nombre. Cuestión de tiempo, organización y acumulación, no es “moco de pavo”, si se permite la expresión. Agreguemos, para que el círculo cierre menos aún, que ni noticias de la serie documental sobre la conquista del desierto: guiones terminados, mucho material grabado, entrevistas hechas pero ni a la anterior gestión y menos a esta les interesa dar el último y decisivo empujón. Ni siquiera sirvió de algo una carta del Conicet, inquieto porque se reconozca el trabajo de sus investigado-

res que aportaron en este material que sería de alta divulgación. Poco menos que un milagro debería suceder para que se vea alguna vez en la pantalla de un televisor; con suerte y algún viento a favor, también con bastante de astucia, el material en crudo irá a parar al Archivo.

El Canal 7 existe desde 1951, el primer canal de televisión en la Argentina y el que siempre estuvo en manos del Estado; lo mismo Radio Nacional desde 1937. Entonces, los soportes –discos de pastas, cintas fílmicas, de audio y de video– estaban en espera, que siempre es relativa, desde hace tiempo. En ese estado, algunos se perdieron, otros se degradaron, otros más se volvieron a usar o fueron robados. También los hubo tirados a la basura. Porque hasta avanzada la primera década de este nuevo siglo no hubo intentos sostenidos de producir un archivo, me refiero a intentos que involucraran a la gestión y a un par de capas de trabajadores. Por eso, solíamos decir, se trataba de un sitio arqueológico desbandado sobre el que debíamos actuar. Jacques Derrida inicia su libro *Mal de Archivo* (1997) indicando que la palabra en cuestión, *archivo*, remite a origen y a nomos –una forma de ley, de poder, el de los arcontes–; a la vez, a una domicialización. Como si este ejercicio tan clásico y a la vez moderno no fuera posible entre nosotros, o solo lo fuera dificultosamente, con más trastabilleos que otra cosa. O, de vuelta, como si los vientos de la Historia para esto no hubieran soplado por acá, en este confín.

Aflojemos de todos modos, porque –recalquemos– el Archivo que nos compete es de televisión y de radio y la convicción, incluso la sospecha, de que vale la pena guardar y atesorar lo que fuera emitido por estos “medios de comunicación” es relativamente nueva. En Francia, recién a fines de los '70 se creó el Institut National Audiovisuel, el INA. Iba a continuar con un nexo adversativo, con un “pero”, y no corres-

ponde, porque no deja de haber continuidad entre lo anterior y lo que sigue. Hay toda una serie de registros que tienen un alto valor político e histórico en su sentido más tradicional, me refiero a las cadenas nacionales del Poder Ejecutivo de la que es un ejemplo particularmente singular esa que transmite a Videla a dos meses del golpe, para celebrar con un día de antelación el 25 de mayo; es decir, son registros que no pueden ser desdeñados por ser enteramente productos de la parafernalia de dispositivos ligados al entretenimiento. No obstante, esta cinta de fílmico que estaba a la vista –aunque nunca tanto como para quedar escondida como la famosa “carta robada” de Poe– no despertó el interés de nadie que tuviera influencia cierta sobre la programación. O sea, no se la utilizó por años. Si sobrevivió hasta llegar a nosotros sospecho que no fue principalmente por una decisión. El desdén con que se trató a materiales como ese es expresión de muchas cosas, probablemente pesó más que fuera “televisión” y no un documento escrito y, por tal motivo, se le confirió el poco cuidado que despierta lo que se entiende por definición efímero, sin vida útil más allá de su instante de valor. Operó también una fuerza que está bien inserta en nuestra cultura –quizás deberíamos decir, en el capitalismo, una de las formas incluso de definirlo en su articulación cultural– que conduce a un desprecio por los signos que, sin embargo, se producen sin pausa, tomando precaución por resguardar los significados. Es decir, la inutilidad de los primeros si ponen en duda la primacía y la claridad de los segundos: ¿para qué guardar imágenes de Videla si ya sabemos quién fue y qué hizo? Más aún, ¿con qué objetivo preocuparse por el resguardo y la exposición de ellas si todo lo que allí se muestra y se dice fue desmentido por lo que después supimos que verdaderamente hizo? ¿Para qué confundir? Así y todo, otras –pocas– sociedades

tienen más y mejores archivos que nosotros, lo que no quiere decir –abriríamos acá otra cuestión– que hagan con él algo que valga la pena, al tratarlo como a un museo o como a un negocio, digamos. Nuestra propensión al idealismo sin dudas aprendida, al desentendimiento de las materialidades, nos jugó no solo con este tema una mala pasada. “A los hombres se los degüella, a las ideas no” traducía fenomenalmente Sarmiento una cita sosa de algún francés, pero también revelaba que las ideas valen siempre más que los hombres, cuerpos, materia. En la coyuntura del tan mentado y pintoresco Congreso de Tucumán, San Martín escribía en una carta que por estos lares era más fácil declarar la Independencia que hacer botellas. Nos fuimos demasiado lejos pensando en esto que entorpece a nuestro Archivo, que lo torna innecesario. El Archivo está del lado de la materia, no de las ideas.

Entonces, para no seguir más por esa senda, añado que hay algo a contra natura en nuestro Archivo. Por empezar, porque un canal de televisión –sus trabajadores incluso y en primer lugar– tiene como meta el aire, la pantalla, la grilla diaria de programación. Es su razón de ser, enraizada en los orígenes de esas empresas y, a la vez, es la forma de garantizar que el trabajo renazca, se renueve todos los días. Quiero decir: una de las pesadillas de los trabajadores bien podría ser que de tan rico que se revele el material que digitalizamos y catalogamos, de tan valioso que se muestre, pase a tomar la pantalla por entero. Por lo tanto, camarógrafos, iluminadores, sonidistas, vestuaristas, etc., etc., se quedarían sin trabajo. Hacer un canal y una radio de archivos sería así una receta antipopular, en la que una masa de trabajo acumulado pretérito apenas, sí, es cierto, catalogado y publicado, reemplace al trabajo vivo, principalmente presente. Afirmar, como se suele hacer en voz bien alta para que con razón lo escuchemos, que esto –enten-

dámonos, la trama de relaciones y espacios en la que también funciona nuestra unidad- es un canal de televisión y no un archivo es defender una estructura productiva que, a lo sumo, necesita lo que se conoce como un “archivo operativo”. Todos los canales tienen más o menos organizado, más o menos preservado este tipo de archivo, sin que hagan falta demasiadas sofisticaciones, pero siempre mucho más como secreto, como bien propio y reservado, que como bien público. O sea, bajo la dominancia de la pantalla del televisor. De esta forma se afirma también nuestra exterioridad respecto de un medio que tiene otro fin, al que incluso tendemos a distorsionar.

Otro argumento también a contrapelo de nuestra existencia: el Archivo de RTA inevitablemente muestra lo que el Estado, en cada uno de sus momentos, en cada coyuntura, decide exhibir de su política. A la vez, los recortes que propone de la vida social argentina y de sus sensibilidades, priorizando aquellas con las que le interesa dialogar y alimentar y aquellas otras que prefiere por lo menos ignorar o no promover desde su pantalla o desde su onda sonora. También las hendiduras, las fisuras que permiten hacer surgir cosas impensables, contingencias, el acotado espacio para el acontecimiento, en pequeño, que puede quedar en un canal de televisión, en particular en uno estatal. Ahora, sabemos que la historia del Estado argentino en el siglo XX -desde 1937 y 1951 a la fecha- no fue la de una sostenida continuidad, sino que más bien es una historia anfractuosa. Sobre todo por lo que significó el peronismo y, luego, por lo que significó el neoliberalismo en estas tierras y la salida crítica de él. Todo esto, siempre conjugado con el peronismo, hizo del Estado algo mucho más complejo que el instrumento de dominación de las clases dominantes. Algo más: el impacto de su devenir terrorista hace entendible que se capture

por más de un minuto a una multitud que salta en espera de que el presidente Alfonsín salga al balcón y lo hace diciendo que el que no salta, es militar. Aunque no haya salido al aire. A la par que se registra un acto del 9 de julio de 1988, tan solo cuatro años después, en el que Alfonsín parece un rehén de las FFAA, y ya no hay multitudes que lo acompañan. Quiero decir, por un lado y por otro, se trata de una narrativa quebrada, resbaladiza. A lo que tendríamos que agregar que el momento más interesante para la contingencia fue el que se produjo cuando se desatendió al Estado por completo, también entonces a su canal de televisión, en los '90.

Sin dudas, se trata de un relevante material para hacer una historia fragmentada, astillada, del Estado en la Argentina en estos último 60 años. Ahora, esta matriz histórico-política que deja leer las tensiones de clase y de proyectos por momento hostiles, por momentos enemigos, corre serio peligro ante una discursividad dominante, que también pasó a ser gobierno desde diciembre de 2015, y que hace de la sutura de la “grieta” uno de sus caballitos de batalla. O que se exalta en explicar que fue un invento del kirchernismo, no una realidad de la experiencia argentina. La hora de la normalidad que se quiere para nuestro continente y que lleva las de ganar no necesita de estas exposiciones. Otra vez, el viento de la Historia nos sopla en la cara, bien de frente.

Hay una manera, sin embargo, de pensar todo esto de otra forma; en función de sobrevivir-me refiero a mantener el trabajo-, quizás también de asegurar que el Archivo se enraíce y exista. Pero esta manera no es gratuita y obliga a cantidad de transacciones que, sin dudas, estaban funcionando antes y que en esta coyuntura se vuelven más punzantes. Recuerdo el alivio que experimenté cuando leí unas líneas de Hannah Arendt sobre la industria del entretenimiento. En tanto *ani-*

mal laborans, cuando un cuerpo retorna a su casa luego de la jornada laboral, para reproducirse como fuerza de trabajo también necesita – además del plato de comida para él y su prole, aunque lo que ella dice no tiene nada de tono siglo XIX– de la distracción, de la diversión que le ofrecen los medios masivos de comunicación. Obviamente, en la actualidad, la televisión tiene otra presencia que a principios de los '70, y de esos años era el artículo que es parte de *Entre el pasado y el futuro* (1961). La televisión, ya se encuentra incluso adormecida al punto del agotamiento. Uno debería decir que hay poco fuera de las múltiples y omnipresentes pantallas; o, todavía un poco más, que lo que existe fuera de ellas es imposible que no tenga sus referencias, incluso su *tempo*. Entrevemos entonces la posibilidad de aliarnos con esta fuerza, ya no política o, mejor dicho, no de la política clásica, la de los *Prometeos* y la de quienes buscaban su castigo, y sostengamos desde aquí nuestro archivo. Aunque no es tan fácil encontrar materiales livianos en nuestros “yacimientos”, porque no están los mejores y más recordados, a través de nuestra web y de las redes sociales les damos una nueva vida. Una, digamos, para siempre, su asentamiento en el archivo; otra, fugaz, la del consumo *on line* y sus variaciones. Ambas, a la vez perennes y fugaces. Incluso los materiales políticos, si fueran así capturados, devenirían inofensivos y pintorescos, funcionarían como células muertas para de esta forma quedar resguardados. Una manera, en fin, de hacer que los vientos de la Historia jueguen a nuestro favor. O de plegarnos nosotros a ellos. Y el problema entonces pasa a ser esto mismo.

Allá por 1917, Trotsky condenaba a los mencheviques al “basurero de la historia”. Con un ánimo muy distinto, esta expresión fue rescatada por el fenomenal crítico de rock Greil Marcus, ánimo –simplifiquemos– benjaminiano, que sabe que eso que la Historia y el viento que

la mueve condena y tira en el basurero está compuesto de fragmentos de enorme valor, gemas más o menos minúsculas y significativas de las experiencia social y cultural. Recordemos, como si hiciera falta, una de las mal llamadas *Tesis de filosofía de la historia*, la tercera: “El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que solo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado.” (Benjamin, 1940). Ahora, *Soufflé a la tarde*, *Tribuna caliente*, la emisión diaria de *Desayuno*, *Veinte mujeres* o el interminable desfile militar del 9 de julio de 1981, ¿acontecieron alguna vez para no tener que dejarlos perder? ¿La “humanidad redimida” se interesará por salvarlos también a ellos? Comentaba Serge Daney en una entrevista que si no me equivoco publicó la revista *Punto de Vista*, que en su momento de fascinación con la televisión, se la pasaba mirándola más allá del permiso en función de reproducirse como fuerza laboral, y que ese momento terminó cuando cayó en la cuenta de que la televisión no reproduce al mundo sino a la sociedad. Entonces, estos artificios sociales cristalizados, hechos para ser emitidos una vez, ¿no merecen un basurero? ¿Deberíamos excusarnos ante Benjamin por sospechar tal cosa? Nuestra posición haciendo archivos de ellos es la de apuntalar ese “recuerdo total”, esa crisis de sobredocumentación que gracias a *Youtube* cada vez más nos amenaza o nos dispone tan solo a un largo agotamiento. Donde todo se puede almacenar y visitar sin mayor dificultad, sin gasto de ningún tipo.

Por este lado hay larga vida para el Archivo Histórico de RTA. Bizarro, más cerca de Beto Casella que de Carlo Ginzburg. *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida* (1874) titulaba

Nietzsche a una de sus intervenciones fundamentales. Cambiemos, con permiso, *estudios históricos* por *archivos*. Y preguntémosnos entonces por su utilidad. Cuando el pasado aplasta a la vida, al presente y al futuro, esa era la preocupación de Nietzsche cuando el siglo XIX se acercaba a su último cuarto de hora. Olía decadencia por todos lados, había algo mórbido en esa afección tan adictiva por el pasado y eso que solo estaba pensando en los museos, en las currículas escolares, en libros...

La pregunta es en qué medida la posibilidad de existencia y, más aún, de supervivencia del archivo en estas condiciones, no depende de una alianza con las formas más dañinas del capitalismo en su fase extrema, esas que son tales porque se vuelven más difíciles de percibir y se encarnan en prácticas y discursividades que alguna vez se creyeron emancipatorias. George Didi-Huberman (2013) plantea: “La pregunta es la siguiente: ¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*?”. Propone esto al referirse a las películas y a los textos de Harun Farocki que, además, casi discutiendo con él, había señalado su interés por las imágenes aéreas de los campos de concentración, esas que solo parecen dar con puntos y formas geométricas, porque preservan a los cuerpos de un nuevo capítulo de violencia y humillación que se ejercería sobre ellos al exponerlos en fotografías precisas. Como si ante la crueldad reproducida no le importara tanto el valor documental. De nuevo, aflojemos, aunque no falten críticos que señalen que la televisión –incluso la acción de permanecer horas y horas sentados frente a ella– es un efecto de la Segunda Guerra Mundial, que hay que incluirla en su estela. Dudamos de esta relación, pero no de la que sostiene la televisión con las sociedades de control. O, disculpen la confusión, no nos apena especialmente cuando Natalia Denegri nos suplica que

no publiquemos una emisión del programa de Mauro Viale de la que fue protagonista, durante los días de fama televisiva que seguramente disfrutó, sin suponer que mucho de eso quedaría guardado y, a su vez, que ella le daría un vuelco radical a su vida hacia la respetabilidad. Iba a decir que si no la conocían, la *googlearan* pero mejor no, olvídense. Por más que sea esta mujer y que no haya guerra, pensamos en las imágenes y en la destrucción de los seres humanos, en lo que sigue nombrando “seres humanos”.

¿Y si nuestro papel pasa a ser el de encima que hacen su aporte para que todo este devenir se acelere dándole lugar, en condiciones especialmente crepusculares, a esa pulsión de muerte que atraviesa siempre a los archivos, según Derrida? O si tuviéramos fuerzas suficientes para seguir a Brecht y munidos de estos materiales sortear las dificultades, él decía que eran cinco, que se presentan para decir la verdad. Contra los vientos de la Historia.

| CAPÍTULO X |

El desarrollo del Catálogo Colectivo de la red BiblioCi, un nuevo tiempo para la investigación cinematográfica en Iberoamérica

Adrián C. Muoyo

TEA

Desde sus comienzos, la red BiblioCi –que reúne a las bibliotecas iberoamericanas de cine– se planteó la necesidad de que la difusión de los acervos de sus miembros facilitara el trabajo conjunto y el acceso a las diversas colecciones por parte de los investigadores. Un eje central en la construcción colectiva de BiblioCi ha sido el de pensar el desarrollo de las diferentes bibliotecas que lo integran en función de los servicios que se le pueden brindar al campo de la investigación cinematográfica.

Luego de diversas reuniones informales a lo largo de los '90, el primer encuentro de los bibliotecarios de la red como tal fue realizado en el marco del 16º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en marzo de 2001. En la declaración que surgió de allí establecieron algunas definiciones que tienen que ver con la naturaleza misma de la red y con los trabajos a realizar en colaboración. Se determinó que la red integraría a “a todos aquellos que desarrollan tareas en cada unidad de información que trabajan con materiales en papel: publicaciones monográficas y periódicas; fotos y carteles; recortes de la prensa diaria y semanal”⁶⁹. La red aunaría –de esta forma– a los espacios menos visibles

⁶⁹ Declaración de Mar del Plata de la red BiblioCi. Marzo de 2001. Puede consultarse en

del campo de la documentación cinematográfica, es decir, a aquellos que no eran los responsables de archivos fílmicos pero que trabajan con documentos fundamentales para la memoria del quehacer cinematográfico. También en Mar del Plata fueron establecidos como prioritarios tres proyectos que constituyeron los ejes de acción que –con variantes y actualizaciones- serían centrales en el desarrollo de BiblioCi: el Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas, el intercambio de registros bibliográficos y la normalización terminológica de los descriptores temáticos especializados tanto en español como en portugués. A través del tiempo, estas tres líneas de trabajo comenzaron a vincularse entre sí, a mutar acorde al desarrollo de las nuevas tecnologías y de las necesidades de los miembros de la red y serían elementos fundamentales en el desarrollo del Catálogo Colectivo de la red BiblioCi.

Del Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas al Catálogo Colectivo de BiblioCi

En noviembre de 2001, los miembros de BiblioCi se reunieron en México. Allí, en la línea de lo determinado en Mar del Plata, se confeccionó una nueva declaración donde queda definida la Misión de BiblioCi como una red para la “integración de un espacio de intercambio y cooperación entre las Unidades de Información de nuestros Archivos Fílmicos y tiene por objetivos el intercambio de información, la unificación de los lenguajes y metodologías, el fomento del hábito de la investigación y la promoción de la cualificación constante me-

http://www.biblioci.org/Encuentros_files/DECLARACION%20DE%20MAR%20DEL%20PLATA%202001.pdf.

diante el apoyo mutuo”⁷⁰. Aquí se establecen dos cuestiones que serán fundamentales para el desarrollo del Catálogo Colectivo. La unificación de lenguajes y metodologías se tornó muy necesaria para confeccionar un catálogo de la red, aunque siempre se tuvo en cuenta que debía respetarse la forma de catalogación e indización de cada miembro y a partir de este punto, consensuar un formato de presentación de datos que sirviera para volcar las bases de cada biblioteca en el Catálogo Colectivo. Por otra parte, en la misión de la red expresada en la declaración suscripta en México se hace explícita, por primera vez, la importancia de que el accionar colectivo de los miembros y los proyectos impulsados por la red tengan como destinatario “el fomento de la investigación”. Si bien este concepto estaba presente en las iniciativas que llevaron a la creación de BiblioCi, es la primera vez que se lo expresa en un documento. En el desarrollo del proyecto del Catálogo Colectivo, la consideración del campo de la investigación como destinatario de la iniciativa tendrá cada vez más importancia.

Durante esos primeros años de la red, la principal forma de trabajo fue a través del profuso intercambio de correos electrónicos. En línea con lo establecido en las declaraciones fundadoras de Mar del Plata y México, los miembros comenzaron a invitar a otros colegas del ámbito latinoamericano a sumarse a BiblioCi. A instancias de la invitación del Lic. Eduardo Correa, del Centro de Documentación de Cinemateca Uruguay, la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA-ENERC se sumó a la red en 2003. En todos esos años fueron

⁷⁰Declaración de San Idelfonso de la Red BiblioCi. Noviembre de 2001. Puede consultarse en http://www.biblioci.org/Encuentros_files/DECLARACION%20DE%20SAN%20ILDEFONSO%202001.pdf.

intercambiadas buenas prácticas, respondidas las consultas entre miembros y comenzado a trabajar en los lineamientos determinados en las declaraciones iniciales.

En 2007, la Cinemateca Distrital de Bogotá, con la colaboración de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y el apoyo del programa Ibermedia, organizó el 1er Seminario-Taller sobre Perspectivas y Herramientas para el Trabajo en Red de las Unidades de Información Especializadas en Cine y Medios Audiovisuales de Iberoamérica y el Caribe -BiblioCi. En los meses previos a este encuentro, que fue concretado en junio de 2007, la Cinemateca bogotana distribuyó una encuesta entre los miembros en la que, por primera vez, se hacía un relevamiento de los distintos formatos de catalogación de los integrantes de BiblioCi. La encuesta también abarcaba datos más específicos, como descripción de las colecciones y metodologías de trabajo. Se elaboró un informe que fue presentado durante el Seminario-Taller y sirvió para conocer las diversas colecciones (libros, revistas, afiches, fotografías, etc.) y los diferentes formatos de las bases de datos. En estas jornadas fue fijada la idea de construir un Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas, ya expresada en el encuentro de Mar del Plata. En ese momento, la idea era hacer un catálogo en el que aparecieran todas las publicaciones periódicas existentes en cada unidad de información de la red y que además de los números existentes de cada título, los miembros incluyeran también los ejemplares duplicados, a fin de fomentar el intercambio de números repetidos. A esta iniciativa se la denominó “Proyecto de Bases de Cine Latinoamericano”. A su vez, el relevamiento que se hizo de las distintas bases de datos de los miembros de BiblioCi consolidó la idea de que debía elaborarse un tesoro especializado en cine en español y en portugués que brindara

descriptorios temáticos comunes que permitieran recuperar información de todas las bases de datos de la red.

En este encuentro también se evaluó la necesidad de difundir la existencia y las acciones de la red más allá del ámbito de las bibliotecas cinematográficas. Quedó entendido que faltaba visibilidad por fuera del campo de la información sobre cine en América Latina. Con el fin de revertir esta situación, se planteó la necesidad de contar con un logo que identificara a la red y un sitio web que diera a conocer los integrantes y las acciones de BiblioCi.

Sobre estos proyectos estuvo enfocado el trabajo en los años siguientes. En el mismo 2007 tuvimos el logo, realizado por la diseñadora colombiana Grecia Charry y consensuado por toda la red. En 2009, el INCAA firmó un acuerdo con la Cinemateca Nacional de Ecuador para desarrollar el sitio web. El Instituto se encargaría de armar el sitio, dotarlo de contenido luego de consultar a todos los miembros de la red y colocarlo en un servidor propio. En tanto, la Cinemateca ecuatoriana sostendría económicamente el dominio www.biblioci.org, donde se ubicaría el sitio. Para fines de 2009 el sitio ya estaba en línea (imagen en la página siguiente).

La idea fue, desde el principio, que el sitio web permitiera conocer la red y contactar a cada uno de sus miembros. Es por esa razón que contiene el listado de integrantes de la red con su correo electrónico, a fin de facilitar cualquier consulta directa por parte de los investigadores. Ya con la página en línea, faltaba concretar el proyecto del catálogo colectivo, que también estaría alojado en el sitio.

En 2011, la Cinemateca Brasileña, también con el apoyo del programa Ibermedia, organizó el 2º Seminario-Taller de BiblioCi: Recur-



sos, Acceso, Descripción: Sistema, método y procedimientos. El encuentro tuvo lugar en San Pablo, en julio de 2011. Allí, la Filmoteca Española⁷¹ presentó Absysnet, un proyecto de catálogo colectivo para los archivos fílmicos que podría ser utilizado por BiblioCi. Había nacido, en principio, para acceder a las bases de datos sobre existencia de material audiovisual de diversas cinematecas, filmotecas y archivos de cine. La exigencia de que los participantes de esta iniciativa debían tener un archivo fílmico asociado dejó afuera, desde el comienzo, a dos miembros de BiblioCi: la Biblioteca del Museu Lasar Sagall (Brasil) y a nuestra propia biblioteca. Por otra parte, este proyecto requería un pago periódico para participar y también la asignación de una uni-

⁷¹Desde 2005, la red integró miembros españoles, por lo que se transformó en iberoamericana. En la actualidad hay tres: Filmoteca Española, Filmoteca Valenciana y Filmoteca de Catalunya.

dad informática en cada biblioteca participante que estuviera abocada solo al programa Absysnet. Además, se exigía que todas las bases de datos migren al nuevo programa y, a partir de allí, comenzaran a catalogar con el formato propuesto por Absysnet. Estas condiciones dejaban fuera de la propuesta española a varios integrantes de BiblioCi, que no podían cumplir con lo solicitado. Por otra parte, este proyecto presentaba inestabilidades en el mediano y largo plazo. Como toda la propuesta estaba basada en una asociación con una empresa privada que proveería y administraría un *software* cerrado, se corría el riesgo de que si ese proveedor dejaba de operar o algún miembro dejaba de pagar el canon requerido, las bases y el trabajo de años de catalogación se perderían para siempre. Es por estas razones que en el propio seno de las jornadas de San Pablo se comenzó a explorar la posibilidad de desarrollar un proyecto alternativo. La Cinemateca Nacional de Venezuela y el INCAA-ENERC eran, en ese momento, los miembros de BiblioCi con más posibilidades de llevar a cabo este proyecto que debía ser inclusivo, con participación gratuita de todos los miembros y con respeto por la forma de catalogación de cada biblioteca. Del proyecto presentado por Fimoteca Española perduró la idea de que un catálogo colectivo de BiblioCi debía incluir la mayor cantidad de materiales existentes en nuestras bases de datos. De esta forma, de un proyecto como Bases de Cine Latinoamericano que proponía un catálogo que incluyera solo a las publicaciones periódicas se pasó a pensar en un catálogo colectivo que incluyera libros, revistas, fotografías, afiches, recortes de prensa y diversos documentos existentes en nuestras bibliotecas. En este punto, cabe destacar cuán presente estuvo en estas consideraciones lo manifestado en Mar del Plata en 2001 acerca de que “la aparición constante de nuevas tecnologías exige una perma-

nente actualización de los conocimientos y una posición crítica ante aquellas soluciones que no siempre cumplen con lo prometido. Queremos resaltar que para todos nosotros, en mayor o menor medida, a pesar de tener bien definidos en el horizonte de trabajo, aquellos objetivos, la determinante realidad económica compromete y pospone la concreción de tan caros proyectos”⁷².

El Catálogo Colectivo de la red BiblioCi

Con estas premisas, tanto desde el INCAA-ENERC como desde la Cinemateca de Venezuela se comenzaron a evaluar las necesidades técnicas y económicas para desarrollar el Catálogo Colectivo de la red BiblioCi. Los mayores avances se dieron en la Argentina. En principio, hubieron consultas con los miembros de BiblioCi sobre qué tipo de catálogo se quería y se buscó la opinión de diversos expertos en bibliotecología y catálogos colectivos. Fue contactada Alejandra Aylagas para que comenzara a desarrollar el catálogo. Lo primero que se hizo fue una encuesta para todos los integrantes de la red, con el fin de saber qué formatos de carga de datos utilizaban y otras cuestiones técnicas vinculadas con la futura construcción del catálogo colectivo. Así se pudo establecer que la mayoría de las bibliotecas usaba el formato MARC, por lo que ese sería el utilizado para la carga de datos en el catálogo colectivo. Para el resto de los casos, es decir, para los que no usaban MARC, se diseñarían rutinas de exportación que migraran las bases a formato MARC. Aquí llegamos a un punto clave

⁷²Declaración de Mar del Plata de la red BiblioCi. Marzo de 2001. Puede consultarse en http://www.biblioci.org/Encuentros_files/DECLARACION%20DE%20MAR%20DEL%20PLATA%202001.pdf.

del Catálogo Colectivo de BiblioCi. Debía tomarse la decisión de cómo se visualizaría la información. Había dos opciones. Una era que cada libro o material apareciera una vez sola en el catálogo colectivo, con la correspondiente indicación acerca de qué bibliotecas lo tenían en su acervo. La otra alternativa era que aparecieran tantos registros como ejemplares disponibles en las diversas bibliotecas de BiblioCi. Se optó por esto último. El criterio que se consideró fue que si uno de los conceptos de desarrollo del catálogo era el de inclusión, la visualización debía reflejarlo. Era entendido que cada miembro vuelca en el momento de catalogación una particular manera de descripción, en especial en el campo de la indización, que debía ser respetada. Los metadatos volcados en el registro por cada biblioteca debían poder verse en el catálogo colectivo, al estimar que serían de utilidad para quienes lo consultaran.

Desde los primeros pasos hasta una primera versión del catálogo pasaron tres años. En medio de este proceso, la lectura del artículo “La teoría del cine en la región iberoamericana: una epistemología de la insularidad”, de Lauro José Zavala Alvarado (2013, pp. 27-37)⁷³ nos hizo comprender la necesidad para el campo de la investigación de contar con una herramienta como la que estaba en desarrollo. Entendimos que BiblioCi había dado un gran paso en romper con la insularidad que describe Zavala al practicar, desde 2005, una intensa política de intercambio de publicaciones entre sus miembros. El catálogo colectivo vendría entonces a profundizar esta acción, al permitir que cualquier investigador, desde cualquier punto del planeta pudiera consultar las bases de datos de las bibliotecas integrantes de BiblioCi en el sitio web

⁷³Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen, 71.

de la red. Colocar el catálogo colectivo en la página de la red fue una decisión que buscaba facilitar el acceso de los usuarios. Desde el principio se pensó que algunas consultas en el catálogo podrían requerir luego el contacto directo con el bibliotecario de la base consultada. El acceso al catálogo colectivo y al listado de miembros de BiblioCi (con sus respectivos correos electrónicos) en una misma página web permitiría que una consulta de estas características pudiera hacerse.

En forma paralela y gracias a la ayuda del licenciado. Diego Ferrera y la licenciada Antonia Osés, comenzamos a desarrollar desde el INCAA-ENERC el tesoro especializado en cine y artes audiovisuales en español y en portugués. Para hacerlo, utilizamos la plataforma Tema Tres, cedida en forma gentil por el licenciado Ferrera. Invitamos a los miembros de BiblioCi a sumarse a esta construcción colectiva y recibimos la respuesta entusiasta y colaborativa de la mayoría de ellos.

En 2013, las autoridades del INCAA y de la ENERC resolvieron aportar los fondos necesarios para concretar el catálogo colectivo y presentar su primera versión durante el tercer Seminario-Taller de BiblioCi que para esos fines se haría en Buenos Aires en octubre de 2014. Desde esta forma, la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA-ENERC fue el miembro organizador del 3º Seminario Taller de BiblioCi-“Redes de Bibliotecas Cinematográficas: trabajos colaborativos y experiencias compartidas”. En esas jornadas fue presentada una primera versión del catálogo, con cinco bases como muestra y los avances realizados en la construcción del tesoro. El encuentro sirvió para definir campos, formas de visualización, contenidos y otras diversas cuestiones vinculadas con el catálogo. Se convino que en los meses siguientes el resto de los miembros enviaría sus bases de datos, para –si era necesario– programar las rutinas de migración y subir las

bases al catálogo. Durante todo ese tiempo, el catálogo estuvo alojado en una parte del servidor del INCAA, en versión de prueba.

Luego de poco más de un año de trabajo intenso, el Catálogo Colectivo de BiblioCi fue colocado en el sitio web de la red en noviembre de 2015. En la versión inaugural había 12 bases disponibles. En marzo de 2016 había 16 bases en total de bibliotecas de la Argentina, Uruguay, Colombia, México, Brasil, España, Bolivia, Chile y Venezuela. En el transcurso del año⁷⁴ se sumarán más bases, que están en proceso de remisión.

El Catálogo Colectivo presenta dos interfaces. En el primer punto de acceso, los usuarios podrán hacer búsquedas por nombre y consultar en todas las bibliotecas de la red (imagen de esta página) o en una en particular (en la página siguiente). También en esta primera pantalla están colocados los logos de los participantes con un hipervínculo al sitio web de cada biblioteca.



⁷⁴Año 2016.



En la pantalla de “Búsqueda avanzada”, el Catálogo Colectivo ofrece varias opciones para la consulta. En los campos de “Expresión de Búsqueda” se permiten consultas que combinen *Autor*, *Autor Institucional*, *Título*, *Tema*, *Serie* o bien la búsqueda del término en todos los campos. En la misma pantalla hay otra opción que facilita la búsqueda por tipo de material: *libros*, *revistas*, *artículos*, *carteles*, *fotografías*, *festivales*, *guiones* u *otros*. Se pueden combinar en la búsqueda dos o más tipos de materiales o buscar en todos a la vez (imagen que sigue).

Por último, la “Búsqueda avanzada” permite investigar en el Catálogo en una sola base de datos (algo que también se puede hacer, como dijimos, en la “Búsqueda simple”) o en varias a la vez. En este punto, nos interesó indicar también la ciudad en la que está cada biblioteca. De esta manera, un investigador que viaje a algún lugar donde hay más de un miembro de BiblioCi podrá hacer una búsqueda de material

www.biblioci.org/Catalogo_colectivo.html

Que es BIBLIOCI | Miembros | Proyectos | Encuentros | Documentos | Catálogo Colectivo

Red de Bibliotecas Iberoamericanas de Cine

Catálogo Colectivo

Expresión de búsqueda: Todos los campos ▾

y ▾ Autor Institucional ▾

y ▾ Título ▾

y ▾ Serie ▾

Tipo de Material:

Todos Libros Revistas Artículos

Carteles Fotografías Festivales Guiónes

Otros

previa a través del Catálogo Colectivo con solo indicar que la búsqueda se haga únicamente en la bibliotecas participantes de BiblioCi ubicadas en la ciudad a visitar (imagen siguiente).

www.biblioci.org/Catalogo_colectivo.html

Que es BIBLIOCI | Miembros | Proyectos | Encuentros | Documentos | Catálogo Colectivo

Carteles Fotografías Festivales Guiónes

Otros

Bases de Datos:

Todas ENERIC/INCAA (Buenos Aires)

Arch Nacional de la Imagen SODRE (Montevideo) Escuela de Cine, Universidad de Tucumán

Cine Club Hugo del Carril (Córdoba) Filmmoteca de Catalunya (Barcelona)

Cinemateca Brasileira (São Paulo) Filmmoteca Valenciana (Valencia)

Cinemateca Boliviana (La Paz) Fundación Cinemateca Nacional (Venezuela)

Cinemateca Distrital de Bogotá (Bogotá) Fund. Universidad del Cine (Buenos Aires)

Cinemateca Uruguaya (Montevideo) Museo Lasar Segall (São Paulo)

Cinetea Nacional México (D. F.) Patrimonio Fílmico Colombiano (Bogotá)

Cinetea Universidad de Chile (Santiago de Chile)

Bibliotecas Participantes:

El futuro del Catálogo Colectivo de BiblioCi

Si analizamos en profundidad el proceso de realización del Catálogo Colectivo de BiblioCi podremos apreciar que fueron vinculados los tres ejes planteados en la Declaración de Mar del Plata. El Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas tuvo como resultado el Catálogo Colectivo actual, que permite también el intercambio de registros bibliográficos entre los miembros de la red y que la vez requiere el desarrollo de un tesoro especializado en cine y artes audiovisuales, en español y en portugués, que hoy está en elaboración.

Por lo que sabemos, es una experiencia inédita en el mundo. Nunca se ha hecho antes un catálogo colectivo de bibliotecas cinematográficas. Entendemos que este es un primer paso. Vemos el Catálogo como un proceso continuo, con mejoras constantes, donde se incorporarán los avances tecnológicos y las sugerencias de cambios que consideremos apropiadas. Como elaboración colaborativa de los miembros de la red, estimamos que este es un gran avance del campo de la información especializada en busca de cimentar y consolidar el vínculo con el ámbito de la investigación. De alguna manera, el Catálogo Colectivo es un puente que une ambos espacios. En BiblioCi creemos que les brindamos a los investigadores una herramienta que facilitará la elaboración de sus trabajos, les permitirá un contacto fluido con los bibliotecarios y les hará conocer en profundidad el contenido de las diversas colecciones que conforman los acervos de los miembros de la red. El Catálogo Colectivo de BiblioCi es un gran aporte, sin dudas, a la consolidación de los estudios cinematográficos en la región, cuyas derivaciones y efectos aún no podemos evaluar en toda su magnitud.

| CAPÍTULO XI |

Experiencia de rescate del fondo documental del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR)

Evangelina Ucha

Archivo General de la Universidad

El Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República

La importancia de la preservación y puesta en servicio de los materiales fílmicos y la documentación administrativa que integran el subfondo documental del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), recae en que esta fue una de las primeras instituciones en Uruguay abocadas a la producción de cine científico y pedagógico dentro y fuera del ámbito universitario. Desarrolló una labor innovadora en el campo de la micro y macro cinematografía con métodos audiovisuales pioneros en la observación de los fenómenos biológicos, y se convirtió posteriormente en un espacio de innovación a nivel nacional en lo que hace al cine documental de interés social y político. No es exagerado afirmar que se trata de un acervo único para estudiar el papel de la Universidad de la República en la historia del arte, los medios, las tecnologías, la ciencia y la cultura en su sentido más amplio (Markarian, et. al., 2013, p. 15).

Como antecedente inmediato a la creación del ICUR, reconocemos el Laboratorio Foto-cinematográfico del Instituto de Higiene, creado hacia 1947-1948, dependiente de la Facultad de Medicina de la Uni-

versidad de la República, y en el cual fueron filmadas algunas de las primeras películas científicas del país: *La enfermedad de Chagas* o *La vida de las Termitas del Uruguay*. Estas películas fueron llevadas a festivales internacionales de cine científico en diferentes ciudades europeas (Londres, Oxford, París, Bruselas, entre otras) de la mano del Dr. Rodolfo Tálice –posteriormente Director Honorario del ICUR entre 1950 y 1973–, quien recibió particularmente desde sus pares ingleses el impulso para la creación de un Instituto de cine científico en el ámbito universitario en el Uruguay y su consiguiente afiliación a la Asociación Internacional de Cine Científico (A.I.C.S.) con sede en París⁷⁵.

La creación del ICUR data de fines de 1950, por resolución del Consejo Central de la Universidad a instancias de uno de sus mayores impulsores, el Dr. Rodolfo Tálice –docente de las Facultades de Medicina y de Humanidades y Ciencias–, quien había regresado poco tiempo atrás de uno de sus viajes a Europa realizado con el fin de estudiar las aplicaciones de la técnica cinematográfica en las ciencias médicas y biológicas, enviado por los consejos de las dichas facultades. En dicho viaje, Tálice tomó contacto con diferentes institutos cinematográficos creados recientemente en Europa, y a su vuelta elaboró una propuesta para la creación de una dependencia en la Universidad destinada al fomento del cine científico, cultural y documental y su producción nacional (Wschebor, s.f.).

La fundación del ICUR coincide, por un lado, con el proceso de modernización y reorientación académica que atravesó la Universidad

⁷⁵Entrevista al Dr. Rodolfo Tálice (Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo 1990-11-10). Centro de Documentación Cinematográfica de la Cinemateca uruguayana. Disponible en http://www.biblioci.org/Catalogo_colectivo.html.

de la República hacia mediados del siglo pasado; y por otro, con un notable crecimiento de la matrícula estudiantil –de los casi 5.000 estudiantes que asistían a la Universidad en 1939, se pasó a más de 17.000 en 1957 (Oddone, París, 1971)–, por lo que la institución se vio obligada a repensarse en relación a los métodos de enseñanza tradicionales y la inclusión de nuevas herramientas para el dictado de clases, como lo eran para el momento, los medios audiovisuales. A su respecto, el consejero del Rector de la Universidad⁷⁶, L. Artucio argumentó en la sesión donde se aprueba la creación del ICUR:

“(...) encuentro interesante la idea de crear tal instituto, cuya falta determina cierta deficiencia en los métodos docentes de nuestra Universidad, al margen hasta hoy de las ventajas que es capaz de aportar el cine para la enseñanza y la investigación. Si bien algunas facultades disponen con material cinematográfico y otras, como la de arquitectura, hacen gestiones para adquirirlo, es evidente que una centralización del mecanismo de adquisiciones y utilización de films, o por lo menos una coordinación de los esfuerzos tendientes a esos fines, harán más económico y práctico el sistema y permitirá una amplia utilización del material (...)”⁷⁷.

Años más tarde, Tállice adjudicó la creación del ICUR “a la voluntad de registrar cinematográficamente hechos biológicos, [...] mucho más

⁷⁶El arquitecto Leopoldo C. Agorio permaneció en el rectorado de la Universidad de la República en el período 1948-1956.

⁷⁷Libro de Actas de las Sesiones Celebradas por el Consejo Universitario, 20 de diciembre de 1950. Disponible para su consulta en el Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Universidad.

demostrativos en el cine que en la fotografía(...)⁷⁸, coincidiendo con la aparición de instituciones educativas de similares características en América Latina; y, como referíamos, desde un principio se afilió a la Asociación Internacional de Cine Científico (A.I.C.S.), lo que permitió una temprana circulación e intercambio de películas de todo el mundo (Wschebor, s.f., p. 4). Fueron intercambiadas producciones cinematográficas con Polonia, Rusia, Holanda, Bélgica, Francia, Italia, España, Dinamarca, Alemania, entre otros países.

En la primera edición de su Boletín se establecen como finalidades para la institución:

“el fomento -por todos los medios posibles- del empleo amplio, regular y adecuado del cine científico, cultural y documental, y su producción nacional, coordinando los esfuerzos que tiendan a esos fines. Le compete, por tanto, la organización y conservación de filmotecas de películas importadas seleccionadas y la promoción de su utilización para la enseñanza en los servicios dependientes de la Universidad, mediante el establecimiento de reglamentaciones pertinentes; la incorporación de películas nacionales a dicha filmoteca, cuya realización tratará de facilitar y coordinar; estimular la producción de películas de investigación y de documentación científica, técnica y cultural; propender a la utilización de estos materiales audiovisuales como medio de información y divulgación científica, técnica y cultural, en ámbitos fuera y dentro de la Universidad, donde a su vez, le atañe la conservación de películas del mismo orden que se le encomienden custodiar. Ade-

⁷⁸Entrevista al Dr. Rodolfo Tálce, Op. Cit.

más, al ICUR se le encarga la organización de una biblioteca especializada de referencia; se establece la generación de vínculos con instituciones de similar carácter a nivel nacional e internacional, que promuevan el intercambio de películas con estas, así como la posibilidad de arrendar películas con reconocido valor didáctico; la organización de cursos regulares de técnica cinematográfica y de festivales, reuniones, exhibiciones comentadas, entre otros, a nivel nacional con el objetivo de lograr el mayor desarrollo de la cinematografía universitaria. Por último, le concierne la confección de catálogos y folletos en relación a los mecanismos de gestión de la colección, así como la publicación periódica de informaciones relativas a las actividades cinematográficas de la Universidad”⁷⁹.

Refiería Tálice en este primer Boletín:

“(…) Ha llegado el momento de impulsar dentro de la Universidad, este importante método visual cuyas intensas repercusiones sobre la mentalidad humana son notorias. También se impone, cuanto antes, asegura la coordinación de la utilización y producción, para evitar lamentables actividades dispersas, tratando de obtener un máximo rendimiento con los recursos materiales y humanos disponibles (...)”⁸⁰.

De este modo, en los primeros años desde la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad se conformó un grupo dirigido por Tálice, que incluía profesionales con formación en bibliotecología: Sirte M. Oliver, y posteriormente, Martha Ottino; y expertos en fotografía científi-

⁷⁹Boletín ICUR (Montevideo, Universidad de la República, enero-marzo de 1951, N° 1).

⁸⁰Boletín ICUR, Op. Cit.

ca y en microcinematografía, entre ellos, Marcos Santa Rosa, Jefe del Laboratorio Fototécnico, Eugenio Hintz, Roberto Gardiol y Carlos Bayarrés, y el especialista autodidacta en fotografía Plácido Añón (Wschebor, s.f.).

Entre las producciones cinematográficas de los primeros años del ICUR podemos destacar, entre otras, las películas⁸¹: *Termites arborícolas sudamericanas* (1956), *Comportamiento sexual de Cienomys Torcuatus (Tucu-Tucu)* (1957), ambas bajo la dirección científica de Tállice; *Comportamiento sexual y reproducción de bothriurus bonaerensis* (1959), de la que Plácido Añón fuera su director cinematográfico, y en la cual se logra filmar por primera vez en el mundo el comportamiento sexual del escorpión; *Latodectrus mactans; la araña del lino IV: construcción de la ooteca* (1958), también con Añón al frente de su realización.

En la entrevista que se le hizo en 1990, Tállice recordaba producciones del ICUR apartadas de la estricta observación del comportamiento animal, tales como la de José Belloni, escultor uruguayo -de 1957- y la exposición de Arte Prehispánico -de 1960-, entre otras.

A principios de los `60 se unió al ICUR, el entonces estudiante de Ingeniería y posteriormente reconocido cineasta Mario Handler, quien incursionó en una línea de producción cinematográfica de corte más social y político, a diferencia de las producciones cinematográficas del ICUR que lo anteceden, recostadas mucho más en la descripción de fenómenos del orden médico y de la biología. Podemos mencionar, entre otras, las películas *Carlos "Cine-retrato" de un caminante* (1965),

⁸¹En las diferentes etapas del trabajo con los materiales fílmicos del subfondo ICUR que se describen más adelante, el equipo interdisciplinario del Archivo General de la Universidad recopiló información relacionada con los datos de producción e información filmográfica de las películas que lo componen.

Juegos y rondas infantiles del Uruguay –en colaboración con Eugenio Hintz y la dirección científica de Lauro Ayestarán– (1966), *Llamadas y Elecciones* –en colaboración con Ugo Olive– y *El entierro de la Universidad* (estas tres últimas de 1967)–, como aquellas que tuvieron como director cinematográfico a Mario Handler⁸².

Con el advenimiento del gobierno de facto en el Uruguay y la consiguiente intervención de la Universidad de la República en octubre de 1973, el Instituto de Cinematografía fue disuelto:

“vinieron las F.F.A.A. [Fuerzas Armadas] irrumpieron en el Instituto sin estar presente el director y se llevaron todo el material, lo depositaron en varios locales; algunos de los muchos aparatos (...) fueron después desparramados por las casas de remates de Montevideo y algunos restos quedaron (...)”⁸³.

También disuelta la Televisión Universitaria, fundada en 1967, se creó el Departamento de Medios Técnicos de Comunicación –DMTC– a partir de ambas exinstituciones. (Wschebor, 2014, p. 125).

El DMTC funcionaba en Facultad de Derecho de la Universidad, y, aparentemente, allí fueron trasladados –a un subsuelo– los archivos y el equipamiento del ya disuelto ICUR. Luego del cierre de esta sección y el traslado de sus dependencias entre 2007 y 2008, los funcionarios que allí desempeñaban sus tareas comenzaron a advertir sobre un fuerte olor a vinagre, que estaba afectando sus condiciones

⁸²Varias de las películas señaladas fueron rescatadas y puestas a disposición con fines de investigación mediante su digitalización por parte del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo.

⁸³Entrevista al Dr. Rodolfo Tállice, Op. Cit.

de trabajo, y plantearon al Rectorado de la Universidad apartar estos materiales de sus puestos.

Paradójicamente, la liberación del ácido acético, producto de la degradación de los soportes de acetato de celulosa -materiales constitutivos de las películas-, permitieron la localización del archivo fílmico del ICUR, y a pesar de que hubo ejemplares que fueron hallados en condiciones ya insalvables, con el otro gran porcentaje de películas se comenzó un trabajo de recuperación y acondicionamiento que en la actualidad permitió la digitalización y puesta en servicio de gran parte de los filmes gracias al trabajo del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad (AGU).

Rescate y puesta en servicio del acervo del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR)

Luego de dicho episodio, el Rectorado de la Universidad encomendó al Área de Investigación Histórica del AGU la custodia el acervo del ex Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República. Este fondo documental comprende 682 películas (una en soporte nitrato de celulosa y el resto en soporte de acetato de celulosa o poliéster), 41 VHS con copias de algunas de las películas producidas y/o recibidas por el ICUR, más de 6200 diapositivas en soporte plástico, 70 negativos fotográficos en soporte vidrio, más de 3000 negativos fotográficos en soporte plástico, más de 800 positivos fotográficos en soporte papel, la documentación administrativa -entre la cual se encuentran los Boletines que editaba el Instituto-, una biblioteca de 507 títulos y aproximadamente 1760 casetes de audio y 20 discos de pasta⁸⁴.

⁸⁴Por más información consultar la Ficha descriptiva del Sub fondo Instituto de Cine-

Desde una primera visita al depósito donde las películas y el resto de los materiales del archivo del ICUR permanecían arrinconados, advertimos que el fondo documental se encontraba en alto riesgo de degradación. Como primera medida, separamos físicamente del acervo aquellas películas cuyo deterioro era muy avanzado, con el fin de frenar el “contagio” al resto de los filmes que componen el acervo. Dichas películas representaban alrededor del diez por ciento del total del archivo fílmico.

Proseguimos con una limpieza mecánica de cada pieza documental, utilizando pera de goma, alcohol isopropílico y papel *tissue*, lo que permitió eliminar la suciedad y airear las películas, además de determinar de forma más precisa los deterioros que las afectaban.

Como sabemos, para la fabricación tanto de los soportes como de las emulsiones de las películas se utilizan materiales muy inestables desde el punto de vista físico-químico y, por lo tanto, su acceso requiere un minucioso trabajo de conservación. Como dijimos, el archivo incluye centenares de películas cinematográficas –producidas por el ICUR u obtenidas mediante intercambio con otras instituciones–, en su mayor parte sonoras, cuyo soporte flexible es en la mayoría de los casos acetato de celulosa sometido a una emulsión fotosensible formada por gelatina y sales de plata.

El nitrato de celulosa fue usado como soporte cinematográfico entre aproximadamente 1890 y 1930 pero muchas películas de la década de 1940 y aún producciones de años posteriores también pueden pre-

matografía de la Universidad / Departamento de Medios Técnicos de Comunicación del Fondo Histórico del Archivo general de la Universidad. Disponible en <http://www.universidad.edu.uy/renderPage/index/pageId/454>.

sentar soporte de nitrato de celulosa. Los principales inconvenientes del nitrato son la falta de estabilidad química y su flamabilidad. El conocimiento sobre esta problemática fue descubierto rápidamente luego de su creación, lo que propició a partir de las primeras décadas del siglo pasado un incremento en las investigaciones de otros soportes plásticos más estables que pudieran suplir la necesidad de utilizar compuestos de nitrato de celulosa como soporte para los materiales fílmicos. De esta forma, en la década de 1920 se colocaron en el mercado las películas de acetato *Safety Film* (“Película de seguridad”) y aquellas para cine aficionado de 16 mm hechas con acetato de celulosa. Después de la Segunda Guerra Mundial, el acetato de celulosa sustituyó a la base de nitrato de celulosa o “celuloide” en las películas cinematográficas. Y posteriormente, hacia 1951, la base de nitrato de celulosa dejó de fabricarse en Estados Unidos convirtiéndose el acetato de celulosa en el principal plástico utilizado como soporte para las películas fotoquímicas, tanto en fotografía como en cine.

Aunque más estable que el soporte de nitrato de celulosa, la denominación “Película de seguridad” o *Safety Film* solo evidencia que estos plásticos arden con dificultad y no son autoinflamables; pero desde el punto de vista de las condiciones necesarias para su conservación, los acetatos han resultado tan exigentes como el celuloide (Del Amo García, 2006). En las últimas dos décadas se ha observado su rápida descomposición –se vuelve quebradizo con el tiempo y presenta un alto grado de distorsión dimensional producida por su capacidad de absorción de la humedad– por contacto con temperaturas elevadas, y libera el ácido acético con el que había sido fabricado (y que le confiere su característico olor a vinagre). Este gas es altamente tóxico y se disemina rápidamente por el resto de las colecciones, lo que provoca pérdidas irreversibles.

En la experiencia de rescate del acervo fílmico del ICUR, esta gran inestabilidad físico-química que le otorgan los materiales que constituyen los soportes ha sido agravada de forma exponencial porque las cintas no fueron conservadas ni reproducidas en condiciones ambientales y tecnológicas favorables.

Con el equipo de trabajo del AGU, hace ya más de cuatro años hemos desarrollado diferentes líneas de trabajo que posibilitaron investigaciones específicas vinculadas tanto al fenómeno de la digitalización y la transferencia de formatos en cine como a la conservación de materiales fílmicos.

De acuerdo con las posibilidades económicas, de traslado y locativas, de recursos humanos disponibles y de requerimientos del propio proceso de recuperación de las cintas, el trabajo fue llevado a cabo en diferentes etapas:

- **Primera etapa.** En 2007 realizamos un diagnóstico primario de la documentación, constatamos el mal estado de una porción de las películas y procedimos a separarla del resto de la colección, cuyo grado de deterioro no era tan avanzado. Entre 2008 y 2009, luego de descartar los documentos irrecuperables con el apoyo del Hospital de Clínicas, realizamos procedimientos de limpieza manual y comenzamos a sistematizar información de las películas en una planilla que diseñamos para tal fin. Al mismo tiempo, tratamos de controlar de manera primaria los niveles de humedad relativa en el depósito mediante un deshumidificador. Ya en este momento decidimos que el tratamiento del material se realizaría de forma integral, aprovechando la experiencia para capacitar a un equipo de trabajo que no tenía demasiados antecedentes en el país.

- **Segunda etapa.** Coincidentemente con la mudanza del Área de Investigación Histórica del AGU, fue acondicionada una habitación que oficiaría de depósito, proveyéndola de aire acondicionado y deshumidificadores para controlar la temperatura y la humedad, y pintada con productos recomendados para aislar la humedad a base de polímeros de poliuretano. Recién ahí comenzó la mudanza de las películas a la nueva sede, desde la Facultad de Derecho, para almacenarlas en mejores condiciones y proceder al cambio de guarda primaria, con el diseño y la confección de cajas de polipropileno expandido, material recomendado para guarda de documentos.

A su vez, realizamos gestiones con el fin de conseguir fondos para mejorar las condiciones de conservación y dar acceso público al conjunto de la documentación. En este sentido, en mayo de 2010 se comenzó a tramitar un apoyo económico otorgado por el Instituto del Cine y el Audiovisual (ICAU) con el fin de comprar la tecnología necesaria para montar un laboratorio de telecinado y digitalización de las películas. En ese mismo marco, la Universidad de la República brindó recursos desde su fondo extraordinario, al tiempo que se obtuvo la financiación del Programa ADAI (Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos). Se recibió colaboración también de privados externos, como la Productora HTV3, que realizó honorariamente la limpieza y el montaje del telecine –tecnología obtenida también del exInstituto de Cinematografía de la Universidad de la República, mediante la cual se había resuelto la posible digitalización de las películas– y nos facilitó una cámara digital para ponerlo a funcionar en una primera etapa. Contamos, por último, con el apoyo del Servicio

de Medios Audiovisuales de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación que transfirió a DVD los respaldos en VHS de muchas de las películas del acervo, generando copias de acceso con el objetivo de empezar a visualizarlas.

- **Tercera etapa.** A partir de 2012, la incorporación de un equipo interdisciplinario de trabajo abocado específicamente a las tareas de conservación y digitalización permitió la creación de una cadena de trabajo orientada a la conservación integral del archivo. Así nació el Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA). Luego de cumplir las gestiones antes reseñadas, destinadas a detener el deterioro del fondo documental, enfrentamos una etapa que ha requerido mayor cantidad de recursos humanos formados en el manejo específico de la tecnología que permita el tratamiento integral de los documentos audiovisuales, identificando los materiales en cuanto a las temáticas y su uso en el pasado, cuidando la conservación de los originales y permitiendo a su vez la accesibilidad pública de sus contenidos. Esta etapa ha incluido estabilizar los materiales fílmicos, restaurar básicamente su soporte analógico, transferencia y tratamiento digital y almacenamiento de los archivos digitales resultantes. Además de las actividades de desarrollo técnico asociadas a la conservación, documentación y digitalización de las películas y fotografías, consideramos imprescindible la creación de un equipo interdisciplinario que desarrolle líneas de investigación que trasciendan los procedimientos técnicos e incursionen en diferentes dimensiones asociadas a los aspectos archivísticos, históricos y tecnológicos de las mismas imágenes.

Prácticas de archivo con materiales audiovisuales del acervo del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR)⁸⁵

A partir de nuestra experiencia, compartiremos una serie de pautas en materia de descripción y conservación preventiva de este tipo de archivos, con el objetivo de que puedan ser aplicadas por aquellas instituciones que custodien este tipo de documentación.

El procedimiento puede dividirse en tres etapas:

En primer lugar ubicaremos la *Inspección y acondicionamiento físico de las películas*: cualquier material fílmico que sea retirado del depósito para su inspección permanece entre 48 y 72 horas en una antecámara de transición antes de ser llevado al exterior en bolsas herméticas, con el fin de evitar la condensación que se produce con las variaciones bruscas de temperatura. Durante este proceso retiramos la película del envase metálico de origen para separar el material del óxido o de posibles emanaciones de los esmaltes que recubren las latas. Se tiene especial cuidado al registrar cualquier información que la propia lata pudiera presentar, así como cualquier registro anexo que pudiera contener –apuntes, anotaciones.

Se le realiza una inspección ocular de dicho material y se observan a simple vista las condiciones físicas del soporte, lo que nos ayuda a discernir los cuidados necesarios para su manipulación. El material se

⁸⁵Esta sección forma parte del documento de trabajo *Buenas prácticas en archivos históricos de servicios universitarios*, editado por los integrantes del Archivo General de la Universidad, en ocasión del dictado del Curso “Archivos históricos en la Universidad de la República” (2013), destinado a funcionarios cuyas tareas inciden en la gestión documental de la institución. En particular, el capítulo “Un ejemplo de trabajo interdisciplinario con materiales audiovisuales. Rescate del fondo documental del ICUR” fue redactado por Mariel Balás, Julio Cabrio, Lucía Secco y Evangelina Ucha.

monta en un rollo de película y se lo somete a un rebobinado manual sobre una mesa de luz con el fin de extraer la posible capa de polvo externa. Luego, se limpia con presión de aire constante en ambas caras de la película -en un primer momento este proceso era realizado manualmente con la utilización de una pera de goma, y posteriormente pudo adquirirse un compresor de aire industrial que facilita y agiliza la tarea. Por último, únicamente del lado del soporte aplicamos una segunda limpieza con papel *tissue* y alcohol isopropílico al 12%, con especial precaución de no remover ninguna inscripción original del material. Se le retira cualquier tipo de bobina metálica y se enrolla sobre un taco de plástico, de modo que el inicio del filme quede situado en el extremo exterior del rollo. Finalmente, se almacena en sentido horizontal dentro del envase de polipropileno con ventilación que diseñamos en el equipo del Archivo exclusivamente con dicho fin, y se lo etiqueta debidamente.

En segundo lugar encontramos la *Identificación y descripción de características físico-químicas de los materiales*: la descripción de la documentación es una herramienta fundamental para tomar definiciones en relación con las acciones en materia de conservación que debemos llevar a cabo posteriormente. Hemos seguido las recomendaciones de la Norma Internacional de Descripción Archivística y, por lo tanto, procedimos en primer lugar a una caracterización general del fondo, lo que nos permitió tener una idea global de las características del acervo. Posteriormente, se realizaron planillas electrónicas con los datos esenciales de cada unidad documental. Los datos de contenido y gestión ingresados en esta etapa fueron:

- Signatura topográfica: datos relativos a la localización del material, su ubicación física en el depósito, su código de referencia alfanumérico respecto del resto del acervo.

- Derecho de propiedad y autoría: información pertinente a las condiciones legales vigentes a las que está sujeta la documentación.
- Información filmográfica: datos correspondientes al contenido del filme (título, país productor, año de realización, realizador, equipo de producción, etc.) y características físico-químicas de los soportes físicos, incluyendo sus deterioros.
- Datos de inspección: fecha de las revisiones y nombres o iniciales del personal que inspecciona.

Procuramos poner particular atención al registro de las características físico-químicas del material y los posibles deterioros que cada película había sufrido con el paso del tiempo, ya que este nivel de descripción es fundamental para tomar las medidas adecuadas a la hora de una posible intervención de los documentos fílmicos.

Durante la inspección es posible advertir deterioros debidos a diferentes agentes externos e internos. En primer lugar, registramos deterioros de origen mecánico, aquellos que, si bien no producen cambios en la conformación molecular del material, dañan su integridad como en el caso de roturas, pérdida de fotogramas, arrugas, quemaduras por exposición al calor generado en la proyección de la película, rayones presentes tanto en el soporte como en la emulsión, daños en perforaciones o en orillas, suciedades adheridas, deformación de la cinta (“abarquillamiento”), encogimiento, etc. Otros deterioros comprometen la estructura molecular del filme y repercuten en las cualidades físicas de la película. Entre ellos distinguimos desvanecimiento de la imagen, desvanecimiento del color, “espejo de plata”, manchas presentes por un incorrecto procesado original, pérdidas de la emulsión del filme, manchas o desvanecimiento de la imagen debi-

do a la utilización de cintas adhesivas, etc. Y reconocemos, por último, agentes de deterioro relacionados a factores biológicos, como pueden ser aquellos de origen animal o *fungi*, además de los causados por la propia acción del ser humano en una inadecuada manipulación o el acondicionamiento de los materiales.

Política de conservación preventiva

“El clasificar para preservar” (Del Amo García, 2006) nos permite tomar decisiones en relación a la toma de decisiones sobre medidas de conservación preventiva e intervención sobre los documentos. Entre los procesos encaminados hacia la protección física de los materiales fílmicos, distinguimos las instancias de inspección, limpieza, reparación, almacenamiento y eventual digitalización.

En primer lugar entendemos a la inspección del material fílmico como una forma de acercamiento que nos permite conocer las características físicas y formales, evaluar su estado de conservación, determinar la posibilidad de una futura proyección y comparar distintos ejemplares de un mismo título para una posible digitalización. De forma simultánea a la inspección ocular de las películas, se lleva a cabo el proceso de limpieza, medición de longitud, indicadores de encogimiento, reparación de perforaciones u orillas dañadas, detección de empalmes en mal estado y sustitución con empalmes nuevos, medición del gradiente del ácido acético en materiales de acetato de celulosa, etc. Finalmente, realizamos la correspondiente guarda de la película en envases de polipropileno que, junto a las condiciones brindadas por un depósito de temperatura y humedad controladas, propician la conservación de estos materiales fílmicos.

Pensemos en la importancia de contar con una política de conservación preventiva en un Archivo en clave de “estrategia” (Fuentes, 1997, p. 113), estrategia en la línea de relacionar los objetivos que queremos lograr –la conservación de los materiales históricos que la institución custodia por el mayor tiempo posible– teniendo en cuenta los medios con los que contamos para ello.

En este sentido, la tarea de la conservación en un archivo no solo atañe a los archivólogos, sino a todos aquellos que tendrán contacto directo con los materiales y por tal, se debe promover la mejor y mayor capacitación del personal en relación al conocimiento de las estructuras constitutivas de los materiales, cuáles son los agentes que pueden provocar su deterioro.

La construcción de un depósito adecuado –con parámetros de humedad relativa y temperatura adecuadas en función de los materiales que se pretenden conservar–, que brinde a los materiales las condiciones más favorables posibles para su pervivencia, es tan solo uno de los aspectos a los cuales la política de preservación debe atender; debe asegurar, sobre todo, la constancia de dichas condiciones en el correr del tiempo. Los resultados más desfavorables en cuanto a pérdida de patrimonio cultural en general, y audiovisual en particular, se han suscitado cuando, una vez brindadas las dichas condiciones, no han podido ser sustentadas en el tiempo.

En este sentido, la institución a la que se pertenece debe ser caracterizada en función de lo que le es idóneo conservar, definir de qué manera crecerá el acervo, conocer las políticas de conservación y colección de otras instituciones para derivar allí los soportes y materiales que no estén contemplados dentro de la propia política de colección. Debe de conocerse la procedencia de los materiales, y de ello

dependerán las resoluciones en cuanto explotación cultural, uso, posibilidades de servicio al usuario del archivo, entre otras.

Toda institución debe reconocer que “al legítimo derecho de poseer, le corresponde la ineludible responsabilidad de preservar” (Fuentes, 2003, p. 17); y en este sentido, se establece este *compromiso* en tres niveles, según Grant B. Romer al hablar particularmente del patrimonio fotográfico, pero que podemos hacer extensivo al resto de los documentos custodiados: *compromiso con el pasado* que los creó y del cual nos han sido legados; *compromiso con el presente*, para ponerlos al servicio de la sociedad, y por último, *compromiso con el futuro*, porque debemos transmitirlo de la mejor manera posible dentro de nuestras posibilidades (Romer, s.f., p. 1).

Lamentablemente, la historia y la situación de los archivos en general, y audiovisuales en concreto, apunta a que tanto los recursos humanos como los recursos económicos nunca sean los suficientes para la atención pormenorizada de cada una de las piezas documentales custodiadas, y la realidad en la Universidad de la República no escapa a esta situación. Por eso, la política de conservación preventiva debe ser capaz de brindar soluciones a nivel global, caracterizando el fondo de manera integral, de acuerdo con la máxima archivística: *de lo general a lo particular*. Brindar condiciones óptimas a la menor porción del acervo, embarcándose en procesos de restauración complejos y costosos, puede desestimar por plazos prolongados la atención a la integralidad de los fondos custodiados.

Debemos tener en cuenta, a su vez, la situación concreta en la cual nuestra institución se ve inmersa ya que de algún modo, la política de conservación dependerá del grado de compromiso que la sociedad en su conjunto y organismos con toma de decisión –gobiernos, entidades

culturales y la Universidad de la República misma– presenten en cada caso particular. Por eso, es preciso decir que no existe una política de conservación preventiva que sea útil para la totalidad de los archivos; estas decisiones, llevadas adelante de manera colegiada y consciente, deben de ser tomadas en función del contexto social, cultural y económico concreto.

Muchas veces, los archivos consideran que la calidad de su acervo guarda estrecha relación con la cantidad de documentos que preserva. Este error debe de ser erradicado: el prever cuáles de los documentos son los que enriquecen y completan nuestra colección es una decisión que incumbe a una correcta política de conservación preventiva.

En lo referente a los archivos que exclusivamente custodian materiales audiovisuales, hasta el momento, la mejor –y única– manera de legar dichos documentos a futuro es asegurar la estabilidad de sus materiales originales constitutivos: al día de hoy, ningún sistema de digitalización ha logrado alcanzar estándares que respeten cabalmente las propiedades físicas de los originales y se vean reflejadas en su traducción digital, así como no pueden garantizar tampoco la permanencia tanto de los sistemas operativos más allá de un período de unos pocos años. Es más, aún no existen patrones internacionales que regulen en su totalidad dichos procedimientos, con lo cual a cada archivo le atañe la toma de decisiones referentes a los mismos.

En este sentido, conocer y clasificar inequívocamente los materiales que el archivo custodia proveyéndolos de un almacenaje con controles de humedad relativa y temperatura controladas –en función de cada material se elegirán sus valores–, de un ambiente con el menor grado de contaminación de aire posible –instalación de filtros–, y con un profundo cuidado sobre las condiciones lumínicas a las que los ma-

teriales se ven expuestos, es de carácter vital para su permanencia en el tiempo, con atención a la fragilidad inherente a la estructura físico-química de los materiales. A esto se le suma una metódica y minuciosa manipulación de los materiales que tienda a un cuidado que no aporte agentes de deterioro –no ingerir bebidas ni comidas en depósitos o áreas de trabajo, utilización de guantes para su manejo (de nitrilo, nylon o algodón sin talco), el retiro de su entorno inmediato–; guardas de primer nivel de materiales que puedan activar o extender los agentes de deterioro o retiro de cualquier elemento metálico, entre otras medidas, que favorecen al buen cuidado de los documentos audiovisuales. Pero, a su vez, los espacios de trabajo y manipulación de los materiales, más allá de los propios depósitos, deben ser pensados en función de una correcta política de conservación preventiva, con la seguridad de que siempre, en relación con la prolongación de su vida, hacer más, es mejor; y por ínfimas que parezcan a nuestros ojos, las acciones de cuidado garantizan la duración de los materiales y responden a aquella conciencia de compromiso que citáramos anteriormente: *poseer conlleva indiscutiblemente el compromiso de custodiar de la mejor manera que nos sea posible.*

Es fundamental, entonces, realizar sobre la documentación de archivo una caracterización, en tres diferentes niveles (Fuentes, 2003, p. 18):

- Caracterización administrativa: de qué manera o a través de qué mecanismo han llegado los materiales al archivo –cesión, compra, donación, préstamo– y en función de esto, qué derechos posee la institución sobre ellos.
- Caracterización de los materiales: conformación físico-química, material constitutivo (nitrato de celulosa, acetatos de celulosa, poliéster, entre otros), características de la emulsión,

formato de imagen y proyección, características de las bandas de sonido, velocidad de proyección, entre otros; y de presentar deterioros, cuáles son y cuáles serán los mecanismos por los cuales serán detenidos o paleados (si atañen a la totalidad de la película: deterioros de carácter intrínseco o autocatalítico, desvanecimiento de la imagen, síndrome de vinagre en materiales de origen celulósico, desprendimiento de la emulsión, y en qué fase se presentan, si deben ser separados del resto de la colección para evitar “contagios” a los materiales del resto de la colección, si atañen a la continuidad de la cinta –cortes o desgarros–, si atañen al correcto transporte por las tecnologías de proyección y reproducción –alteración dimensional–, o si por el contrario, atañen a la correcta percepción del contenido de la cinta –rayas o manchas.)

- Caracterización filmográfica: se refiere a los datos que podemos extraer de la información contenida en el material (título de entrada, año de producción, director, realizador, entre otros).

De algún modo, estos “frentes” son los que se ha pensado abordar e incluir en la descripción mediante la creación de las planillas electrónicas que diseñó el equipo de trabajo del Laboratorio de Preservación Audiovisual y que mencionáramos antes.

La constante capacitación del personal del archivo y puesta en conocimiento de nuevos procedimientos de conservación preventiva, conservación curativa y restauración es otro de los pilares en los cuales deben fundamentarse las políticas que rijan los criterios del archivo, y por los cuales se han abogado desde el Área de Investigación Histórica del Archivo de la Universidad.

Por último, en la especificidad en la custodia de materiales audiovisuales se compromete, a su vez, la necesidad del mantenimiento en adecuado funcionamiento de los mecanismos capaces de reproducir dichos materiales, y que restringen o posibilitan el acercamiento a estos.

El archivo histórico debe tender a una custodia a perpetuidad de los materiales de su acervo. Por eso, y en resumen, el brindar condiciones lo más favorables posibles para los materiales audiovisuales, a la vez que se atiende a la globalidad del conjunto que se custodia, no es suficiente si las acciones llevadas adelante no son regidas y pueden garantizar dichas condiciones a largo plazo.

Palabras finales

“La preservación de las fotografías es como tratar de reorganizar el naufragio de Titanic; siempre habrá más pasajeros que botes.”

Grant B. Romer⁸⁶

Y si le concierne esta afirmación al patrimonio fílmico, la interrogación también sería entonces el *para qué*, ¿para qué conservar e invertir esfuerzos, recursos económicos y humanos en materiales cuyo soportes han nacido con la fecha de su deceso impuesta?

Bajo el convencimiento de que “una película nos dice tanto sobre un individuo, un grupo de personas, un país o una época determinada como un libro, un códice, un manuscrito o una colección de documentos” (Del Amo García, 2006), el Archivo General de la Universidad

⁸⁶Citado en Fuentes, Ángel. *Notas sobre la preservación de las colecciones fotográficas*. S.d. Disponible en http://www.angelfuentes.es/PDF/Conservacion_colecciones.pdf.

ha apostado, ha invertido voluntades, conocimiento, tiempo y dinero en la mantención de los materiales fílmicos del ex ICUR en las mejores condiciones que le han sido posibles a nivel institucional, no por un afán de coleccionismo, sino para que estos puedan ser puestos a disposición para cada vez más personas, por mejores y más rápidos medios. Se han propuesto instancias de discusión en relación a sus contextos de producción y en relación a la historia del cine nacional en su conjunto, se han propiciado líneas de investigación y colaborado en relación a otras instituciones nacionales e internacionales cuyos objetivos compatibilizan con los del propio Archivo en cuanto al cuidado del patrimonio fílmico documental; asimismo, se han apoyado los emprendimientos de formación de los integrantes del equipo interdisciplinario del Laboratorio dentro y fuera del país.

Las películas limpias e inspeccionadas dentro de sus cajas de polipropileno expandido en el depósito a temperatura y humedad relativa controlada no valdrían de mucho más que el ser casi un *fetiché de colección*, la pretensión desde que el Archivo de la Universidad ha tomado la posta en esta tarea ha sido poner a disposición del colectivo universitario y de la sociedad toda el patrimonio fílmico rescatado y apostar a la circulación de saberes de un campo que se reconoce necesariamente interdisciplinario y abordable desde muy diversas aristas.

| CAPÍTULO XII |

El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano

Andrea Cuarterolo

CONICET/Universidad de Buenos Aires

El período silente constituye un área tradicionalmente relegada por la gran parte de la historiografía del cine latinoamericano. Entre las décadas de 1950 y 1970, las primeras generaciones de historiadores se aproximaron a estas etapas tempranas desde una perspectiva teleológica, que replicaba la de los modelos europeos o norteamericanos canónicos. Así, una gran fracción de las publicaciones fundacionales sobre la historia del cine en América Latina, entre las que se encuentran las de José Carlos Álvarez (1957) en Uruguay, Domingo Di Núbila (1959) en la Argentina, Alex Viany (1959) en Brasil o Carlos Ossa Coo (1971) en Chile, por nombrar solo algunas, encararon el estudio del período silente desde la presunción de que estas experiencias cinematográficas pioneras formaban parte de una etapa primitiva o preparatoria de un arte todavía en camino de alcanzar su madurez⁸⁷.

⁸⁷En su *Breve historia del cine uruguayo*, Álvarez titula el capítulo dedicado al período silente “Prehistoria”. Lo mismo hace Di Núbila en *Historia del cine argentino*, en la que el breve apartado dedicado a la etapa muda precede a la mucho más extensa sección sobre cine sonoro titulada “Historia”. En la misma línea se encuentra la *Introdução ao cinema brasileiro* de Viany, cuyo primer capítulo se titula “A Infância Não Foi Risonha e Franca”. Por su parte, Ossa Coo en su *Historia del cine chileno*, titula “Los pioneros (esos desconocidos de siempre)” al capítulo inicial centrado en las primeras dos décadas del cine en Chile.

Estos trabajos comienzan usualmente con la llegada del invento a sus respectivos países y, por lo general, no se refieren en absoluto a los múltiples y populares ensayos de producción de ilusiones que preanunciaron el nacimiento del cinematógrafo, negando a este medio todo tipo de vinculación y continuidad con técnicas y espectáculos precedentes. A la extensa etapa silente no se le dedica más que uno o dos capítulos iniciales, siempre encarados desde el mismo enfoque evolucionista que, sumado a la dificultad de acceder a ese material fílmico temprano, instalaron la idea de que el cine latinoamericano de este período no estaba constituido más que por un pequeño conjunto de películas limitadas técnica y económicamente, copias imperfectas del cine europeo o norteamericano. Sin embargo, estas conclusiones se apoyaban en fuentes en gran medida inciertas. Al hecho de que muchos de estos primeros historiadores provenían del ámbito de la prensa, y abordaron su objeto de estudio con una aproximación más periodística que científica, se sumaba la innegable falta de archivos constituidos, que por aquella época era un fuerte limitante para cualquier rigurosidad positivista.

Con excepción de algunas publicaciones pioneras aisladas⁸⁸, los estudios iniciales focalizados exclusivamente en las primeras décadas del cine en la región surgieron recién hacia fines de la década de 1980 y principios de la de 1990, en el marco de la eclosión editorial que acompañó a la celebración del centenario del cine a nivel mundial.

⁸⁸Entre ellas, *Historia del cine mexicano, de 1896 a 1929* de José María Sánchez García, editada por entregas semanales en la revista *Cinema Repórter* entre 1951 y 1954 y recientemente compilada en Dávalos Orozco y Flores Villela (2013) o la serie “Orígenes del cine argentino” del historiador argentino Pablo Ducrós Hicken, publicada en seis entregas en la revista *El Hogar* entre 1954 y 1955.

Así, a los trabajos precursores del mexicano Aurelio de los Reyes (1973, 1981 y 1993) o del brasileño Vicente de Paula Araujo (1976 y 1981) se sumaron en los años subsiguientes los de Jurandyr Noroña (1987) en Brasil, Pedro Susz (1990) en Bolivia, Raúl Rodríguez (1992) en Cuba, Eliana Jara Donoso (1994) en Chile, Wilma Granda (1995) en Ecuador o el editado por el Seminario de Investigación de la Historia del Cine Mudo Argentino (Caneto et. al., 1996), en la Argentina. En todos los casos se trata de investigaciones exhaustivas y muy documentadas, basadas predominantemente en fuentes primarias extrafílmicas que sirvieron a estos historiadores para reconstruir el inexistente o inaccesible cine de este período. A este respecto, Ricardo Bedoya señala en la introducción de *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, libro que dedica casi un tercio de sus páginas al período mudo:

“No he logrado ver ninguna de las películas producidas en esta etapa del cine peruano. Las referencias a ellas las hago desde el punto de vista de la interpretación de las fuentes proporcionadas por los resúmenes argumentales, tal como aparecieron en diarios y otras publicaciones (...). Si la lectura e interpretación argumental (...) que se intentan en el texto resultaran contradichas por alguna futura visión de las películas mismas y por las virtualidades o sugerencias aportadas por puestas en escena capaces de contradecir lo literal, ello se convertiría en acicate para revisar los puntos de vista expuestos en este libro” (1992, pp. 14-16).

En efecto, los primeros investigadores del cine silente latinoamericano se vieron obligados a recurrir a un enfoque metodológico de tipo “arqueológico-intertextual” (Torello, 2013) que, en muchos sentidos, aún perdura y que responde a la principal limitación a la se enfrenta toda investigación sobre este período en la región: la dificultad

o imposibilidad de acceso a las fuentes fílmicas. En 1988, Maria Rita Galvão, por entonces directora de la Cinemateca Brasileña, realizó por encargo de la FIAF y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, una investigación sobre el estado de preservación del material fílmico en Iberoamérica que permitió tener por primera vez una idea objetiva, aunque aproximada, de las dimensiones “del acervo cinematográfico de la región; de su ubicación, condiciones de almacenaje y características; de las formas más importantes de su deterioro; y de los recursos –técnicos y económicos, disponibles o no– necesarios para su salvaguardia” (Galvão, 2006, p. 42). Según este informe, el 93% de los materiales producidos en Iberoamérica durante el período silente se habían perdido. Los motivos de esta catástrofe son variados pero, sin duda, la ausencia o falta de implementación de políticas públicas en relación a la preservación audiovisual, la inexistencia de una red sólida de organismos dedicados al resguardo de estos materiales, las interrupciones institucionales que signaron la historia latinoamericana durante el siglo XX, sumados a la fragilidad y alta inflamabilidad del nitrato constituyen algunas de las razones que explican este lamentable estado de situación. A esta insuperable pérdida del patrimonio fílmico temprano se agregaba, en ese momento, una gran incertidumbre sobre lo que realmente se había resguardado en los archivos latinoamericanos. En efecto, el informe se elaboró sobre la base de un extenso cuestionario y de visitas a casi todos los repositorios de la región. Las preguntas buscaban delinear un censo de acervos, obtener información sobre las condiciones técnicas de almacenamiento, indagar sobre laboratorios y servicios accesibles y examinar específicamente el volumen y las características del patrimonio. Solo un archivo de Venezuela fue capaz de contestar todas las preguntas, y

la mayoría únicamente pudo proveer datos aproximados sobre el número de títulos o de rollos que resguardaban. A pesar de sus limitados resultados, la encuesta permitió constatar que predominaba una gran imprecisión respecto al patrimonio fílmico conservado en estos repositorios. Como bien señalan Aurelio de los Reyes y David Wood:

“Si el material que ha llegado a nuestros días se conoce escasamente en sus países de producción, menos posibilidades todavía han tenido los especialistas o los públicos dentro o fuera de América Latina de conocer los filmes realizados en otros países del continente. (...) La misma falta de circulación aflige a los estudios académicos sobre el cine mudo latinoamericano, que algo se conocen entre los especialistas de sus respectivos países pero que, con muy contadas excepciones, prácticamente no se leen en el exterior.” (2015, pp. 9-10)

En ese sentido, otra característica que vincula a estos primeros trabajos centrados en la etapa silente es su enfoque exclusivamente localista. En efecto, gran parte de la historiografía del cine latinoamericano dedicada a este período fue concebida desde una perspectiva nacional, en primer lugar porque tradicionalmente se copiaron los modelos dominantes importados de Europa pero también porque en esta región “la historia del cine empieza a adquirir la autonomía de una disciplina a partir de 1959, cuando el populismo y el desarrollismo culminan en una fase de radicalización nacionalista” (Paranaguá, 2015, p. 25).

Este enfoque predomina incluso en los primeros estudios integrales sobre el cine latinoamericano temprano, cuyo exponente más paradigmático es quizás el libro *Cine Latinoamericano (1896-1930)*, coordinado por Héctor García Mesa y en el que participaron más de veinte

investigadores de la región que reconstruyeron, en capítulos independientes y sin conexión, la historia de sus cinematografías nacionales en las décadas inaugurales del siglo XX.

En los últimos quince años, sin embargo, este panorama ha comenzado a cambiar aceleradamente con el surgimiento de un inusitado interés alrededor del estudio del temprano cine latinoamericano. La mejor prueba de ello es la multiplicación de publicaciones dedicadas al tema en casi todos los países de la región. Estos trabajos abarcan desde estudios generales sobre el cine de este período,⁸⁹ hasta estudios focalizados en momentos o fenómenos históricos precisos⁹⁰. También surgieron con fuerza en este período las investigaciones regionales, que desafiaron el marcado centralismo de la historiografía tradicional que tendió por años a concentrar su estudio en las ciudades capitales⁹¹. Se siguió analizando con interés el cine de ficción pero también se abordaron géneros hasta ahora desatendidos como el noticiario y

⁸⁹Como el excelente volumen colectivo *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (2011), coordinado por Samuel Paiva y Sheila Schvarzman; el completo libro de Ricardo Bedoya, *El cine silente en Perú* (2009) o el primer tomo de la recientemente publicada *Historia Social del Cine en Colombia (1897-1929)* de Álvaro Concha Henao (2014).

⁹⁰A modo de ejemplo podemos mencionar el exhaustivo libro de Ángel Miquel (2013), *En tiempos de revolución* o el tercer volumen de *Cine y Sociedad en México*, de Aurelio de los Reyes (2014) –centrado en el consumo del arte cinematográfico durante el gobierno del general Plutarco Elías Calles–, por nombrar solo algunos.

⁹¹Si bien el desarrollo regional del cine fue desigual en los países de Latinoamérica, esta tendencia hacia la microhistoria está creciendo en casi todo el continente, como lo evidencia el variado origen de algunas de estas publicaciones, entre las que podemos mencionar: el libro de Jara, Mülchi y Zuanic (2008) sobre el cine en Antofagasta, Chile; el estudio de Carneiro da Cunha Filho (2010) sobre el cine de Recife, Brasil; la serie de ensayos de microhistoria cinematográfica regional mexicana compilada por De la Vega Alfaro (2000) o el volumen de Levinson (2011) sobre el cine en la Antártida y la Patagonia argentinas.

el documental⁹², el cine experimental⁹³, el cine educativo⁹⁴ o el cine erótico y pornográfico⁹⁵. Se investigó, asimismo, sobre la esfera de la producción con publicaciones enfocadas en una película⁹⁶, un autor⁹⁷ o un actor⁹⁸ en particular pero también se comenzó a incursionar en

⁹²Véase por ejemplo el trabajo de Marrone (2003) sobre el noticiero y el documental en el cine mudo argentino, el volumen *Documentales colombianos 1915-1950* (2007), editado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano o el libro de Leal (2012) sobre el documental nacional de la Revolución Mexicana.

⁹³Entre ellos, el trabajo de Schroeder Rodríguez (2015) sobre las vanguardias en el cine latinoamericano, el de Machado Júnior (2011) sobre el film *São Paulo, a sinfonia da metrôpole* (Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, 1929), el libro coordinado por Gillone (2015) sobre Límite (Mario Peixoto, 1931) o el reciente volumen editado por Rielle Navitsky y Nicolas Poppe (2017) que incluye varios artículos sobre la producción o la recepción del cine de vanguardia en Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XX.

⁹⁴Véase, por ejemplo, el libro de Fachini Saliba (2003) sobre el cine educativo de Canuto Mendes en Brasil durante la década del '20 o el de Serra (2011) sobre cine y educación en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX.

⁹⁵Por ejemplo, el volumen de *Anales del cine en México* compilado por Leal, Flores y Barraza (2003) dedicado al cine pornográfico, el libro de Miquel (2015) sobre fotografía y cine erótico en México o mi texto (Cuarterolo, 2015) sobre los orígenes del cine erótico y pornográfico en la Argentina.

⁹⁶A modo de ejemplo, podemos mencionar el libro de Vargas Villazón sobre la reconstrucción de la película boliviana *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930) o el ya mencionado volumen coordinado por Gillone (2015) sobre *Limite* (Mario Peixoto, 1931).

⁹⁷Se destacan, por ejemplo, los varios volúmenes editados en los últimos años sobre la figura de Humberto Mauro en Brasil, entre ellos, los de Andries (2001), Schvarzman (2004), Morettin (2013) o el compilado por Gillone (2015); el libro de Souza (1999) dedicado al cineasta brasileño Slvino Santos; la minuciosa investigación de Miquel (1997) sobre el documentalista mexicano Salvador Toscano, o los trabajos de Couselo (2001) dedicado al director argentino José Agustín Ferreyra y de Bendazzi (2008), enfocado en la trayectoria del pionero de la animación Quirino Cristiani.

⁹⁸Véase, por ejemplo, el libro de Miquel (2000) sobre Mimí Derba o el de De la Vega Alfaro y Torres San Martín (2000) sobre Adela Sequeyro.

los ámbitos de la exhibición⁹⁹, la recepción¹⁰⁰ y la crítica¹⁰¹, áreas sumamente relegadas por la mayoría de los estudios previos sobre este período. Otra perspectiva novedosa que presentan estos nuevos trabajos es su creciente enfoque intertextual. Cuestionando la aproximación teleológica y lineal que caracterizó a los modelos historiográficos canónicos, esta nueva generación de investigadores abordó el estudio del cine temprano poniendo en evidencia las continuidades con la rica herencia visual precedente, en trabajos¹⁰² que buscan mostrar que la relativamente imprevista disponibilidad de una nueva tecnología, como es la del cinematógrafo a fines del siglo XIX, no fue acompañada por el paso a un nuevo paradigma, ni provocó mutaciones culturales, mediáticas o artísticas significativas como pretendían mostrar las

⁹⁹Véase, entre otros, el volumen de De Melo Souza (2016) sobre las salas de cine de San Pablo, el de García Falco y Méndez (2010) sobre los cines de Buenos Aires o la compilación de García (2013) sobre las salas de cine en la literatura mexicana.

¹⁰⁰Sobre este tema véase, por ejemplo, el libro de Iturriaga (2015) sobre la masificación del cine en Chile, el de Reyes Díaz (2012) sobre la apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes, México o el de Rico Agudelo (2016) sobre los espectáculos públicos como espacios de socialización en Colombia en la transición del siglo XIX al XX.

¹⁰¹Véase, por ejemplo, el libro de Borge (2005) sobre la crítica cinematográfica en Latinoamérica entre 1915 y 1945, el de Maldonado (2006) sobre el surgimiento y la configuración de la crítica cinematográfica en la Argentina entre 1896 y 1920 o el de Miquel (1995) sobre los primeros periodistas cinematográficos de la ciudad de México.

¹⁰²Entre ellos, el estudio pionero de Cesarino Costa (1995), el libro de Dubina Trusz (2010) sobre los orígenes del espectáculo cinematográfico en Porto Alegre, los trabajos de Miquel, Nieto Sotelo y Rodríguez (2003) y Torello (2016) sobre la linterna mágica en México y Uruguay, respectivamente, el trabajo de Navitsky (2017) sobre la proliferación de imágenes fotográficas y cinematográficas sensacionalistas en México y Brasil durante el período silente o mi libro (Cuarterolo, 2013a), centrado las relaciones entre cine y fotografía en las tres primeras décadas del siglo XX en la Argentina.

primeras historias del cine. Este abordaje intertextual resultó también sumamente rico para analizar la fase de transición al sonido y la vinculación de esas primeras películas con la radio, la música y otras manifestaciones de la cultura de masas¹⁰³. En un sentido similar, estas investigaciones recientes comenzaron a aproximarse al cine latinoamericano temprano desde abordajes transnacionales¹⁰⁴ que pusieron en evidencia algunas de las limitaciones de estudiar la cinematografía regional exclusivamente desde el enfoque nacional difundido por la historiografía tradicional.

Durante este siglo también se publicaron numerosos y monumentales trabajos de compilación de fuentes primarias. Entre los más ambiciosos y titánicos están sin duda los *Anales del cine en México, 1895-1911*, coordinados por Juan Felipe Leal junto con Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza –que actualmente cuentan con doce tomos publicados y cinco en preparación– y la serie de libros *Cartelera del cine en México 1903-1911*, coordinada también por Leal con la colaboración de Carlos Arturo Flores y de los que se han lanzado ya siete volúmenes¹⁰⁵.

¹⁰³Véase, por ejemplo, el libro de Karush (2013) sobre la radio y el cine en la Argentina o el de Gil Mariño (2015) sobre tango, cine y cultura de masas en la Argentina de la década de 1930.

¹⁰⁴Al trabajo pionero de López (2000) se suman más recientemente los de Serna (2014) y Gunckel (2015) sobre las relaciones transnacionales entre el cine mexicano y norteamericano o el de Purcell (2012) sobre el impacto del cine hollywoodense en Chile en las primeras cinco décadas del siglo XX.

¹⁰⁵Otros trabajos dignos de mención son el libro *Archivos i letrados* (Bongers, Torrealba y Vergara, 2012), que reúne todos los escritos sobre cine publicados en Chile entre 1908 y 1940; la antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México entre 1896 y 1929, compilada por Miquel (1992) o la monumental *Cartelera Cinematográfica (1912-1989)*, reeditada en México hace algunos años en formato DVD (Amador y Ayala Blanco, 2010).

Lejos de ser exhaustiva, esta lista da cuenta de la multiplicidad y variedad de temas y enfoques que ha adquirido el estudio del cine temprano en América Latina en la última década y media. Sin duda, la entrada del cine como campo de estudio en las universidades de la región ha sido en parte responsable de este fenómeno, como lo demuestra el alto porcentaje de investigadores provenientes del ámbito académico a cargo de estas publicaciones. Si bien el período silente continúa siendo un área relativamente postergada en los círculos universitarios, el ascendente número de tesis de licenciatura, maestría y doctorado centradas en el cine de esta etapa da cuenta del cada vez más creciente interés por el tema. Otras iniciativas en este sentido incluyen la apertura de espacios académicos de discusión exclusivamente focalizados en este tópico, como son los dos Coloquios Internacionales de Cine Mudo en Iberoamérica (2010 y 2011) organizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que reunieron, por primera vez, a algunos de los principales especialistas en este período a nivel regional y cuyas primeras actas acaban de publicarse¹⁰⁶. O más recientemente, los Seminarios de Cine Silente, inaugurados durante el V Encuentro Internacional de Investigadores sobre Cine Chileno y Latinoamericano (Cineteca Nacional de Chile, Santiago de Chile, abril de 2015), que hoy ya cuenta con una segunda y tercera edición, llevadas a cabo en el marco del III Simposio Iberoamericano de estudios comparados (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, UBA, Buenos Aires, julio de 2016) y del II Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo (Grupo de Estudios Audio-

¹⁰⁶Véase De los Reyes y Wood (2015).

visuales, Montevideo, septiembre de 2016) respectivamente. Este área de estudio ha comenzado también a ocupar un lugar cada vez más destacado en las publicaciones científicas, que se evidencia no solo en la creciente variedad de artículos sobre el tema, provenientes de todo el continente, sino también en la publicación de *dossiers* temáticos o monográficos dedicados a este período¹⁰⁷ e incluso en la aparición de revistas exclusivamente abocadas al tópico como la reciente *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*¹⁰⁸, que actualmente cuenta con dos números publicados.

Un Brighton latinoamericano

¿A qué se debe este novedoso acercamiento al cine silente latinoamericano en los ámbitos académicos de la región? Creemos que la clave está en un fenómeno igualmente contemporáneo y directamente vinculado al creciente acceso a las fuentes fílmicas del continente: la digitalización y el exponencial desarrollo de las redes informáticas. Desde los primeros años de este siglo y, más aún, a partir la celebración de los bicentenarios de la independencia en varios países de América Latina, se produjo a nivel regional un inusitado interés por el rescate y difusión de filmes de este temprano período, que se vio ampliamente facilitado por la implementación de estas nuevas tecnologías. A la iniciativa pionera y por mucho tiempo aislada de FUNARTE en Brasil con la antología de *Tesouros do Cinema Latino-Americano* (1998) –que re-

¹⁰⁷Véase, por ejemplo, el *dossier* Cine Mudo Latinoamericano que coordiné para la revista *Imagofagia* (Cuarterolo, 2013b) o el dirigido por Miquel y Wood sobre el cine de compilación de la Revolución Mexicana en el segundo número de *Vivomatografías* (diciembre de 2016).

¹⁰⁸La revista puede consultarse en línea en <http://www.vivomatografias.com>.

unía, todavía en formato *VHS*, diecinueve películas producidas en la Argentina, Brasil, Cuba, México, Perú y Venezuela entre 1917 y 1933— se han sumado en los últimos años varias empresas similares en diversos países de la región. En Colombia, se lanzó la Colección Cine Silente Colombiano (2009), coordinada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y que incluye, en diez *DVDs*, una selección de noticiarios y ocho ficciones de la década del '20. En la Argentina, el Museo del Cine de Buenos Aires editó la Colección Mosaico Criollo (2009), que está compuesta por tres *DVDs* con varios noticiarios y diez películas silentes, pertenecientes a los tres principales repositorios fílmicos del país: el propio museo, el Archivo General de la Nación y la Fundación Cinemateca Argentina. De forma similar, la flamante Cineteca Nacional de Chile editó, en ocasión de su quinto aniversario y como parte de las conmemoraciones por el Centenario de la independencia, la compilación *Imágenes del Centenario* (2011), que reúne diecisiete filmes de corta duración realizados en Chile entre 1903 y 1933, la mayoría de ellos actualidades que documentan distintas facetas de la vida política y social del país a principios del siglo XX, pero también fragmentos de las dos primeras películas de ficción nacionales. En Brasil, por su parte, la Cinemateca Brasileña lanzó en 2009 la colección *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, compuesta por cinco *DVDs* que reúnen veintisiete films de no ficción brasileños realizados entre 1919 y 1932 rescatados por esa institución. Mediante una serie de proyectos institucionales y del increíble desarrollo de la *web* en esta última década, estas iniciativas locales se han visto considerablemente multiplicadas a través de la creación de repositorios digitales de acceso abierto y gratuito que han logrado dar a estos materiales una difusión hasta ahora impensada. Entre ellos, se destaca el Banco de Contenidos Culturales que, desde 2010,

permite el acceso a las colecciones digitalizadas de fotografías, afiches, noticieros de televisión y decenas de registros filmicos de la etapa silente pertenecientes al acervo de la Cinemateca Brasileira¹⁰⁹. De modo similar, la Cineteca Nacional de Chile ha subido recientemente a la *web* su archivo digital, con registros que van desde las primeras filmaciones en 1903 hasta nuestros días, rescatando y difundiendo tempranos filmes hasta ahora absolutamente desconocidos como *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal, 1925) o *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926)¹¹⁰. También es digno de mención el proyecto de difusión de la Cineteca de la Universidad de Chile, que recientemente celebró sus 50 años de historia con el lanzamiento del portal Cineteca Virtual. Este sitio ha puesto a disposición del público una creciente selección de su catálogo fílmico, que incluye joyas del cine chileno mudo como *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) o *Vergüenza* (Juan Pérez Berrocal, 1928), uno de los pocos filmes que se conservan del denominado “Hollywood de Sudamérica” que, hacia fines de la década del ‘20, funcionó en la ciudad chilena de Antofagasta¹¹¹. En México, uno de los proyectos más interesantes es *El cine y la Revolución Mexicana*¹¹², una base de datos desarrollada por la Filmoteca de la UNAM para el Centenario de la Revolución, que reúne información sobre 519 películas documentales y de ficción, nacionales y extranjeras vinculadas con este tema. El sitio incluye, además, fragmentos de varios de estos filmes, así como afiches, *lobby cards* y fotografías, constituyéndose en una herramienta fundamental para todos

¹⁰⁹El Banco de Contenidos Culturales puede consultarse en <http://bcc.org.br>.

¹¹⁰El Archivo Digital Cineteca Nacional puede consultarse en <http://cinetecadigital.ccpim.cl>.

¹¹¹La Cineteca Virtual puede consultarse en <http://www.cinetecavirtual.cl/>.

¹¹²*El cine y la revolución mexicana* está disponible en <http://www.cineyrevmex.unam.mx>.

aquellos interesados en el cine mexicano de este período. La Filmoteca de la UNAM cuenta, además, con una sección de “Cine en línea”¹¹³ en la que se incluye una interesante selección de filmes silentes de su colección como *Tepeyac* (Carlos E. Gonzáles, José Manuel Ramos y Fernando Sáyago, 1917), *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1926) y *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927), los únicos tres largometrajes de ficción mexicanos de este período que se conservan hasta la fecha. Sobresale, asimismo, el recientemente inaugurado portal de la Cinemateca Nacional de Ecuador¹¹⁴ que ya cuenta con un centenar de películas ecuatorianas y con un vasto archivo documental. Entre las joyas del período silente, se encuentra la recreación de la legendaria película del sacerdote italiano Carlos Crespi, *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* (1926), que quedó casi totalmente destruida en un incendio en 1961, y la ficción más antigua conservada en el archivo, *El terror de la frontera* (Luis Martínez Quirola, 1929), un *western* nunca estrenado en salas comerciales. Según Wilma Granda, actual directora de la Cinemateca, “la democratización de los fondos es un proyecto político y filosófico (...) El interés fundamental es generar una especie de cantera, que les diga a los jóvenes que aquí hay fuentes de investigación que no están acotadas, que aquí hay temas y maravillas para investigar, para redescubrir realidades que no están dichas” (en: Constante, 2015). El proyecto final tiene como objetivo poner en línea todos los registros fílmicos que se han hecho en Ecuador hasta el año 2000.

¹¹³Dicha sección puede consultarse en: <http://www.filmoteca.unam.mx/pages/acervo/cine-en-linea>.

¹¹⁴La Cinemateca Digital del Ecuador puede visitarse en: <http://cinematecaecuador.com/Cinemateca>.

En los últimos años, el cine silente latinoamericano ha llegado además a los más grandes festivales del planeta, de la mano de archivos regionales cada vez más deseosos de mostrar al mundo sus tesoros fílmicos. Entre los ejemplos más significativos se encuentra el prestigioso *Le Giornate del Cinema Muto* en Pordenone, hoy considerado el más importante festival de cine silente en el mundo. Con el título de *Messico: la rivoluzione filmata*, en 2013 se proyectó allí una compilación de cinco horas y media de filmes documentales realizados entre 1896 y el fin de la Revolución, que incluía tanto las vistas tomadas por Gabriel Veyre como enviado de la casa Lumière a fines del siglo XIX como importantes registros de la revolución rodados por los hermanos Alva o Salvador Toscano. Era la primera vez que un que un archivo fílmico de Latinoamérica era invitado a ese festival. Los filmes fueron presentados por el investigador Aurelio de los Reyes, que además fue galardonado con el Premio Jean Mitry, el reconocimiento más importante para un historiador de cine. En la edición de 2015, el festival le dedicó otra sección completa a Latinoamérica, que esta vez tuvo su foco en la Argentina, Bolivia y México. Allí se exhibieron nueve filmes silentes provenientes de las colecciones del Museo del Cine de Buenos Aires, de la Cinemateca Boliviana y de la Filmoteca de la UNAM rodados en las décadas de 1910 y 1920. En el ámbito de América Latina, la iniciativa más importante es, sin duda, la lamentablemente desaparecida *Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*, organizada por la Cinemateca Brasileña. Conjugando proyecciones de cine mudo regional e internacional, conferencias a cargo de investigadores del área y presentaciones de libros sobre el tema, esta muestra se convirtió durante sus seis ediciones (2007-2012) en una excelente ventana de promoción y valorización del temprano patrimonio fílmico latinoamericano.

En 1978, tuvo lugar en Brighton el 34º Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) titulado “Cinema 1900-1906”, un encuentro que jugó un papel fundamental en el desarrollo y avance de los estudios europeos y norteamericanos sobre el “cine de los primeros tiempos”. En ese ámbito se proyectaron por primera vez, en forma conjunta, más de quinientos filmes de este período traídos especialmente de quince archivos cinematográficos de todo el mundo. La exhibición de esas películas para un grupo de especialistas internacionales, muchos de ellos jóvenes graduados universitarios deseosos de desarrollar un nuevo acercamiento a la materia, fue una verdadera revelación que obligó a estos autores a reorganizar muchas de las concepciones establecidas por la historiografía tradicional respecto al “cine de los inicios”. En un sentido similar, estos proyectos de digitalización y su creciente difusión en redes informáticas han permitido colocar al alcance de los investigadores regionales un material hasta ahora mayoritariamente inaccesible, provocando a nivel latinoamericano un efecto catalizador, en muchos aspectos comparable al que tuvo para los investigadores europeos y norteamericanos aquel histórico congreso de Brighton.

A 28 años del informe pionero de Maria Rita Galvão, la situación en gran parte de los archivos fílmicos latinoamericanos está cambiando. Una nueva encuesta impulsada por la misma Galvão en 2005, con el propósito de actualizar el estado de estas instituciones y explorar el impacto de la tecnología digital, arrojó algunos datos esperanzadores. En los últimos diecisiete años, el patrimonio fílmico de los archivos iberoamericanos se triplicó pasando de 430 mil a 1 millón 358 mil rollos. Fue posible constatar, además, que la proporción de pérdidas para el período mudo había disminuido del 93 al 85% y que había habido un gran progreso con

respecto a los sistemas de catalogación, casi todos ellos informatizados. Con respecto al acceso, si bien los resultados son desiguales, en varios archivos se llevaron a cabo importantes iniciativas como:

“(...) la producción y realización de programas televisivos sobre el cine y su historia; espacio a grupos ligados al estudio del cine (cine clubes, centros de investigación, etc.); (...) convenios con escuelas de cine y medios audiovisuales; cursos y conferencias sobre preservación y restauración de películas; producciones audiovisuales con materiales de archivo; formación de redes universitarias y de otras instituciones culturales; promoción de festivales nacionales e internacionales de cine; auspicio de actividades cinematográficas en las provincias; coproducción y distribución de películas; difusión del cine nacional y de la cultura cinematográfica por Internet y por otros medios disponibles” (Galvão, 2006).

Aunque la indiferencia y la desidia estatales continúan siendo dos de los principales obstáculos para la correcta preservación de los filmes, hoy existen, como vimos, muchas más precisiones sobre el material audiovisual que estos archivos resguardan y, en muchos casos, se han aprovechado estratégicamente las nuevas tecnologías digitales para facilitar el acceso y la difusión del patrimonio allí resguardado. También se han desarrollado considerablemente los lazos de comunicación y cooperación, tanto entre archivos latinoamericanos como extranjeros, lo que ha permitido repatriar decenas de cintas albergadas en acervos internacionales a sus países de origen. En este sentido, una importante iniciativa es la campaña de rescate audiovisual impulsada en 2006 por la Cineteca Nacional de Chile, que a través de una activa participación del sector audiovisual, de la comunidad nacional

y de los archivos internacionales logró la identificación y repatriación de varios filmes chilenos del período silente. Otro ejemplo de esta colaboración internacional es el proyecto conjunto entre la firma italiana Industrie Zoppas y el gobierno de México para rastrear y restaurar películas locales del período silente, que permitió recuperar para la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM quince rollos resguardados por el American Film Institute.

A esta nueva disponibilidad de material fílmico temprano se ha sumado en los últimos años una creciente accesibilidad a fuentes primarias extrafílmicas. Potenciadas por este acelerado desarrollo de las redes informáticas, diversas instituciones han puesto a la consulta desde fotografías y afiches hasta colecciones completas de revistas de cine de la época silente y otros materiales hemerográficos. En Chile, por ejemplo, el sitio *web* CineChile¹¹⁵ se ha transformado en los últimos años en una invaluable fuente de información para estudiantes y especialistas. Creado por un grupo de periodistas e investigadores, el sitio alberga actualmente más de 2500 fichas técnicas y más de 1500 artículos entre noticias, críticas, archivos y entrevistas. En 2012, CineChile obtuvo un apoyo del Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para desarrollar un proyecto de investigación hemerográfico sobre la primera mitad de la historia del cine chileno –desde 1897 hasta 1950–, que ha permitido rescatar del olvido cerca de 50 películas del período silente de las que no se tenían referencias. Desde 2001 en ese país funciona asimismo el centro de recursos digi-

¹¹⁵La Enciclopedia del Cine Chileno CineChile puede consultarse en <http://www.cinechile.cl/>.

tales Memoria Chilena¹¹⁶, que ofrece documentos originales pertenecientes a las colecciones patrimoniales de la Biblioteca Nacional y de otras instituciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Basado en un programa de digitalización sin precedentes en ese país, este sitio ofrece, entre otros contenidos pertinentes para la historia del cine silente local, artículos de las revistas *Ecran*, *Chile Cinematográfico* y *Cine Gaceta*, programas, fotografías, además de libros y estudios actuales sobre el tema. En Brasil, por su parte, la Biblioteca especializada en Artes del Espectáculo Jenny Klabin Segall ha colocado a disposición de los internautas la colección completa de dos revistas paradigmáticas del período silente: *A Scena Muda* (1921-1955) y *Cinearte* (1926-1942)¹¹⁷, mientras que la Biblioteca Nacional Digital, lanzada hace apenas hace 10 años y en constante crecimiento, ofrece acceso a un importante número de periódicos de los siglos XIX y XX¹¹⁸. En Uruguay, se destaca el proyecto Anáforas. Publicaciones Periódicas del Uruguay, dedicado a la difusión, en formato digital, de colecciones de periódicos uruguayos desde 1807 hasta la década de 1980. Este proyecto en constante actualización, es desarrollado por el Seminario Fundamentos Lingüísticos de la Comunicación de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República y ya cuenta con valiosas publicaciones para la historia del cine silente local como las revistas *Cinema y Teatros*, *Cine Revista* y *Semanal Film*¹¹⁹. En México,

¹¹⁶El sitio Memoria Chilena puede consultarse en: <http://www.memoriachilena.cl>.

¹¹⁷La Biblioteca Digital de Artes del Espectáculo puede consultarse en: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/index.html>.

¹¹⁸La Biblioteca Nacional Digital puede consultarse en: <http://bndigital.bn.br>.

¹¹⁹El sitio de Anáforas puede visitarse en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>.

la Hemeroteca Nacional Digital constituye una invaluable fuente de información, proporcionando acceso gratuito a un gran número de publicaciones periódicas del siglo XIX y principios del XX. También se destaca el blog Cine Silente Mexicano, un emprendimiento individual del historiador Luis Recillas Enecoiz, que en los últimos años se ha convertido en una fuente inagotable de documentos, imágenes, escritos y bibliografía sobre la temprana cinematografía local¹²⁰.

En el ámbito extra-regional también existen importantes repositorios digitales con materiales sobre las primeras décadas del cine latinoamericano. En España, por ejemplo, las bibliotecas Digital Hispánica y Digital Memoria de Madrid, permiten consultar virtualmente importantes fuentes hemerográficas para la investigación de este período. En la primera se encuentra digitalizada la colección completa de la importantísima revista *Caras y Caretas*, publicada desde 1890 a 1897 en Montevideo y desde 1898 a 1939 en Buenos Aires, cuyas páginas permiten reconstruir gran parte de la historia política, social y cultural rioplatense de la época¹²¹. En la segunda, es posible consultar la colección de *Cinelandia y films*, revista publicada en Los Ángeles (Estados Unidos) para el mercado hispano¹²². En Estados Unidos, se destaca la impresionante *Media History Digital Library* que reúne decenas de revistas de cine pertenecientes a coleccionistas privados que gratuitamente las prestan para su digitalización y difusión. Reciente-

¹²⁰El blog puede consultarse en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com>.

¹²¹La Biblioteca Digital Hispánica puede visitarse en: <http://www.bne.es/en/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio>.

¹²²En <http://www.memoriademadrid.es/> pueden consultarse los números de los años 1930 a 1936.

mente, esta biblioteca digital ha incorporado la colección completa de *Cine-Mundial* (versión en español de la importante revista *Moving Picture World* editada en Nueva York) que, al igual que *Cinelandia* y *films*, constituye una fuente ineludible para estudiar las relaciones transnacionales entre cinematografías periféricas y hegemónicas en el período silente. En Alemania, por su parte, sobresale la colección digital del Instituto Interamericano de Berlín que incluye una sección dedicada a tempranos periódicos teatrales y literarios argentinos como la revista *Comoedia*, que solía incorporar en sus páginas abundante información sobre el cine de la época¹²³.

Teniendo en cuenta que, como vimos, un 85% de la producción cinematográfica latinoamericana realizada durante el período silente continúa hoy perdida, la creciente facilidad para acceder a estas fuentes ha sido un incuestionable estímulo para la investigación académica regional, que frecuentemente debe recurrir a este tipo de documentos para llenar los vacíos impuestos por la inexistencia de las películas.

Consideraciones finales

En la “Recomendación para salvaguardar y preservar las imágenes en movimiento”, aprobada en 2005 en la 21° Conferencia General de la UNESCO con el propósito de crear conciencia sobre la conservación de esta importante herencia global, se advierte que una de las funciones principales de los archivos es la de “facilitar el más amplio acceso posible a las obras y fuentes de información que representan las imágenes en movimiento adquiridas, salvaguardadas y conservadas por institu-

¹²³Esta colección puede consultarse en: <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/argentinische-theater-und-romanzeitschriften/>.

ciones públicas o privadas de carácter no lucrativo”¹²⁴. En ese sentido, las nuevas tecnologías constituyen a la vez un desafío y una oportunidad hasta ahora inexistentes, tanto para los investigadores como para los acervos fílmicos latinoamericanos. Si bien sabemos que la digitalización no soluciona los problemas de preservación presentes en la mayoría de los repositorios regionales, esta ha probado ser una herramienta insuperable para la difusión de un patrimonio hasta ahora mayoritariamente invisible. Sin embargo, dar visibilidad a este patrimonio, en tanto medida fundamental para ponerlo en valor, es asimismo vital para los propios archivos convirtiéndose, en muchos casos, en el lógico primer paso para conseguir el tan necesario apoyo estatal o privado.

La *web* es, hoy por hoy, la cinemateca más grande del mundo. En ningún otro momento de la historia hemos tenido a nuestra disposición y a un simple *click* de distancia, tan impresionante número de películas de todas las épocas y rincones del planeta. Sin embargo, no debemos olvidar que este nuevo tipo de acceso a la información no reemplaza la experiencia de investigación directa en los acervos. Esta nueva disponibilidad en línea de documentos fílmicos y extrafílmicos nos obliga a repensar nuestros conceptos tradicionales de archivo y a adoptar nuevas metodologías a la vez que nuevas precauciones al encarar nuestras pesquisas. En primer lugar, porque toda digitalización implica una selección que tiene un inevitable componente subjetivo y deja afuera un importante volumen de documentos potencialmente útiles. En segundo lugar, porque la utilización de herramientas de búsqueda cada vez más comunes, como el OCR, a la vez que permiten acelerar impresionantemente el proceso de investigación, también hacen

¹²⁴Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029s.pdf>.

que se pierda el contacto con el contexto, limitando nuestra pesquisa solo a aquellos documentos que responden a los parámetros por nosotros seleccionados. Por último, porque la estabilidad y permanencia de estos archivos digitales es todavía incierta como lo demuestra, por ejemplo, la reciente desaparición en Argentina del Catálogo Acceder, una red de contenidos digitales en la que convergían diversas bases de datos de las instituciones de la Ciudad de Buenos Aires (entre ellas el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”) y que permitía, mediante un buscador en línea, localizar digitalizaciones de películas, fotografías, afiches, documentos, vestuario y fonogramas, entre otras piezas de interés resguardadas en estos repositorios¹²⁵.

Como señala Paulo Paranagua, la investigación sobre la historia del cine en América Latina depende de dos tipos de institución, la filmoteca y la universidad:

“Ambas (...) tienen misiones y prioridades diferentes e incluso a veces conflictivas. Cada una de esas instituciones está asimismo atravesada por una tensión, a veces una contradicción entre distintas misiones. (...) En la filmoteca, la contradicción entre conservación y presentación de las obras ha caracterizado a casi toda la membresía de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)”. (Paranaguá, 2015, p. 24)

En este sentido, resulta significativo que, tal como sugiere este autor, algunos de los principales avances historiográficos de la región hayan tenido como focos a la Universidad Nacional Autónoma de Mé-

¹²⁵A mediados del 2015, esta plataforma fue abrupta e inexplicablemente cerrada, causando la pérdida de acceso a cientos de documentos y registros y a años de trabajo insumidos en el desarrollo de esta base.

xico (UNAM) y a la Universidad de São Paulo (USP), pues la primera dispone de su propia Filmoteca y la segunda tiene vínculos históricos con la Cinemateca Brasileira, desde la actuación de Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) en ambas instituciones. En efecto, cada vez resulta más claro que investigación y archivo son dos términos inseparables que se necesitan mutuamente para adquirir su sentido y afortunadamente las históricas tensiones están siendo crecientemente reemplazadas por inteligentes medidas de cooperación¹²⁶.

Sin embargo, en muchos sentidos, el histórico conflicto entre investigadores y archivistas aún es un tema latente. Recientemente, un artículo escrito en 2012 por Suzanne Fischer, curadora del Museo Henry Ford, titulado “Si ‘descubres’ algo en un archivo, no es un descubrimiento”¹²⁷ inició en las redes una serie de acalorados debates sobre el rol y la importancia del trabajo tanto de archivistas como de investigadores. Los primeros sostenían que su labor diaria estaba subvalorada y que los archivos solo llegaban a las noticias cuando se reve-

¹²⁶Entre estas medidas podemos mencionar, por ejemplo, el reciente acuerdo de colaboración entre la Cinemateca Uruguaya y el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA), dependiente de la Universidad de la República, para la identificación, investigación y catalogación del patrimonio uruguayo resguardado en esa institución. Asimismo, se han creado nuevos archivos universitarios como el Archivo General de la Universidad de la República o el Archivo de la Universidad Católica en Uruguay, el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual dependiente de la Universidad de Córdoba en la Argentina o la Filmoteca de Lima, que desde 2003 depende de la Universidad Católica de esa ciudad.

¹²⁷Véase *The Atlantic*, 12 de junio de 2012. Disponible en: <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/06/nota-bene-if-you-discover-something-in-an-archive-its-not-a-discovery/258538/> y la respuesta de Helena Iles Papaioannou, “Actually, Yes, It *Is* a Discovery If You Find Something in an Archive That No One Knew Was There”, en *The Atlantic*, 21 de junio de 2012. Disponible en: <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/06/actually-yes-it-is-a-discovery-if-you-find-something-in-an-archive-that-no-one-knew-was-there/258812/>.

laba el excitante “descubrimiento” por parte de un historiador de alguna pieza “perdida”. Los segundos, por su parte, alegaban que los archivos estaban lejos de ser modelos de catalogación y que “encontrar” materiales que nunca nadie había visto (aunque estuvieran en frente de sus narices) o entender la verdadera importancia de un documento que otros habían visto pero no interpretado es a todas luces un “descubrimiento”. Hay algo de verdad en ambas posturas. Descubrir es “hallar lo que estaba ignorado o escondido” pero también es “registrar o alcanzar a ver”. Recientemente el hallazgo de una versión completa de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) puso al Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” de Buenos Aires en el mapa mundial. La película había estado allí por años pero se necesitó el ojo adiestrado del investigador Fernando Peña para “descubrir” la verdadera importancia de esta copia para la historia del cine. En efecto, así como los archivistas tienen una mejor visión general de una determinada colección y conocen su organización, los investigadores tienen un entrenamiento para conectar una determinada pieza con su contexto histórico y con otros documentos descifrando o “descubriendo”, en el más amplio sentido de la palabra, sus significados ocultos. A la luz de los múltiples problemas y desafíos que transitamos en Latinoamérica, tanto archivistas como investigadores, ya es hora de dejar de lado las discusiones estériles y contribuir cada uno a su modo a “rescatar”, también en el más amplio sentido de la palabra, el relegado patrimonio fílmico latinoamericano.

| EQUIPO AUTORAL |

Gonzalo Aguilar (Buenos Aires, 1964) es profesor de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Universidad de Buenos Aires e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Dirige la maestría en Literaturas de América Latina de la Universidad Nacional de San Martín y ha sido profesor visitante en Stanford University, en Harvard University y en la Universidade de São Paulo. En 2005 recibió la beca Guggenheim. Ha publicado numerosos ensayos en volúmenes colectivos y participó con textos críticos en las exposiciones sobre Marcel Duchamp en Fundación Proa y sobre la Asociación Amigos del Arte, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, ambas en 2008. Escribió en colaboración *El cine de Leonardo Favio* (1993) y *Borges va al cine* (2010). Es autor, entre otros, de los libros *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006, traducido al inglés), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (2009), *Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade* (2010), *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase (Arte brasileira em tempos difíceis, 1964-1980)* (2015) y *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (2015).

Paulina Bettendorff (Buenos Aires, 1977) es licenciada y profesora en Letras, licenciada en Artes Combinadas y maestranda en Análisis del Discurso (FFyL, UBA). Realizó también la carrera de Guión Cine-

matográfico en la ENERC. Se desempeña como docente de Semiología en el Ciclo Básico Común (UBA) e imparte talleres de escritura creativa y académica en el nivel universitario (FFyL, UBA y UdeSA) y en el nivel terciario. Ha escrito artículos y traducciones para publicaciones nacionales e internacionales de cine, teatro y danza. Es coeditora del libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Librería, 2014).

Luciana Caresani (Buenos Aires, 1988) es licenciada en Artes y profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (FFyL, UBA). Es adscripta de la cátedra Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas (FFyL, UBA) e investigadora en el Proyecto de Reconocimiento Institucional “La guerra y el cine. Figuras, testimonios y relatos fílmicos sobre Malvinas” (FFyL, UBA). Autora de varias publicaciones en revistas con referato y en capítulos de libros, ha participado en calidad de expositora en numerosos eventos científicos.

Andrea Cuarterolo (Buenos Aires, 1976) es doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), especializándose en el estudio del cine silente y la fotografía en la Argentina y Latinoamérica. Ha publicado artículos sobre estas temáticas en revistas académicas y volúmenes colectivos de la Argentina y del exterior. Autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013) y coeditora del volumen *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi, 2017). Actualmente dirige junto a Georgina Torello *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* e integra el Comité Científico de las revistas *Studies in*

Spanish and Latin American Cinemas (EEUU), *Revista Iberoamericana de Ciencias de la Comunicación* (Portugal) y de la colección “Los Ojos en las Manos. Estudios de Cultura Visual” (Madrid). Desde 2016 codirige el Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA).

Cecilia Elizondo (Quilmes, 1979) es licenciada en Educación (UNQ), Comunicadora Audiovisual (UNLP) y doctoranda en Artes (UNLP). Se desempeña como docente del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes en el área de educación y es investigadora en el Centro de Estudios de Historia, Cultura y Memoria en el proyecto I+D “Cine, estética y política”. Se ha desempeñado como coordinadora y capacitadora en diferentes proyectos comunitarios vinculados al cine y la educación. Desde 2012 hasta la actualidad, dirige la Licenciatura en Educación en la modalidad virtual de la UNQ.

C. Adrián Muoyo (Avellaneda, 1969) se recibió de periodista en el Taller-Escuela-Agencia (TEA) en 1991. Ha publicado artículos como colaborador en las revistas *La Maga*, *El Amante Cine*, *Nocturna*, *Zamizdat* y *Nómada*, entre otras publicaciones tanto impresas como digitales. Desde 2006 dirige la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)-Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Es miembro de BiblioCi, la red iberoamericana de bibliotecas de cine y del Foro Permanente de Unidades de Información Documental de la Administración Pública Nacional. Ha participado en el proyecto *Espectaculares Sucesos Argentinos*, un relevamiento del espectáculo local desde 1930 hasta 1950 y en *Directory of World Cinema: Argentina*, una obra de dos tomos publicada en Gran Bretaña y Estados Unidos.

Agustina Pérez Rial (Mar del Plata, 1982) es licenciada en Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA), diplomada en Gestión Cultural (IDAES-UNSAM) y magister en Análisis del Discurso (FFyL-UBA). Participa de grupos de investigación (UBACyT e IUNA) con trabajos que indagan el cruce entre estéticas y vida cotidiana desde producciones audiovisuales contemporáneas. Es coeditora del libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine en Argentina* (Librería, 2014). Tiene publicaciones en revista nacionales y extranjeras y dictó talleres en la Argentina y en el exterior. Ha trabajado en la coordinación de proyectos para diferentes organizaciones del tercer sector. Sus líneas de investigación se ubican en la intersección entre semiótica, estudios audiovisuales y género. En 2015 participó del proyecto “Chaco Ra’anga (La figura del Chaco)” una iniciativa convocada por la Red de Centros Culturales de España de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Actualmente es una de las curadoras del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella.

Alejandra F. Rodríguez (Buenos Aires, 1967) es magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (UNSaM), profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia (UBA) y doctoranda en Teorías del Arte (UBA). Se desempeña como profesora regular en la Universidad Nacional de Quilmes donde dicta Historia Argentina y Cine e Historia y como investigadora del Centro *Historia Cultura y Memoria* donde dirige el proyecto I+D “Cine, estética y política”. Es autora de *Historia, Pueblos Originarios y Frontera en el Cine Nacional* (UNQ, 2015) coautora de *Un país de película, la Historia Argentina que el cine nos contó* y ha participado de volúmenes colectivos, entre los que se cuentan: *Democracia y sociedad en la Argentina contemporánea. Reflexiones sobre tres décadas* (UNQ, 2014) e

Historia Argentina Contemporánea, pasados presentes del conflicto social en la Argentina (DIALEKTIK/2007), así como de numerosos artículos sobre el vínculo entre las artes plásticas, el cine y la historia en revistas nacionales y extranjeras: *PolHis*, *Imagofagia*, *Film-Historia*, entre otras. Ha realizado referatos para numerosas revistas, entre ellas *Toma Uno* y *PolHis*.

Eduardo A. Russo (Buenos Aires, 1959) es doctor en Psicología Social. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes (UNLP), es profesor de Teorías del audiovisual y de Análisis y Crítica (FBA-UNLP, ENERC y UNT), profesor de Maestría y Doctorado (FADU-UBA) y profesor visitante en carreras de Grado y Posgrado en la Universidad de Guadalajara y UNAM, México, Universidad Nacional, Universidad Javeriana y Universidad de Caldas, Colombia, EICTV de Cuba, Universidad de Chile, Universidad Católica de Chile y Universidad de Valparaíso, entre otras. Autor de *Diccionario de Cine* (Paidós, 1998) y *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008). Compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001), *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007), *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008) y *The Film Edge* (Teseo, 2010). Dirige la publicación académica *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales* (FBA-UNLP).

Vicente Sanchez-Biosca (Valencia, 1957) es catedrático de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Valencia. Es autor de más de 150 artículos en revistas especializadas y capítulos en libros sobre cine, televisión, representación de la historia y antropología cultural. Desde noviembre de 1992 es director de la revista *Archivos de la*

Filmoteca, editada por el IVAC. Entre sus últimas publicaciones pueden destacarse *NO-DO: el tiempo y la memoria* (2000), *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la guerra civil* (2011) -ambos publicados por Cátedra con Filmoteca España y en colaboración con R.R. Tranche-, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (Alianza, 2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Cátedra, 2006), *Cine y vanguardias artísticas: conflictos encuentros, fronteras* (Paidós, 2004). Su último libro *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya* (Prometeo, 2016) nació de su trabajo de investigación sobre la producción y circulación de imágenes de atrocidades, crímenes de masas, guerras y genocidios. Actualmente se encuentra constituyendo una red internacional en torno a esa problemática.

Catalina Sosa (Mar del Plata, 1987) es licenciada en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Es docente en la cátedra Análisis y Crítica en la misma institución. Forma parte del grupo LOCUS, ganador del Proyecto a Desarrollar, Categoría Artes Visuales en la Bienal Arte Joven Buenos Aires 2013. Desde el 2012 hasta la actualidad participa con la exhibición de cortometrajes experimentales en FICIFF La Plata, FIVA Buenos Aires, Espacio Enter Canarias, BANG IX Barcelona y Video SAMPLES México. En 2015 presentó la instalación audiovisual interactiva “El intersticio en el espejo” en el Senado de la Provincia de Buenos Aires, en el marco del 11 FICIFF. En 2016 fue seleccionada con la instalación audiovisual “El intersticio en el espejo (cuadro)” en el 105° Salón Nacional de Artes Visuales, Palais de Glace, Buenos Aires. Actualmente participa del proyecto “Casa Intermitente. IR” y programa “Impresiones”, Ciclo de Cine Expandido en el Auditorio del Museo de Arte Contemporáneo MAR.

Natalia Taccetta (Buenos Aires, 1978) es doctora en Ciencias Sociales (UBA) y doctora en Filosofía (Universidad de París 8), magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES/UNSAM) y profesora y licenciada en Filosofía (UBA). Es docente e investigadora en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Trabaja especialmente temas de filosofía de la historia y estética. Ha publicado en *Agamben y lo político* (Prometeo, 2011) e *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin* (Prometeo, 2016).

Javier Trimboli (Buenos Aires, 1966) es profesor de Historia por la Universidad de Buenos Aires e historiador. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *¿Qué quiere la clase media?* -junto con Pablo Semán y Hernán Vanoli (Capital Intelectual, 2016)-. *Los ríos profundos. Hugo del Carril y Alfredo Varela: un detalle en la historia del peronismo y la izquierda* -junto con Guillermo Korn (Eudeba, 2015)- y *Espía vuestro cuello* (2012). Fue asesor historiográfico de Canal 7 y de varios filmes históricos, entre ellos *Revolución, el cruce de los Andes* (Ipiña, 2010) y *Belgrano, la película* (Pivotto, 2010). Participó, en tanto coordinador, de la creación del Archivo Histórico de RTA y de su página Prisma. En la actualidad dicta clases en distintas facultades.

Evangelina Ucha (Montevideo, 1983) es maestranda en Maestría en Ciencias Humanas opción Estudios Latinoamericanos (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay) y licenciada en Artes, opción fotografía (Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes”, UdelaR). Se desempeña como ayudante del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Universidad

desde 2012 a la actualidad y como ayudante de la cátedra de Estética y Percepción de la Tecnicatura en Tecnologías de la Imagen Fotográfica en Paysandú –Universidad de la República–, desde 2011. Es becaria en el Centro de Documentación del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), beca en ENDESA para Iberoamérica de Patrimonio Cultural, Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2013-2014).

| BIBLIOGRAFÍA |

- Amador, M. L y Ayala Blanco, J. (2010). *Cartelera Cinematográfica Digital (1912-1989)*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.
- Andries, A. (2001). *O cinema de Humberto Mauro*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- Bedoya, R. (2009). *El cine silente en Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Bellour, R. (2012a). *La querelle des dispositifs*. Paris: POL.
- _____ (2012b). “The Cinematic Spectator. A memoir”, en: Koch, G., Pantenburg, V. & Rotholer, S. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien: Synema.
- Bendazzi, G. (2008). *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación: dos veces el océano*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bolter, J. D. (2005). “Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema” [“Remédier / Remediation”, no 6 automne], en: *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, N° 20, 2012-2013, p. 171-184.
- Bongers, W., Torrealba, M. J. y Vergara, X. (2012). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio.
- Borge, J. (2005). *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Caneto, G. et. al. (1996). *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Casetti, F. (2015). *The Lumiere Galaxy. 7 Key Words of Film to Come*. New York: Columbia University Press.

- Cesarino Costa, F. (2010). *O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação*. San Pablo: Scritta.
- Comolli, J. L y Sorrel, V. (2016). *El cine. Modo de empleo*. Buenos Aires: Manantial.
- Concha Henao, Á. (2014). *Historia Social del Cine en Colombia, Tomo 1 (1897-1929)*. Bogotá: Publicaciones Black Maria.
- Constante, S. (2015). “El cine ecuatoriano en un clic”, *El País*, 11 de diciembre. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/04/actualidad/1449204742_486408.html
- Couselo, J. (2001). “*El negro Ferreyra*”: *un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de la Plata/Museo del Cine.
- Cuarterolo, A. (2013a). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones CdF.
- _____ (ed.) (2013b). “Cine silente latinoamericano”, *dossier de la Revista Imagofagia*, N 8. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/481>
- _____ (2015). “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, N. 1, pp. 96-125.
- Carneiro da Cunha Filho, P. (2010). *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: UFPE.
- Dávalos Orozco, F. y Flores Villela, C. A. (comps.) (2013). *Historia del cine mexicano (1896-1929). Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México: UNAM.
- De la Vega Alfaro, E. (2000). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ UNAM/ Imcine/ Cineteca Nacional/ Instituto Mora.
- De la Vega Alfaro, E. y Torres San Martín, P. (2000). *Adela Sequeyro*. México: Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas de la U de G/Archivo Fílmico Agrasánchez.

- De los Reyes, A. (1973). *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: FCE/ Secretaría de Educación Pública.
- _____ (1981). *Cine y sociedad en México, 1896-1920. Vol. 1, Vivir de sueños*. México: UNAM /Cineteca Nacional.
- _____ (1993). *Cine y sociedad en México, 1920-1924. Vol. 2, Bajo el cielo de México*. México: UNAM.
- _____ (2014). *Cine y Sociedad en México, 1896-1930, Vol 3. Sucedió en Jalisco o los cristeros*. México: UNAM.
- De los Reyes, A. y Wood, D. (coords.) (2015). *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM.
- De Melo Souza, J. I. (2016). *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*. San Pablo: Senac.
- De Paula Araujo, V. (1976). *A bela época do cinema brasileiro*. San Pablo: Editora Perspectiva.
- _____ (1981). *Saloões, circos e cinemas de São Paulo*. San Pablo: Editora Perspectiva.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Edición Cruz de Malta.
- Didi-Huberman, G. (2006). *El archivo arde*. Traducción de J. A. Ennis, Cátedra Filología Hispánica, FhyCS, UNLP (edición original: Didi-Huberman & Knut Eveling, *Das Archiv Brennt*. Berlin: Kadmos Kulturverlag).
- Elsaesser, T. (2012). *The Persistence of Hollywood. From Cinephile Moments to Blockbuster Memories*. Londres: Routledge.
- Fachini Saliba, M. E. (2003). *Cinema contra cinema. O cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)*. San Pablo: Annablume/ Fapesp.
- Foster, H. (2004). "Archival Impulse", *October*, N°. 110, pp. 3-22.
- _____ (2015). "Archival", en: *Bad New Days*. Londres: Verso.
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.

- Galvão, M. R. (2006). “La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica”, *Journal of Film Preservation*, N. 72, julio, pp. 42-62.
- García Falco, M. y Méndez, P. (2010). *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: CEDODAL.
- García, G. (2013). *Viendo la luz. Salas de cine en la literatura mexicana*. México: Uva Tinta.
- Gaudreault, A. y Marion, P. (2013). *La fin du cinéma. Un média en crise dans l'ère du numérique*. París: Armand Colin.
- Gianikian, Y. & Ricci Lucchi, A. (2012). *Non Non Non*. Milán: Hangar Bicocca Critical Notebook.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Gillone, D. (org.) (2015). *Colección Cinema Brasileiro. Vol. I: O cinema de Humberto Mauro*. San Pablo: Três Artes.
- _____ (org.) (2015). *Colección Cinema Brasileiro. Vol. II: Limite, O film de Mario Peixoto*. San Pablo: Três Artes.
- Granda, W. (1995). *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana/Cinemateca Nacional/UNESCO, 1995.
- Gunckel, C. (2015). *Mexico on Main Street. Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. Londres: Rutgers University Press.
- Habib, A. (2006). “Ruin. Archive and the Time of Cinema”, *SubStance*, Issue 110 (Volume 35, N.º 2), pp. 120-139.
- Hansen, M. (2012). “Ophuls and instant messaging”, en: Koch, G., Pantenburg, V. & Rotholer, S. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien: Synema.
- Iturriaga, J. (2015). *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM.
- Jara Donoso, E. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago de Chile: Ceneca.
- Jara Donoso, E., Mülchi, H. y Zuanic, A. (2008). *Antofagasta de película: historia de los orígenes de un cine nacional*. Santiago: Glocal Films y Comunicaciones.

- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kittler, F. (2004). "Universities: Wet, Hard, soft and Harder", *Critical Inquiry* 31, p. 250.
- Leal, J. F. y Flores, C. A. (2004). *Cartelera del cine en México, 1903*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2004). *Cartelera del cine en México, 1904*. México: Eón-Voyeur
- _____ (2005). *Cartelera del cine en México, 1905*. México: Eón-Voyeur.
- Leal, J. F. (2007). *Cartelera del cine en México, 1906. Primera parte*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2008). *Cartelera del cine en México, 1906. Segunda parte*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2008). *Cartelera del cine en México, 1906. Tercera parte*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2012). *El documental nacional de la Revolución mexicana*. México: Eón-Voyeur.
- Leal, J. F., Flores, C. A. y Barraza, E. (2002). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 1: 1895: El cine antes del cine*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2002). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 2: 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 3: 1897: Los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 4, primera parte: 1898: Una guerra imperial*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2007). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 4, Segunda parte: 1898: Películas de la guerra hispano-estadounidense*. México: Eón-Voyeur.
- _____ (2007). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 4, Tercera parte: 1898: Un campeonato mundial*. México: Eón-Voyeur.

- _____ (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 5: 1899; ¡A los barrios y la provincia!* México: Eón-Voyeur.
- _____ (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 6: 1900: Los cines y los teatros.* México: Eón-Voyeur.
- _____ (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 7: 1901: El cine y la pornografía.* México: Eón-Voyeur.
- _____ (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 8: 1902: La magia del cine.* México: Eón-Voyeur.
- _____ (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 9: 1903: El espacio urbano del cine.* México: Eón-Voyeur.
- _____ (2004). *Anales del cine en México 1895-1911. Vol. 10: 1904: El cine y la publicidad,* México: Eón-Voyeur.
- Levinson, A. (2011). *Cine en el país del viento. Antártida y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos.* Río Negro: Fondo Editorial Rionegrino.
- López, A. (2000). "Early cinema and modernity in Latin America", *Cinema Journal*, v. 40, n. 1, pp. 48-78.
- Machado Júnior, R. (2012). "Aspiração de progresso na cidade do trabalho: A espacialidade moderna do filme São Paulo, a sinfonia da metrópole (1929)". En: Farias, Agnaldo et al. (org.). *Espaços Narrados: a construção dos múltiplos territórios da língua portuguesa.* São Paulo: FAU-USP, pp. 71-86.
- Maldonado, L. (2006). *Surgimiento y configuración. De la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920).* Buenos Aires: Irojo editores.
- Miquel, Á. (1992). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México (1896 y 1929).* Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____ (1995). *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____ (1997). *Salvador Toscano.* México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/ Universidad de Guadalajara/ Universidad Veracruzana/ FilMOTECA de la UNAM.

- _____ (2000). *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez/ Filmoteca de la UNAM.
- _____ (comp.) (2009). *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos (1900-1960)*. México: Ediciones Sin Nombre
- _____ (2013). *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*. México: UNAM.
- Miquel, Á., Nieto Sotelo, J. y Rodríguez, J. A. (2003). *La linterna mágica en México*. Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Morettin, E. (2013). *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda.
- Musser, C. (1984). "Toward a History of Screen Practice", *Quarterly Review of Film Studies* 9, Issue 1, pp. 59-69.
- Navitski, R. (2017). *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press.
- Navitski, R. y Poppe, N. (eds.) (2017). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press.
- Noronha, J. (1987). *No tempo da manivela*. Río de Janeiro: Ebal/Kinart/Embrafilme.
- Ossa Coo, C. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantu.
- Paiva, S. y Schwarzman, S. (org.) (2011). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Río de Janeiro: Azougue.
- Paranaquá, P. A. (2015). "Memoria e historia del cine en América Latina". En: De los Reyes, Aurelio y David Word (coords.). *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM.
- Purcell, F. (2012). *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago: Taurus.
- Reyes Díaz, E. (2012). *Ciudad, lugares, gente, cine. Apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes 1897-1933*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Rico Agudelo, A. (2016). *Las travesías del cine y los espectáculos públicos. Colombia en la transición del siglo XIX al XX*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Rodríguez, R. (1992). *El cine silente en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Schroeder Rodríguez, P. (2015). "La primera vanguardia del cine latinoamericano". En: De los Reyes, Aurelio y David Word (coords.). *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM.
- Runia, E. (2006). "Presence", en: *History and Theory* 45 (February), pp. 1-29, Wesleyan University, Middleton, CT.
- Schvarzman, S. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp.
- Serna, L. I. (2014). *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press.
- Serra, M. S. (2011). *Cine, escuela y discurso pedagógico: articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo XX en Argentina*. Buenos Aires, Editorial Teseo.
- Sobchack, V. (2003). "Nostalgia for a Digital Object" in Jeffrey Shaw & Peter Weibel", en: *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Cambridge: MA: MIT Press & ZKM.
- _____ (2010). "Afterword. Media Archaeology and Re-presenting the Past", en: Parikka, J. y Erkki, H. *Media Archaeology. Approaches, Implications and Applications*. Los Angeles: UCLA Press.
- Souza, M. (1999). *Silvino Santos. O cineasta do ciclo da borracha*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- Staiger, J. & Hake, S. (eds.) (2009). *Convergence Media History*. Londres: Routledge.
- Susz, P. (1990). *La campaña del Chaco: el ocaso del cine silente boliviano*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Torello, G. (2013). "Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)", *Imagofagia*, n. 8. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/485>

- _____ (2016). “El discreto encanto de la (in)movilidad. La programación cinematográfica montevideana en las primeras décadas del siglo XX”. En Villarroel, Mónica (coord.). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM, 2016, pp. 231 - 240.
- Trusz, A. D. (2010). *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante.
- Vargas Villazón, F. (2010). *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural.
- Viany, A. (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- Zielinski, S. (1999). *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.



Tiempo archivado

Materialidad y espectralidad en el audiovisual

Este libro pone a disposición del lector un diálogo profundo sobre las imágenes, el tiempo y el archivo, sobre la materialidad y la espectralidad; sobre la historia y la memoria. Investigadores de diversa procedencia disciplinar e institucional, reunidos en el V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, dan cuenta de enfoques estéticos e históricos y de las nuevas perspectivas teóricas y metodológicas del audiovisual.

Gonzalo Aguilar, Andrea Cuarterolo, Eduardo Russo, Vicente Sanchez-Biosca, Natalia Tacetta, Javier Trímboli, Catalina Sosa, Adrián C. Muoyo, Luciana Caresani, Paulina Bettendorf, Agustina Pérez Rial, Evangelina Ucha, Cecilia Elizondo y Alejandra Rodríguez dan cuenta de las tensiones y reflexiones de este campo, preguntándose sobre el recorrido de la imagen cinematográfica, su construcción, posibilidades, formas de almacenamiento y uso dentro del vertiginoso contexto de cambio tecnológico.