



REESCRITURAS AFECTIVAS ENTRE ARCHIVO, IMAGEN Y COLECCIÓN.

AFFECTIVE REWRITES BETWEEN ARCHIVE, IMAGE AND COLLECTION.

AUTORA

Natalia Taccetta

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de
Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Universidad Nacional de las Artes.

Cómo citar este artículo:

Taccetta, N. (2020). Reescrituras afectivas. Entre archivo, imagen y colección.
Revista Diferencia(s), N. 10, pp. 89-100.

Artículo

Recibido: 10 de mayo de 2020

Aprobado: 18 de junio de 2020

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE: WALTER BENJAMIN; ARCHIVO; ANARCHIVISMO; COLECCIONISMO; CINE

ABSTRACT

From a review of the production of the Paraguayan filmmaker Paz Encima on the declassified materials of the so-called “Archive of Terror” of the dictatorship of Alfredo Stroessner in Paraguay, we will try to think about how the official and the personal archives are entered for set up a material that constitutes some kind of access to the past. This implies problematizing the way in which the artistic work with the archive is linked to a rewriting of history that, in response to a demand by Walter Benjamin, defies hegemonic accounts and forms of representation from the preeminence of the trace, the ruin and the fragment in relation to the discredit that falls on the unified historical senses since the second half of the twentieth century. The dilution of the borders own and other people’s own memories entails attention to records that problematize the linearities and continuities of traditional historiographies. Following somehow the Benjaminian proposal, it seems possible to rely more on devices that institute the disruptive and anachronistic as the main subject in relation to the requirement to think of new ways of approaching contemporaneity.

KEY WORDS: WALTER BENJAMIN; ARCHIVE; ANARCHIVISM; COLLECTIONISM; CINEMA

REESCRITURAS AFECTIVAS. ENTRE ARCHIVO, IMAGEN Y COLECCIÓN.

Desde principios del siglo XX, se modificó radicalmente la arquitectura, el rol social y la política del archivo, cambiando desde una domiciliación institucional a dispositivos que desafían la periodización y la taxonomía. Las prácticas artísticas de archivo y la voluntad de archivo del arte contemporáneo se instituyen sobre otras lógicas de transmisibilidad y preservación del pasado, siendo muchas veces más pregnante el objetivo de preservación y transmisión de una experiencia o afecto del pasado que la idea de una prueba, evidencia o resguardo de los hechos. Es así que resulta interesante el análisis de estos dispositivos a fin de pensar el modo en que los artistas desafían sistemas de dominación que pretenden la administración documental de las vidas, o se pronuncian sobre políticas de resistencia.

A partir de una revisión de la producción de la cineasta paraguaya Paz Encina sobre los materiales desclasificados del denominado “Archivo del Terror” de la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay, intentaremos pensar el modo en que en *Ejercicios de memoria* de 2016 y la trilogía *Tristezas de la lucha* de 2014 se entrelazan el archivo oficial y el archivo personal para configurar el tejido de algún tipo de acceso al pasado. Esto implica, por un lado, problematizar el modo en que el trabajo artístico con el archivo —y específicamente con el archivo desclasificado— se vincula a una reescritura de la historia y, por otro lado, atender a la dimensión afectiva de estos entramados como principio epistemológico.

De acuerdo con la exigencia de Walter Benjamin, es posible pensar los films de Encina como dispositivos que desafían los relatos y formas de representación hegemónicas, a partir de la preeminencia de la huella, la ruina y el fragmento. Asimismo, resulta interesante el modo en que instituyen lo disruptivo y lo anacrónico como matrices principales para abordar la contemporaneidad posdictatorial. Problematizar la forma en que el trabajo con el archivo compone una reescritura de la historia que desautoriza las “historias nacionales” y se concentra en los vacíos y hiatos del relato oficial, implica a veces diluir la frontera entre las memorias propias y ajenas tanto como entre las personales y las públicas, o entre las existentes y las imaginadas.

Los denominados “Archivos del terror” de la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay (la más larga de Latinoamérica, extendida entre 1954 y 1989) fueron hallados en 1992 por el ex detenido Martín Almada con ayuda de organismos de derechos humanos. Hallaron en Lambaré una enorme cantidad de documentos escritos o recopilados por las autoridades policiales, militares y civiles: intercambios y traslados de presos políticos, actividades de espionaje, sesiones de tortura, es decir, registros de todo tipo de acciones vinculadas con el control total de la vida y las

actividades políticas de opositores o los considerados potenciales enemigos. En los films de Paz Encina, precisamente, se exploran estos archivos con un mecanismo intermedio entre la investigación y el ejercicio voluntario de memoria, en el que los afectos configuran la reescritura de historias fragmentarias. La espera de justicia se tramita a partir de la repetición de objetos, la serialidad de relatos y un tiempo que se halla en suspenso entre el recuerdo más o menos inventado y el dato buscado que ocasionalmente aparece.

DE ARCHIVISMOS Y CINE

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

En un artículo fundamental sobre la cuestión del archivo, Cecilia Macón (2016) aborda la noción de mapa afectivo, que resulta interesante para pensar su productividad en el marco conceptual que propone el archivo atravesando las humanidades y las ciencias sociales además del campo del arte. Una de las cosas más interesantes que destaca es la idea de que el mapa supondría de algún modo una guía para un recorrido, lo cual potenciaría la agencia e implicaría, además, una concepción dinámica del tipo de relación que, por ejemplo, pone en funcionamiento el espectador. En este

sentido, el mapa hace hincapié en una superficie donde se inscriben las relaciones entre presente y pasado, y en los vínculos afectivos que se establecen entre las representaciones artísticas y las vivencias recordadas. Esto reforzaría la idea de la imagen de archivo no como un *index*, sino como experiencia que espera ser interpretada.

Los archivos de Encina complejizan estas nociones a partir de la multiplicidad de estratos significantes que se exponen, por lo que se vuelve imposible determinar un solo recorrido y no asumir la polisemia y la composición como tareas que pone en funcionamiento el espectador: seguir el sonido de los archivos desclasificados, intentar hilvanar una narración con las imágenes, alcanzar la lectura de los carteles que conducen la interpretación, etc. Estos artefactos, entonces, no se contentan con una concepción unívoca del vínculo que es posible establecer con el pasado, haciendo explícito que ese lazo está en discusión, que es un problema. Se trata, entonces, siguiendo a Macón, de entender que la matriz a la que responden es eminentemente afectiva y política, en la que se debaten significados y asignaciones en el presente y no se resuelven en una interpretación triunfante. Los contra-archivos de Encina no estabilizan ni sedimentan, sino que se instalan en la incerteza. Este es tal vez el gesto más claro que puede rastrearse en las tres producciones audiovisuales que mencionaremos, pues la cineasta pone en forma la desclasificación como gesto, que remite a la incertidumbre, la suspensión, a lo “otro” de la certeza policial y militar. Lo que hace es archivar desde el arte y, por eso, desarchivar en el sentido de profanar, disponibilizar, el archivo oficial y, por tanto, desclasificar.

¿Qué significa liberar el secreto de esos documentos ocultos? Todo archivo depende de una economía de lectura que se genera a partir del uso que se hace de él. Al tiempo que desautoriza el origen, Encina renuncia al principio moderno de la clasificación y el ordenamiento. Busca desmarcar lugares oposicionales y darles nueva entidad, es decir, su trabajo con los archivos es un acto disensual que exige diferenciar entre archivos desclasificados y acciones micropolíticas de una nueva archivación, es decir, una transformación del uso para instituir nuevas acciones; en términos de Suely Rolnik, una “producción operada por el deseo” (Rolnik, 2006: 21). Resistencia al poder que toma la forma, no de un gran asalto al “Archivo nacional”, sino la de un pequeño robo a los sentidos hegemónicos.

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

también por las condiciones de otra posible administración de la información sobre el pasado.

IMÁGENES DEL IMPODER

Encina no trabaja con imágenes de la celebración del poder, sino con las huellas de una catástrofe. En el cortometraje *Arribo*, esto se vuelve evidente en el tono amenazante que arroja el archivo desclasificado sobre el viejo líder febrerista, Benigno Perotta, que regresa a Paraguay para visitar a su hija en 1988 después de 27 años de exilio en Argentina. Imágenes de archivo –fotos y álbum familiar de desconocidos y declaraciones oficiales– ilustran la verdadera micropolítica de desclasificación que deja oír la amenaza –“se le va a controlar”– y el gesto de sumisión. En otro corto, *Familiar*, los videos de una fiesta íntima se imprimen sobre la huella del archivo de prontuario que desvela una especie de refutación de los cargos imputados al exhibir el rostro de una niña de 12 años, Apolonia Flores, detenida por las fuerzas represivas. Su rostro aparece en la pantalla mientras se sobreimprimen una serie de acusaciones impensables para una niña, desde la tenencia de armas hasta la usurpación de identidad. La foto de prontuario policial, imagen del perpetrador, se convierte para Encina en el origen de una nueva vida. La apropiación de esa mirada por parte de la artista opera una torsión entre el archivo convencional y la intervención artística.



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



El audio desclasificado de la delación en *Familiar* se vuelve a escuchar en este largometraje, pero ahora el prontuario no es solo el de la niña de 12 años, sino el de muchos otros que quedaron encerrados entre la acción, el gesto de heroísmo y la condición de opositor del régimen strossnerista. Todos quedan albergados en el relato de esa denuncia, que debió haberse repetido muchas veces, tal vez más producto del miedo que de la convicción. Las fotografías se suceden poniendo en evidencia la efectividad de la función represiva de la que la imagen debió hacerse responsable después de las últimas décadas del siglo XIX, cuando se convirtió en uno de los medios de control favoritos de las fuerzas policiales. Con estas estrategias, *Ejercicios de memoria* desvela un archivo que da lugar también a una serie de testimonios de la familia Goiburú, recogidos mientras se exhiben otros documentos, como las fotografías que la policía tomaba de la casa familiar en Paraná en sus operativos de persecución y espionaje de exiliados. Entre el archivo desclasificado (el documento policial oculto por décadas) y el álbum familiar que expone la intimidad desdoblada de un activista, se establece la duplicidad de los militantes y los microrrelatos a partir de los cuales su familia desclausura la historia para producción la colección sin cierre.



ENTRE ANARCHIVISMO Y COLECCIÓN

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

Evaluemos brevemente dos perspectivas: en primer lugar, la que surge a partir de la idea de “anarchivismo”, propuesta frecuentemente por autores contemporáneos como Andrés Tello (2018) en un libro central sobre el tema, que encuentran cierto agotamiento o incluso inexactitud en la noción de “archivo”; en segundo lugar, la de “colección”, noción que, junto con la de anarchivismo, se pueden abordar en línea benjaminiana.

Para pensar la cuestión del anarchivismo, las referencias obligadas son, por un lado, *Calle de mano única* de 1928, donde aparece por parte de Benjamin la emergencia de una escritura que señala el fin de las formas tradicionales y, además, testimonia el viraje a una pasión por los artistas soviéticos y la inclinación a la crítica política; por otro lado, el *Libro de los Pasajes* —proyecto filosófico comenzado en 1927, inconcluso hacia 1940 al momento de su muerte— que puede considerarse un sistema de ficheros (Tello, 2016: 1) que proponen generar conocimiento estableciendo una relación tensionada con el archivo y la clasificación. El anarchivismo referiría, entonces, a una forma que va contra el orden reclamado por los archivos históricos y que altera radicalmente los sistemas normalizados y que, en definitiva, se propone como un des-ordenamiento de un sistema.

Las existencias allí archivadas tienen una nueva posibilidad cuando han sido arrancadas de la taxonomía de la tradición.

Centrémonos en la cuestión del coleccionismo en Benjamin. Esta implica una serie de referencias insoslayables, desde el retrato de Benjamin que hace Adrienne Monnier, donde menciona su propio carácter de coleccionista, hasta una de las *Denkbildern*, *Desembalo mi biblioteca*, publicada en 1931 en la revista *Die literarische Welt*, donde Benjamin hace aparecer el arte de coleccionar como una pulsión que permite ordenar la historia. El coleccionismo en Benjamin establece una relación con la memoria involuntaria, donde el recuerdo es, de alguna manera, una experiencia azarosa que, naturalmente, no se organiza en función de taxonomías precisas. Tal vez en su propia práctica es posible afirmar que Benjamin es más un coleccionista que un archivero aunque haya articulado elementos fundamentales para el pensamiento sobre el archivo, que, finalmente, implica “orden, eficiencia, integridad y objetividad” como “principios de trabajo” (Wizsla, 2010: 18). El principio arcóntico de las colecciones benjaminianas desajusta cualquier referencia a la catalogación convencional, desafiando la procedencia y el registro sistemático.

Posiblemente, las dos perspectivas mencionadas se encuentren en el ineludible ensayo de 1937, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” en el que Benjamin despliega una crítica de la historia cultural socialdemócrata y de los lineamientos de historia hegemónica. Allí, el coleccionista es capaz de acoger cierto tipo de cosas en función de su similitud. La acumulación de cosas, la serie no-finita de fragmentos colectados, no permite restituir una totalidad, sino pensar, delinear, los contornos a los que escapa: tal la textura singular de la similitud. La colección comienza por un acontecimiento improgramado, pero se convierte en esquema. Así, el coleccionista deviene, como Encina, un artista-historiador para Benjamin porque responde a un requerimiento que, a diferencia de la ley, no le dice qué debe hacer, sino que se vuelve sensible por una multiplicidad de resplandores. En el volumen *H* [El coleccionista] del *Libro de los Pasajes*, se registra esta característica del artista contemporáneo de la estética filosófica:

Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es esta la base sobre la que funda en sentido kantiano y schopenhaueriano una consideración “desinteresada”, en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista [H 2, 7; H 2 a, 1] (2007: 225).

Fuchs fue coleccionista y, profanando objetos, fundador de un archivo para la historia de la caricatura, el arte erótico y el cuadro de costumbres. Su figura evoca la inquietud sobre la historia dialéctica. En ese texto de Benjamin, aparece la vocación de redención que tiene todo su proyecto filosófico tardío, pues para él la imagen del pasado es de algún modo irrecuperable frente a la permanente amenaza de olvido. No se trata de una contemplación del pasado, sino de un salvataje que hace que la época salte por fuera de la continuidad histórica, la del historicismo, que expone una imagen eterna del pasado y no —como la historia materialista que Benjamin quiere— una experiencia unida a él. Benjamin refiere a una experiencia que haga estallar el *continuum* de la historia, que le haga comprender al historiador que hay algo que debe *hacer* con el pasado, como tarea histórica y política. El coleccionista le enseña a capturar las huellas que se le escapan en una concepción materialista del arte.

En el *Libro de los pasajes*, la historia queda fragmentada pero archivada en anotaciones organizadas en 36 categorías con títulos como “Moda”, “Aburrimiento”, “Ciudad de sueño”, “Fotografía”, etc. A partir de un origen que no es fuente primordial, sino novedad, Benjamin conceptualiza la historia y la confronta como disciplina con la idea de un “*torbellino* dinámico” que acaece junto con cada objeto histórico. Esta consideración del origen como torbellino, a la luz de las connotaciones de fractura y discontinuidad, permite pensar la historia de modo alternativo, pues su representación ya no constituye un todo cerrado, sino que conlleva una fisura, que es posible relacionar con la naturaleza fracturada del archivo. “Liberada por la ‘doble óptica’ de la cual habla Benjamin, ella [la historia] se abre al riesgo —al hermoso riesgo— de un torbellino, de una fractura o de un desgarramiento en el mismo saber histórico” (Didi-Huberman, 2006: 110).

La conocida premisa benjaminiana de peinar la historia a contrapelo pide barrer también con ciertas formas de representación. Sólo así parece posible desentrañar la historicidad y evaluar hasta qué punto las formas artísticas plasman modelos de temporalidad no idealistas, menos progresistas que los disciplinamientos heredados del historicismo del siglo XIX y más apoyados en la cita, el juego, la ritualidad y la imagen como el “caleidoscopio en las manos de un niño”, tal como propone Benjamin en *Sobre el concepto de historia*. Cada giro del juguete destruye el orden conseguido e instaura uno nuevo: “La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido desde siempre los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un “orden”” (2007a: 32).

Para Benjamin, las obras de arte tienen una historicidad específica que establece relaciones intempestivas no sólo al interior de la obra, sino en relación con otras formas de temporalidad. Esto ocurre, por ejemplo, con la foto de la niña de doce años en los films de Encina, centro neurálgico de la vida histórica de la oposición política paraguaya, que exige nuevos modelos de tiempo, pues la imagen no está en la

historia como en una línea recta, ni es un acontecimiento en un devenir más o menos inteligible, sino que posee una temporalidad que se capta en las “imágenes dialécticas”. Una dialéctica entre afecto y cognición que guía la lectura del film.

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

En *Sobre el concepto de historia*, el recuerdo remite a cualquier época pasada que se haga actual en un presente determinado, mientras que en el *Libro de los Pasajes*, hay que remitirlo a un pasado prehistórico o mítico. El pasado inconcluso enciende la acción revolucionaria en el presente en las *tesis*, mientras que en el *Passagenwerk* lo nuevo tiene un rol central que juega como el impulso que nutre las imágenes dialécticas. Más allá de estas diferencias que apuntan a definir la imagen onírica e imaginaria, lo importante es que Benjamin llega a “descubrir en el espacio de la acción política el espacio de la imagen” y lo hace arrancando a la imagen del plano de la contemplación (Benjamin, 2007: 79). La desactiva como imagen y la activa como dispositivo a ser interpretado en tanto motivación para el presente. Así, tiene la esperanza puesta en las imágenes, no sólo por la esperada llegada del Mesías o la revolución, sino también en la visión de un instante que irrumpa el curso de la historia, cuya relación con la imagen y el tiempo revela la imposibi-

lidad de concebirlos como ámbitos separados de lo político. Esta aparición de la imagen se puede pensar con el rostro de Apolonia Flores en los films de Encina: allí yace la potencia de presentificación del cine que recoge una imagen del pasado para exhibir su carácter doliente. El dolor y el deseo de redención es en Benjamin como en Encina una motivación para la reescritura que, a diferencia de la historiografía profesional, asume la fragmentariedad y la vacilación.

La imagen no es sólo un documento histórico ni un monumento, sino que su temporalidad produce una “historicidad *anacrónica* y una significación *sintomática*” (Löwy, 2005: 125). Se trata de una temporalidad compleja en la que se articula lo que Michael Löwy llama “paradoja del síntoma”, la de lo no observado, fragmentario, pues Benjamin hizo suya la divisa de Aby Warburg: “Dios vive en el detalle”. “Pero esta paradoja del despojo cobra nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínsecas” (2005: 126). Estas están vinculadas al montaje como principio creador (como en el altas *Mnemosyne* de 1929 y en el Libro de los Pasajes) y el anacronismo comienza a desplegarse desde las imágenes. El anacronismo termina de desplegarse como principio constructor y analítico de las imágenes cuando se pone en juego la temporalidad y alcanza el carácter narrativo del saber histórico: “cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y crisis, de supervivencias y síntomas, es necesario ‘tomar la historia a contrapelo’” (2005: 127).

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

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

en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador” (Didi-Huberman, 2006: 137). Este movimiento hace el cine y el archivo tal vez sea un dispositivo apropiado para plasmar esa no correspondencia.

Como no hay historia sin una teoría de la memoria, Benjamin no despreció ni el psicoanálisis, ni la literatura, ni las experiencias surrealistas. “El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su *trabajo*. Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, ‘caídas’ o ‘irrupciones’, síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado’” (Didi-Huberman, 2006: 137-138). En el archivo de Encina, el documento es huella que merece ser analizada, descifrada y reunida con una historia que hay que contar. Su necesidad de reescritura de la historia se traduce en la exigencia de una suerte de arqueología material de las cosas del pasado, también una *arqueología psíquica* capaz de recoger la temporalidad de los sueños, los síntomas, los temores y fantasmas. Esta arqueología se despliega en el *Libro de los Pasajes* en la figura del coleccionista que “se complace en suscitar un mundo que no es solamente lejano y difunto, sino al mismo tiempo mejor”; asimismo, “un mundo en el que el hombre está realmente tan desprovisto de lo que necesita como en el mundo real, pero donde las cosas quedan libres de la servidumbre de ser útiles” (Benjamin, 2007a: 55-56).

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

Según Didi-Huberman, lo que surge en el plegado dialéctico a partir del cual Benjamin piensa la historia, es un instante, una imagen. “Cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar”, aclara Benjamin. Es una imagen lo que aparece con el despertar, como centro del proceso histórico. “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho” (Didi-Huberman, 2006: 149). En la imagen dialéctica, están el *ahora*, el tiempo pasado y, como está continuamente deteniéndose y moviéndose, sobreviviendo, también está el futuro y la dimensión del deseo que le es propia. La historia es imagen y la imagen es el punto originario de la historia. Esta lógica de la historia

–alejada de lo cronológico y lo lineal– transforma la historia en una diseminación de imágenes –montaje– en las cuales se juegan todos los tiempos, remitiendo a una historicidad deconstruida y dispersa, donde el ahora es pasado y el pasado es deseo y decadencia. “Refundar la historia en un movimiento ‘a contrapelo’, es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el momento heurístico de su misma constitución” (Didi-Huberman, 2006: 157).

El montaje construye sentido haciendo pasar del no saber a la inteligibilidad. Se trata de la operación a partir de la cual se construye todo el trabajo benjaminiano sobre los *Pasajes* parisinos, un montaje de fragmentos de la historia. El montaje es operación histórica, práctica historiadora, mecánica artística y objeto de conocimiento que permite conformar sentidos históricos y lazos afectivos entre las huellas. Es movimiento (entrecortado) donde confluyen las heterogeneidades de cada momento de la historia, dado que, a partir del ensamblaje de tiempos heterogéneos se configura uno nuevo, propiamente histórico. El entramado se rige por las historias secundarias y las anécdotas: “Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos”, dirá Benjamin. En esta clave hay que volver a reparar en uno de los pasajes más transitados:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos [N1 a, 8].

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

Como en los films de Encina, en el *Libro de los Pasajes*, la inscripción de la historia se da en citas y fragmentos, de modo que, lejos de las normalizaciones totalizantes, lo que prima es el gesto destructivo para desarmar una historia. La colección resulta ser, entonces, una conjunción de temporalidades y correspondencias contingentes que liberan a los objetos, los documentos, las citas y los acontecimientos con la motivación de dotarlos de valor afectivo. Como en el ensayo sobre el coleccionista Fuchs, donde el gesto del coleccionista aparece concretamente emparentado con el del historiador que siente una afección histórica por aquello que recoge del pasado. Traperera, coleccionista, anarquista, Encina destruye la historia. Revierte el poder fotográfico de clasificación en un acto que ruina la clasificación del enemigo y confirma

un espacio afectivo para depositar la incertidumbre y el dolor. Se trata de un contra-archivo de memoria colectiva que se apropia de los sonidos de la tierra: de los reales que hacen los niños al andar, de los testimonios, de su propio encuentro con los objetos del pasado; también de los archivos que auscultan la historia que espera ser contada.

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

Los dispositivos audiovisuales de Encina implican otro modo de pensar el archivo y sus especificidades como presentación y experiencia de la temporalidad post-historicista, pues, como sabemos, la experiencia de la posdictadura “anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, de la supresión y del desaparecimiento” (Richard, 2007: 138). Figuras que reconducen al duelo sin clausura y a lo tensional de los trazos de pasado que se diseminan.

ARCHIVOLOGÍA E IMAGEN

El archivo pensado en estos términos —no como repositorio de documentos, sino como superficie de disputas— se convirtió en un paradigma de la historiografía actual para debatir sobre la dimensión anacrónica de la historia y la espacialización del tiempo que se juega en sus mecanismos de atesoramiento. Desde los fantasmas dictatoriales hasta los espectros digitales que configuran la experiencia actual, el archivo permite postular modelos alternativos de la historia para pensar, representar y experimentar nuevos lazos afectivos. Por eso Hal Foster en 2004 proponía explorar el desplazamiento entre el impulso archivístico de los años noventa en contraposición con el halo melancólico de la década anterior. Después del fin de la historia como un sentido unificado y reconocible, el archivo se presenta como un dispositivo potencialmente productivo para recoger los restos.

En un libro reciente —*Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (2018) —, Catherine Russell define la “archivología” y convierte al archivo en una matriz para pensar gran parte del cine de *found footage* de los últimos años. Se trata de un neologismo que puede ayudar a comprender un tipo de lenguaje artístico en el cual el autor es transformador de prácticas de investigación, apropiación y reciclado. Se trata de un método crítico derivado de la teoría cultural de Benjamin que Russell considera que provee herramientas invaluable para pensar la relación entre imagen filmica,

artes visuales, historia y memoria. El artista no sería diferente del arqueólogo que “encuentra” cosas y es capaz de reconocer su valor cultural. Los hallazgos —en algún algoritmo, en una obra llena de polvo o a través de latas viejas— se combinan con otras imágenes para crear una nueva experiencia de la temporalidad y nuevo conocimiento en torno a los modos de acercarse al presente y al pasado.

En la cultura medial contemporánea, los fragmentos de historia están permanentemente siendo recontextualizados en otras producciones señalando que la memoria histórica no se puede pensar ni de modo estabilizado, ni eterno. No significa esto que no haya algunas verdades fundamentales sobre las que se asienta, sino que estas no provienen siempre de discursos oficiales y que son problematizadas por el mundo del arte entre otras formas de intervención cultural. Así es como se modificó el estatuto de los archivos que pasaron de “instituciones cerradas al acceso abierto, con implicaciones significativas para la estética y la política de las prácticas archivísticas” (Russell, 2018: 11). La archivología es un método crítico que examina el reciclado, la recontextualización, la mezcla, la superposición y otras combinaciones, desvíos todos a partir del montaje.

El término “archiveology” fue utilizado originalmente por Joel Katz en 1991 para referirse al film *From the Pole to the Equator* (1987) de la dupla de cineastas Angela Ricci-Lucchi y Yervant Gianikian, uno de los primeros films experimentales en trabajar con material de archivo. Con ese término, Katz refería a las maneras en que los artistas exploran el potencial audiovisual de los fragmentos para construir nuevos modos de acceder al pasado y trabajar sobre el marco de ese pasado. Russell sostiene que los artistas cinematográficos y de medios visuales están transformando sus prácticas en lenguajes de archivo, impulsando a repensar la historia del arte como un recurso para acceder a la experiencia histórica. En este sentido, Russell sostiene que, etimológicamente, el término implica el estudio de los archivos, pero que el sufijo griego “ología” alude en realidad a un *logos*, a un hablar de determinada manera. Cuando se lo aplica a prácticas artísticas —como las filmicas que la autora trabaja en particular, como las de Encina— refiere al uso de la imagen de archivo como un lenguaje con especificidades. Incluso más, con las connotaciones de “punto arqueológico para la historia cultural que es inevitablemente inscripto en fragmentos filmicos resurrectos” (Russell, 2018: 12). Es en este sentido que así como el cine y las artes mediales se transforman en lenguajes archivísticos, las artes visuales en su conjunto permiten repensar la imagen en general como un recurso para elaborar la experiencia histórica, ver más allá de la evidencia y dar cuenta de este exceso.

El archivo como una construcción estaba en la base de la comprensión de Benjamin. Acordando con Henri Bergson y Siegfried Kracauer, el archivo para Benjamin es siempre sobre la memoria y la condi-

ción de olvido. La cámara fundamentalmente alteró la función de la memoria humana, precisamente al transformarla en una suerte de archivo. Benjamin mismo nunca usó un neologismo como *archivología*, pero ciertamente lo evoca en un fragmento de su escrito de 1932 llamado “Excavar y recordar”. En este fragmento, Benjamin sugiere que la memoria podría en sí misma ser un medio. Compara la memoria con un proceso arqueológico en el cual el “premio máspreciado” es la correspondencia entre presente y pasado. “Un buen reporte arqueológico”, sostiene, “da cuenta de los estratos que primero tuvieron que ser atravesados” (Russell, 2018: 13).

Como en las *Denkbildern* benjaminianas, en los films de Encina es clara una voluntad excavadora que evidencia que el pasado no se halla en documentos o imágenes, sino que hay que buscarlo atravesándolos, como resultado de una ardua tarea de combinación y desclasificación, conformando una manera crítica de historizar. Precisamente, la teoría historiográfica de Benjamin pone en funcionamiento una matriz basada en el fragmento y el resto que se actualizan en dispositivos artísticos como los de la cineasta paraguaya, en los que lidiar con el tiempo posdictadura implica desconocer sus cuadrículas témporo-espaciales y coleccionar —como sostiene Russell— es un modo de pensar.

Los archivos de Encina no plasman conocimiento, sino que constituyen un lugar donde se acumulan los fundamentos para el conocimiento, de donde provienen las condiciones para la comprensión. Es el lugar donde se construye una imagen de cierta ocurrencia en el pasado. El archivo es así lo que es para Benjamin la excavación: un medio para la memoria y la condición de olvidar. Las obras aquí referidas han sido consideradas como constitutivas de la experiencia histórica y no solo representación de ciertas emergencias. Encina puede ser considerada, entonces, como una archivóloga que interpreta una temporalidad y habla su lenguaje.

Así, la archivología es la práctica que se produce sobre material de archivo para producir conocimiento no sobre el pasado, sino sobre cómo la historia se representa y cómo las representaciones no son falsas imágenes, sino historias posibles sobre la experiencia perceptual. Si en Benjamin la alegoría implica un modo de crear en que la imagen y la significación están separadas y el significado se construye sobre las ruinas del detalle histórico, en la sociedad del espectáculo que habitamos se vuelve imperioso re-usar los restos y revisar las posibilidades de reescritura, la apropiación y el collage, operaciones que esquivan la linealidad propia de los relatos hegemónicos. Por eso, las obras que se producen a partir de estas estrategias cuestionan el medio y desafían la relación entre visibilidad y reconocimiento. Cuando se saca una imagen de su narrativa original se la convierte en documento de una nueva colección como la del

rostro de la niña que abandona el silenciamiento policial para hablar en el cine.



BIBLIOGRAFÍA

- Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres: Routledge.
- Benjamin, W. (2002). *Dialéctica en suspenso. Fragmentos de historia*. Santiago de Chile: Arcis LOM.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007a). *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires: Piedras de papel.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, N. 110, pp. 3-22.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE.
- Macón, C. (2016). Mapas afectivos: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, V. 3, N. 6, pp. 10-27.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rolnik, S. (2006). Presentación. En Rolnik, S., Guattari, F. *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (pp. 17-22). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Russell, C. (2018). *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham and London: Duke University Press.
- Scholem, G. (2003). *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: FCE.
- Tello, A. (2016). El anachivismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia. *Aufklärung. Revista de Filosofía*, V. 3, N. 2, pp. 55-68.
- Tello, A. (2018). *Anachivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.
- Wizisla, E. (2010). Prólogo. En *Archivos de Walter Benjamin: fotografías, textos y dibujos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

SOBRE LA AUTORA

ntaccetta@gmail.com

Natalia Taccetta investigadora adjunta del CONICET. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), en Filosofía por la Universidad de París 8 y en historia por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Asimismo, es magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM), y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. También estudió cine en la Escuela del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Se desempeña como docente de Filosofía en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ha dictado seminarios de posgrado en las facultades de Ciencias Sociales y de Filosofía y Letras de la UBA; en la Facultad de Humanidades y en el doctorado en Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y en el posgrado de Artes Electrónicas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

