

Archivos performativos: montajes y remontajes en el documental contemporáneo del Cono Sur (Chile, Argentina, Brasil)

Performative archives: montages and remontages in the
contemporary documentary of the Southern Cone
(Chile, Argentina, Brazil)

Arquivos performativos: assemblages e reassemblages
em documentário contemporâneo no Cone Sul
(Chile, Argentina, Brazil)

Dr. Iván Pinto Veas

Universidad de Chile
Santiago, Chile
Email: ivanpinto@uchile.cl

ORCID [0000-0003-2546-7523](https://orcid.org/0000-0003-2546-7523)

Dra. María Laura Lattanzi Vizzolini

Universidad de Chile
Santiago, Chile
Email: mlauralattanzi@uchile.cl

ORCID [0000-0002-1458-1104](https://orcid.org/0000-0002-1458-1104)

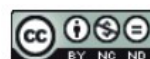
Recibido: 1 de diciembre de 2022

Aceptado: 24 de enero de 2023

Publicado: 15 de mayo de 2023

Artículo científico. Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Postdoctorado 3200557: "El documental performativo en Chile, Argentina y Brasil 2000-2020". IR: Iván Pinto Veas

Cómo citar: Pinto Veas, I.P., y M.L. Lattanzi Vizzolini. «Archivos performativos: montajes y remontajes en el documental contemporáneo del cono sur (Chile, Argentina, Brasil)». Revista de Historia Social y de las Mentalidades, vol. 27, n.º 1, Abril. 2023, pp. 10-39, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5895>.



Resumen. A partir del denominado “giro archivístico”, el artículo propone el análisis de documentales recientes del Cono Sur que sugieren nuevos acercamientos a la problemática de la representación del pasado. Desde poéticas materiales a remontajes anacrónicos, estos documentales se caracterizan por configurar a través de sus operaciones nuevas modalidades del cine de “archivo remontado”, desplazándose de un uso referencial, informativo y vertical a uno contingente, falible y abierto.

Palabras clave: Documentales; archivo; memoria; performativo

Abstract. Starting from the so-called archival turn, the article proposes the analysis of contemporary documentaries from the Southern Cone that suggest new approaches to the problem of the representation of the past. From material poetics to anachronistic remountages, these documentaries characterized by configuring through their operations new modalities of remounted archive cinema, moving from a referential, informative and vertical use to a contingent, fallible and open one.

Keywords: Documentaries; Archive; Memory; Performative

Resumo. Com base no chamado “giro arquivístico”, o artigo propõe a análise de documentários recentes do Cone Sul que sugerem novas abordagens para a problemática da representação do passado. Da poética material às remontagens anacrônicas, estes documentários são caracterizados por suas operações que configuram novas modalidades de cinema de “arquivo remontado”, passando de um uso referencial, informativo e vertical para um uso contingente, falível e aberto.

Palavras-chave: Documentário; Arquivo; Memória; Performativo

1. Introducción

Una tendencia prolífica en el documental contemporáneo sudamericano (2010-2022), es el del llamado “documental de archivo” o “archivo remontado”, con ello nos referimos a películas que reutilizan archivos propios o ajenos para rearticularlos en un sentido nuevo. Aunque se trata de una práctica estable en el caso latinoamericano desde mediados del siglo

XX, al menos,¹ la especificidad del fenómeno al que nos referimos es al uso del archivo para establecer una reflexión densa y actualizada sobre nuestro pasado reciente.

Observamos en este corpus una serie de transformaciones donde el archivo configura un lugar central, entre ellas contamos: 1) un desplazamiento de lo referencial hacia un “efecto de archivo”; 2) un giro “afectivo” que pone en preponderancia lo material; 3) por sobre todo lo anterior, un espacio de reflexión sobre el lugar del archivo en nuestra cultura de la memoria que propone una respuesta crítica –desde el documental– hacia la posibilidad del archivo “total”, donde la presencia del artificio y la mediación se vuelven fundamentales. Se trata, parafraseando a un conocido título de Harun Farocki de “desconfiar de las imágenes”, para producir desde y con ellas una nueva forma de conocimiento, que opera a través del montaje, el anacronismo, el escudriñamiento, la puesta en relación.

En este artículo, buscamos establecer un marco de discusión para estas transformaciones, las que abordaremos bajo la idea de un “archivo performativo” presente en el documental contemporáneo de Argentina, Brasil y Chile. Dividiremos el artículo en secciones: en las tres primeras, discutiremos los antecedentes. Partiremos de la noción de un “giro archivístico” en la cultura contemporánea, e inscribiremos estas piezas en itinerarios como son los del debate sobre la memoria reciente en el cono sur, así como en las transformaciones de los modos de representación documental. En la segunda parte del artículo proponemos configurar una cartografía de documentales –*Las cruces* (Teresa Arredondo, Carlos Vásquez, 2018, Chile); *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014, Brasil), *Responsabilidad Empresarial* (Jonathan Perel, 2020, Argentina), *Nunca subí el Provincia* (Ignacio Agüero, 2019, Chile), *Cinema Novo* (Eryck Rocha, 2016, Brasil), *Visión Nocturna* (Carolina Moscoso, 2019, Chile), *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2016, Argentina), *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020), y *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2019, Argentina)–, para observar en ellos distintos desplazamientos y énfasis que enmarcaremos en la cuestión del archivo performativo.

1 Desde distintas ópticas podemos señalar *Recordando* (Edmundo Urrutia, 1961, Chile); *Now* (Santiago Alvarez, 1965, Cuba), *Cowboy and indian film* (Raphael Montañez Ortiz, 1957, Estados Unidos); *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1960, México)

2. Antecedentes

2.1. Giro archivístico

Hace ya algunos años viene planteándose la cuestión de un “giro archivístico” en la cultura. Tomados de la discusión amplia sobre la noción de archivo que ha venido sucediendo desde el campo filosófico (Derrida; Foucault), hay un consenso en definir nuestra época como la de una “saturada” de archivo, donde se hace necesario replantear una noción decimonónica de archivo (en su énfasis en la autoridad y la procedencia), proponiendo nuevas organizaciones de sentido para abrir así nuevos posibles. Tal como señala Bongers:

La idea del archivo como contenedor de datos para construir historias y memorias, se ha desplazado, en la teorización contemporánea, hacia la concepción de archivos dinámicos que forman parte de sistemas complejos e interrelacionados de memorias, seres humanos, organizaciones y máquinas, en un juego permanente de des- y re-contextualizaciones. (13)

El campo del arte, como espacio de exploración de lenguajes y sentidos, es un terreno propicio para observar estos nuevos modos de operar del archivo, por lo que no es casual que también se hable de un “giro archivístico del arte” (Guasch, “Los lugares de la memoria”; Foster). Ana María Guasch advierte que existe desde la década del setenta entre artistas y curadores “una constante creativa o un «giro» hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo»” (“Los lugares de la memoria” 157). Por su parte Hal Foster, otro de los teóricos que han anunciado el “giro archivístico” en el arte contemporáneo, hace hincapié en cómo los artistas devienen en archivistas en un sentido amplio de la práctica, es decir, no únicamente como “recolectores” o “conservadores”, sino también por la acción misma de intervenir y (re)crear archivos.

Estos artistas de archivo no abandonan la centralidad del documento, incluso podemos advertir que enfatizan sus condiciones visuales-materiales a la vez que desafían la autoridad de su institucionalización. En este sentido es que podemos referirnos a algunos artistas latinoamericanos contemporáneos, como el trabajo de la artista chilena Voluspa Jarpa, quien interviene los archivos sobre Chile desclasificados por los Estados

Unidos destacando las tachaduras que dichos documentos contienen; o el artista peruano Fernando Bryce, quien expone en numerosas series copias de imágenes de archivos (colecciones de revistas, copias de un museo de reproducciones) a través de los cuales podemos observar cómo se construyó con imágenes un particular gusto y sensibilidad sobre Latinoamérica desde el poder de occidente.

Estas prácticas implican por tanto un modo de operar con el archivo que se contrapone a su sentido tradicional basado en el ordenamiento de los documentos según su procedencia; es decir, ya no se trata de recuperar un relato original inscrito en un pasado singular, sino más bien de extraerlos de sus contextos de enunciación para re-situarlos, también –quizás– combinarlos con otros, generando así nuevos sentidos y actualizaciones. De esta manera, más que considerar los documentos de archivos como elementos que testifican un pasado, los artistas contemporáneos trabajan con ellos coordinando un “corpus” dentro de un sistema más o menos flexible, desjerarquizado.

Todo ello nos lleva a considerar que los archivos visuales están en un continuo proceso de transformación, activación, actualización; como menciona Sánchez- Biosca se trata de

Estructuraciones y reestructuraciones, inserciones en el contexto de una sociedad que mantiene relaciones cambiantes con el pasado, que recurre a formas tecnológicamente distintas de consumo icónico... todo ello determina el profuso dinamismo de los archivos visuales, de su latencia y de su dimensión artística, mediática, política. (221)

De esta manera, si bien las operaciones del archivo surgen, muchas veces, con la necesidad de hacer memoria narrando un pasado, estos relatos no necesariamente son lineales, transparentes, autosuficientes y/o definitivos; como todo acto de memoria las mismas operaciones de archivo incorporan al olvido y las omisiones que todo relato de un pasado conlleva. Es en este sentido que el concepto de anacronía adquiere también una relevancia, entendemos por este, y siguiendo los postulados de Didi-Huberman, como el modo de conjurar a la temporalidad compleja y densa de las imágenes –archivos–, como el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad y la sobredeterminación.

Ya estamos en condiciones de afirmar entonces que el giro archivístico en las prácticas artísticas, comparten un interés por los procesos de memoria, ya sea individual, social, cultural, que se contraponen a los relatos transparentes, lineales-cronológicos, así como también desarticulan la noción de archivo como documento que testimonia al pasado, para activarlo en su potencia de actualización y apertura de sentidos. Los documentos de archivos –encontrados o producidos– se transforman así en una matriz de citas –sin comillas podría añadir Walter Benjamin– y yuxtaposiciones en donde se articula lo público y lo privado, lo real y lo virtual.

2.2. Procesos de memoria en el Cono Sur; presencias del documental

Un segundo antecedente relevante es el itinerario del cine documental en el marco de los procesos de memoria, particularmente al interior de los países del Cono Sur. Tal como ha sido señalado por Lazzara (*Prismas de la memoria*), Traverso, Ramírez, Aprea, desde inicios de la década del noventa, emerge fuertemente un documental testimonial que busca dar cuenta del pasado reciente, particularmente vinculado a las dictaduras presentes en estos países y las atroces violaciones a los derechos humanos acontecidas en el período. Este modo testimonial se combina con nuevas formas documentales como son el documental autobiográfico, el cine ensayo, o, como ha sido llamado por Piedras el “cine en primera persona”, derivando en una serie de nuevos acercamientos, estilos e interrogantes del cine documental en América Latina. Películas como *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994, Chile); *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1998, Argentina) o *La memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997, Chile) confluyen en este paisaje testimonial, abordando el pasado reciente vinculado a la violencia política y la necesidad de construir memorias y registros para las nuevas generaciones, a partir de puntos de vista donde la voz testimonial, la primera persona y la inscripción de la subjetividad se vuelven relevantes.

Hacia la década del dos mil, emergen nuevas voces, nuevas discusiones. Películas como *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010, Chile); *Los rubios* (Albertina Carri, 2004, Argentina), *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010, Brasil), *M* (Nicolás Prividera, 2007, Argentina) presentan búsquedas particulares de nuevas memorias a partir de lo que

ha sido llamado “el cine de los hijos” que responde a una segunda generación en post-dictadura que a través del cine exploran los procesos de construcción de identidades a partir de ser los hijos de padres de desaparecidos, si no físicamente, por lo menos con lagunas o “desapariciones” de memoria.² En estos relatos, emergen distintas referencias a espacios cotidianos, a lo familiar, y lo afectivo en donde se intensifica la búsqueda de anclajes: localizaciones, objetos, identificaciones de su pasado; así como también la conformación de una comunidad: la familia y los amigos que se hacen presentes de diversas maneras. A medida que avanzan estos relatos comienzan a destacarse las fisuras, la imposibilidad de conformar una narración sobre lo sucedido, y/o la posibilidad de construir una identidad. En general esto es un recurso consciente de los directores, quienes hacen énfasis en los procesos de construcción y desmontaje de subjetividades, es por ello que podemos hablar de documentales que se construyen como dispositivos reflexivos sobre los procesos de memoria. De esta manera podemos destacar algunas dimensiones relevantes para este trabajo que surgen desde aquí: la utilización de la imaginación como elemento “legítimo” en la construcción de un relato documental, y su consecuente ficcionalización de lo real; la constatación sobre la insuficiencia de los documentos y testimonios a la hora de construir un relato –y una identidad–; la aparición de lo afectivo como parte de la reflexión sobre los procesos de memoria.

Un último corpus dentro de este itinerario está vinculado a una “memoria de los perpetradores” (Lazzara, “Familiares de colaboradores”), nueva tendencia y remarque cuyo horizonte último de interrogación viene a abrir la cuestión del archivo negado u opaco, desde la pregunta el testimonio de quienes cometieron o fueron cómplices de los crímenes de Estado. Películas como *El mocito* (Marcela Said, Jean de Certau, 2011, Chile) y *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017, Chile) ahondan desde miradas particulares un universo vinculado al mal radical y la necesidad de incorporar voces que abran el horizonte de la construcción de la memoria política. Desde miradas conflictuales, confrontación a sus personajes y tratamientos creativos donde se combinan la primera persona,

2 Este tipo de narraciones han sido inscritas dentro del concepto de Posmemoria, el cual hace referencia a la generación de después de un trauma colectivo y cultura, de aquellos que exploran sus recuerdos en medio de los que crecieron para definirse en su presente. Véase Hirsch.

la segunda o tercera generación, con dispositivos diversos de puesta en escena y recreación que tensionan los límites éticos del documental.

En síntesis, desde el cine documental del Cono Sur se viene formulando un acercamiento a los procesos de memoria, integrando nuevas voces y tratamientos. Un itinerario que Elizabeth Ramírez propuso pensar en dos regímenes distintos: por un lado, el cine de los afectados –ética vinculada a la develación de los cuerpos, situada desde el testimonio y la prueba documental, en torno a las heridas de la dictadura– y por otro el cine de los afectos, cuyo componente central sería ser un cine “más bien elusivo y evocativo al respecto donde el problema pasa a ser el cuerpo fílmico en sí” (4-5). Con ello, respecto al documental sobre memoria, viene cuestionando una voz central o privilegiada, para abrir desde la subjetividad y la exploración formal nuevas aproximaciones a su tratamiento.

2.3. Un género inestable

Sumamos a ello el estatuto complejo en el que ha entrado la cuestión de “lo documental” en el marco del debate contemporáneo –centralmente anglosajón e hispanohablante– cuyos extremos nos llevan desde la idea de “prueba documental” al postulado “post-verité” que cuestiona, en última instancia, todo indicio de totalización no falible de la representación de la realidad. Esta discusión se ha centrado, por ejemplo, en el ámbito anglosajón, en un itinerario que involucra a Bill Nichols (*Blurred boundaries*) a Stella Bruzzi, pasando por Michael Renov, donde los polos nos llevan desde un discurso de sobriedad de lo real (Nichols), al planteo de un exceso de lo real desde la subjetividad (Renov) o, en última instancia, la cuestión del documental como “acto performativo” siempre contingente y actualizable (Bruzzi). Desde el lado hispanohablante, algo similar se ha venido discutiendo a partir de los límites del documental y sus nomenclaturas. Antonio Weinrichter hace ya algunos años reivindicaba el uso de la categoría de “no-ficción” para abrir un terreno híbrido y en expansión, vinculado a los nuevos lenguajes; también, Emilio Bernini propuso la categoría de “indeterminación epistémica” para hablarnos del terreno ambivalente entre documental y ficción en que se mueve parte del cine contemporáneo; más recientemente Josep M. Catalá propuso la categoría de “posdocumental”, centrándose en cuatro giros: el giro subjetivo, el

giro emocional, el giro reflexivo y el giro imaginario, como lugares de anclaje (166).

Resulta interesante, además, hacer un acercamiento más específico a la discusión sobre los llamados “modos de representación documental” propuestos por Nichols (*La representación de la realidad*) varios años atrás, y centralmente, lo que el autor configuró bajo la idea de “modalidad performativa”. En *Blurred Boundaries*, el autor proponía en ella una quinta modalidad de representación que iba más allá de las planteadas anteriormente –expositiva, observacional, interactiva, reflexiva– para hacer hincapié en las antípodas de lo que había llamado “discurso de sobriedad”. Se daban cita aquí características como la libre combinación de lo real y lo imaginado; una tensión entre performance y documento; un conocimiento corporeizado; y una estética donde el “contenido es la forma”. Mientras el documental tradicional pondría la evidencia y la referencia en el centro, en esta modalidad lo poético, lo evocativo y la autorreferencia serían los puntos centrales de esta modalidad (95-106).

Aún más interesante resulta observar los comentarios de Bruzzi a este planteamiento, para quien, no se trata solamente de invertir los elementos de las modalidades clásicas de representación documental en una oposición discutible entre objetividad y subjetividad, si no que toda idea de representación que no cuente su propia interacción pertenece a una fantasía de un “realismo total”. Por sobre ello, la dimensión –siempre performativa– del documental propone una dialéctica entre aspiración y potencial. Quizás sea la modalidad contemporánea de lo que Bruzzi llama propiamente “documental performativo”, el de la toma de conciencia de un artificio siempre presente en el documental y una negociación permanente entre la cámara y la realidad, consciente de sus propios límites (264).³

3 La categoría de documental performativo se diferencia de la idea de “película performativa” tal como es utilizada por Érik Bullot (2019), quien vincula esta nomenclatura más bien a la performance y al cine expandido, desde prácticas experimentales y políticas de la iterabilidad donde se actualizan “los poderes latentes del cine, olvidados por las nuevas situaciones históricas, acusando una indeterminación esencial del medio, escapando a cualquier afirmación que lo establezca o incluso realice, siempre para encontrar o reinventar”. Siguiendo a Diana Taylor (2015), quien distingue entre performativo (como acción discursiva y lingüística) y lo performático (el aspecto no discursivo de la performance), proponemos que el uso de Bullot del performativo se vincula más bien a la idea de lo performático, mientras el del documental performativo explícitamente se vincula a una idea productiva del lenguaje audiovisual.

Como sea, las nomenclaturas van abriendo el paraguas de la categoría documental hacia transformaciones que conllevan su propio estatuto y son síntomas a su vez nacidos del propio paisaje de prácticas documentales que desde la década del sesenta en adelante viene formulando un aceleramiento en expansión. Mientras el llamado “cine-directo” de los sesenta hacía hincapié en la construcción performática de la vida cotidiana de la mano de realizadores como los hermanos Maysles, D. A. Pennebaker o Fredrick Wiseman, la tendencia llamada *Cinema-verité* formulaba la posición del realizador en una co-creación con quien buscaba representar, abriendo espacios, como lo formuló Jean Rouch, para constantes negociaciones entre la realidad y su puesta en escena. Hacia la década del setenta y ochenta tendencias como el cine militante, el cine feminista, el cine estructural, los diarios fílmicos o el mismo cine *found-footage* contornearon y estresaron las variantes más estáticas e ingenuas del documental tradicional. Cineastas como Laura Mulvey, James Benning, Chantal Akerman, Jonas Mekas, Stan Brakhage, David Perlov, Chris Marker, Marguerite Duras, Tinh T. Min-Ha, Luis Ospina, Guy Debord, Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián, Agnes Varda, Marilu Mallet, por mencionar solo algunos nombres, propusieron territorios densos, ambiguos y a su vez inconfundiblemente documental, generando nuevas tradiciones modernas dentro del formato.

El cine documental sudamericano actual se ha hecho eco de estas nuevas tradiciones, reflexionando sobre el lenguaje documental a partir de realidades complejas en las cuales se inscribe. Cineastas como Adirley Queirós, Albertina Carri, Ignacio Agüero, Gustavo Fontán, Nicolás Prividera, Cao Guimaraes, Ana Vaz, Paz Encina, se enmarcan en esta tensión con las formas tradicionales del documental, desacomodando las nomenclaturas estáticas, y buscando lo que desde Rancière podemos formular como una “pensatividad de la imagen” (105) que se formula a través de su propio dispositivo.

De esta manera, podemos definir el acercamiento contemporáneo al cine documental desde un cuestionamiento creciente al documental mismo como sistema de representación. A partir del postulado “performativo” –que implica siempre un “hacer”– se traza el problema propio de la representación documental, el que implica recursos como la presencia del proceso, la autoconciencia, la presencia del artificio, la subjetivi-

dad, la teatralidad de la representación y el postulado de la imagen como “efecto” más que como reflejo.

3. Archivo performativo

El documental de archivo remontado que buscamos analizar se inserta en estos campos que hemos descrito anteriormente: la del giro archivístico (y el cuestionamiento a la autoridad del archivo en tanto procedencia y posibilidad de reconstruir un pasado total), la del documental de memoria del cono sur (y la ampliación de los discursos, estéticas y sujetos que emplazan) y la de una performatividad documental (comprendida como crítica implícita a los modos clásicos de representación y la proliferación de la interrogante sobre su propio sistema).

A partir de esto, podemos situar la hipótesis central de nuestro texto, esta es: en el documental contemporáneo sudamericano el archivo ha pasado de ser un depositario referencial a un objeto de densidad material y afectiva con vida propia, dispuesto a asociaciones y resignificaciones nuevas a través de operaciones de desmontajes y remontajes. A esto hemos denominado, siguiendo a Weinrichter, “archivo performativo”, en el cual se reconoce “a partir del material utilizado una (nueva, diferente a la original) fuente de enunciación y esa fuente se manifiesta no en hablar con su voz, si no con la de otros” (93). Esta performatividad se puede reconocer, también, en una temporalidad heteróclita y una proliferación asociativa que multiplica y abre espacios de significación desde una autogobernanza de las imágenes: menos desde la representación que desde una producción de imagen autogenerativa que configura realidades específicas, como ha planteado recientemente Andrea Soto Calderón (70).

Definimos este archivo performativo en los siguientes elementos:

- El archivo se presenta ya no como documento de procedencia, referencia y evidencia si no que desde un lugar poético y evocativo.
- El archivo se abre a nuevos órdenes de asociación. A través de operaciones de montaje, desmontaje y remontaje se abre un espacio intensivo vinculado a la resignificación
- El archivo no oculta su medio sino que se presenta desde su propio artificio y mediación. Una agencia material del propio archivo que se vincula, por ejemplo, a las huellas del tiempo o las fallas de origen.

- El archivo oscila entre el exceso, el auge del archivo y disponibilidad de imágenes; y una falta, la insuficiencia de los documentos e imágenes de dar cuenta, representar, lo sucedido.

A su vez, observamos en estos nuevos tratamientos del archivo, dos tendencias dominantes o ejes de su tratamiento a la hora de seleccionar, combinar; en definitiva, desmontar y remontar los documentos de archivo: 1) Archivos de la violencia política 2) Archivos afectivos. En las siguientes secciones hablaremos de algunos de estos tratamientos insertos en estas líneas desarrolladas.

3.1. Desarchivar el trauma

El vínculo entre archivo y trauma está asociado a los debates antes mencionados sobre los procesos de memoria en el cono sur y las formas documentales que a partir de allí se articularon. Hemos observado cómo los documentales han transformado sus formas de operar con archivos desde la figura más testimonial –y por tanto el archivo como documento de verificación histórica– hacia una condición más inestable de su estatuto de veracidad y/u objetividad, destacando sus zonas grises, sus olvidos, así como también reflexionando sobre los modos en los que se construyen los relatos de un pasado marcado por el trauma. En los casos de los acontecimientos del trauma al estar determinado por el olvido y la disociación, cuestionan y fuerzan las formas convencionales de la representación, y, por ello, también del archivo, dando lugar a nuevos géneros de expresión (Cvetkovich) que proponen la reactualización de sus enunciados y materialidades.

Películas como *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010, Chile), *Las cruces* (Teresa Arredondo, Carlos Vásquez, 2018, Chile); *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014, Brasil); *Responsabilidad Empresarial* (Jonathan Perel, 2020, Argentina), entre otras, son algunos de los casos en los que observamos un particular tratamiento de trabajo de montaje y desmontaje de archivos, en donde la cuestión de las posibilidades de su actualización a través de diversas operaciones cinematográficas (imagen, sonido, montaje) se vuelve fundamental.

En *Las cruces* Teresa Arredondo y Carlos Vásquez Méndez trabajan con lo ocurrido en la zona de Laja y San Rosendo (localidades de la re-

gión Biobío, Chile), días después del Golpe de Estado de 1973 cuando diecinueve personas, en su mayoría vinculadas a la empresa papelerera CMPC (Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones) fueron arrestadas y asesinadas, apareciendo sus cuerpos en una fosa común seis años más tarde. Los directores tendrán acceso al documento jurídico del reciente proceso judicial del caso que se reabre cuando un carabinero decide declarar sobre lo sucedido, revelando la participación de la compañía privada. La película exhibe fragmentos de este documento invirtiéndolo cromáticamente, volviendo la hoja en blanco en una página negra y las letras negras en blancas, operación que permite quitarle la neutralidad del papel burocrático en blanco, además de acentuar las intervenciones: subrayados, destaques propios de un documento de trabajo de un abogado. Se trata de un archivo intervenido y recontextualizado.

Este montaje de documentos jurídicos es intercalado con planos generales contemplativos de la zona: el pueblo y alrededores. Así, los espacios en donde se cometen los asesinatos, se mezclan con los planos de los bosques que son ahora intervenidos por las máquinas de las empresas extractivistas –de la misma papelería CMPC–; actualizando, de esta manera, las violaciones a los derechos humanos acometidas en el pasado con el presente donde la empresa sigue operando explotando el ambiente natural. Es importante además destacar que en el filme se presentan los testimonios de los victimarios a través de la lectura en voz en off de los lugartenientes de la zona. En cada nueva lectura el recitante comienza diciendo su nombre y presentando el testimonio, tornando las confesiones de la causa judicial un documento activo, performático y actual. Atendemos entonces a una lectura performática de un pueblo que desde el presente le da voz a las confesiones de los victimarios, complejizando así la política de enunciación de estos documentos.

En resumen, la utilización del archivo recreado por el filme pasa por distintas operaciones de resignificación, actualización y puesta en escena, pasando por la intervención material y la lectura performática más allá del uso burocrático y judicial, estableciendo así una operación de “desarchivación” que trae el pasado al presente.

En una línea similar, la película argentina *Responsabilidad Empresarial* de Jonathan Perel, explora esta política de desarchivación para traer un suceso traumático del pasado al presente. La película está compuesta de diversos planos fijos, tomados desde un automóvil estacionado, en

donde se registra, desde el presente, el frente de una fábrica; cada una de las tomas es introducida con el nombre de la empresa y la localidad en donde se encuentra. El plano fijo es acompañado por la lectura de extractos del Informe que el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos desarrolló en relación a la complicidad y responsabilidad de las empresas durante la dictadura militar argentina y en el que se nos informa sobre las acciones acometidas: entrega de listas con nombres de trabajadores que fueron detenidos y en muchos casos desaparecidos, vínculos con los poderes militares que incluyen cancelaciones de deudas, beneficios tributarios y otros actos de corrupción y complicidad.

El texto es leído en un tono neutro mientras la cámara se mantiene fija registrando lo que sucede en la puerta de esa fábrica en la actualidad. Este juego entre lectura e imagen permiten actualizar aquel pasado oscuro que presenta el documento de archivo (texto-informe) con la actualidad (fachada actual de las fábricas, las cuales en su mayoría se encuentran aún operando). Al igual que en el caso de *Las Cruces*, la película de Perel da cuenta de la complicidad y responsabilidad empresarial durante la dictadura, a la vez que en ambos casos se trabaja con archivos institucionales que son reactivados en el presente a partir de un particular vínculo entre texto (sonido) e imagen. Sin embargo, si en el filme de Arredondo y Vásquez la actualización se produce a través de un juego que combina el sonido (las voces de los pobladores) e imagen (los modos de intervención visual del documento y los planos de las localidades en la actualidad); en el de Perel la operación se realiza a partir del singular plano fijo frente a la fábrica. En este sentido el documento de archivo y en particular el documento jurídico, cuyo origen tiene pretensiones de objetividad, de verdad y de reconstrucción de los hechos en un pasado estrechamente definido en tiempo y espacio, lo que provoca el congelamiento de la acción puede ser activado a partir del dispositivo del montaje.

Retratos de identificação de Anita Leandro es un documental brasileño que también trabaja con archivos institucionales, y, al igual que *Las cruces*, utiliza documentos que son producidos por los perpetradores. Pero si en el primer caso se trataba de declaraciones de policías que rompen el pacto de silencio –y el expediente judicial vinculado a esa reapertura judicial– en el documental de Leandro los documentos de archivo son producidos por el mismo aparato represivo-dictatorial, exhibiendo,

por tanto, la mirada que desde allí se ejerce sobre los cuerpos vigilados, posteriormente secuestrados y torturados.

El documental comienza exhibiendo las fotografías que la policía realizó haciendo vigilancia a María Auxiliadora, una de las cuatro personas secuestradas y torturadas en las que se centra la película. Luego se utilizarán fotografías y fragmentos de un expediente en el que se da cuenta de la detención e incluso muerte de uno de ellos, los que son intercalados con testimonios actuales de los detenidos, así como también con archivos de un testimonio que María Auxiliadora brindó una vez logra salir de Brasil para la película chilena *No es hora de llorar* (Sanz y Chaskel, 1971); posiblemente el único disponible de quien años más tarde decidiría poner fin a su vida ya exiliada en Alemania. De esta manera la directora entrelaza diversos tiempos para componer un relato que da cuenta de lo sucedido contrarrestando la mirada de los perpetradores con la experiencia propia de las víctimas. Por otra parte, no es solamente con los testimonios que estos documentos de archivos de la represión pueden ser actualizados y/o complejizados, sino también con las mismas fotografías, incluso muchas veces sobreimpresas en documentos escritos, como el caso del de la autopsia de Chael (una de las cuatro víctimas en las que se centra la película) al que se le superpone su fotografía. De esta manera se interviene un documento que se pretende administrativo para desmontar su frialdad y objetividad bajo los signos de la violencia y la muerte.

A partir de los casos aquí brevemente expuestos es que podemos mencionar cómo el uso de documentos en los relatos audiovisuales vinculados a violaciones a derechos humanos nos permiten repensar un régimen ético de estos archivos, activando interpretaciones y discusiones que desplazan su uso desde la autenticidad hacia su resignificación y reapropiación, generando así, un “desarchivamiento” que permite disputar un sentido en el presente.

3.2. Remontajes afectivos del archivo

Los siguientes filmes que analizaremos poseen en común una reescritura afectiva del archivo, con algunos puntos en común: a) la reconstrucción testimonial y biográfica de un suceso que impactó en sus vidas; b) la relación con la historia personal, social y política reciente; c) la presencia

material del archivo como elemento central de la narrativa, por lo general materiales propios o familiares que son remontados.

Siguiendo las reflexiones de Depetris y Taccetta (“Mirar, escuchar, tocar”; *Geografías afectivas; Performances afectivas; Afectos, historia y cultura visual*; “Reescrituras afectivas.”) en torno a las diversas modalidades en que el cine configura un contra-archivo afectivo que cuestiona las directrices crono-normativas y geo-políticas del archivo moderno, interrogamos unas reescrituras del pasado en clave evocativa: distintas piezas proponen un archivo donde la memoria y el anacronismo se combinan en montajes discontinuos, experiencias hápticas y táctiles.

Películas como *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2016, Argentina), *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020, Argentina), *Nunca subí el Provincia* (Ignacio Agüero, 2019, Chile), *Cinema Novo* (Eryck Rocha, 2016, Brasil), *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2019, Argentina), *Visión Nocturna* (Carolina Moscoso, 2019, Chile) y con distintos énfasis trabajan desde este archivo afectivo, que, tomando como punto de partida determinadas memorias personales o colectivas, nos sumergen en una vida material de las imágenes.

Memorias en primera persona

Una tendencia recurrente dentro del cine documental argentino de los últimos años dice relación con la proliferación de archivos filmicos y fotográficos familiares. Profundizando el acercamiento en primera persona que viene dándose en el campo trasandino desde películas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2004) o *Papa Iván* (María Inés Roqué, 2003), este grupo de películas ha encontrado en el archivo familiar un lugar para escarbar, tensionar y volver a pensar la cuestión de la memoria reciente relativa a las violencias de estado perpetradas en Argentina desde el lugar de “hijos”, una profundización en lo que Ana María Amado llamó “memorias críticas”, que en este caso pulsa en las tensiones, cortes, opacidades de las memorias instituidas (155).

Las películas *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) y *Adiós a la memoria* (2020) se insertan de lleno en esta línea vinculada al remontaje de archivos, teniendo como característica central, el no ser películas documentales donde el archivo sirva para ilustrar o indicar determinados hechos, situaciones o cosas, sino, sobre todo, donde la cuestión del archivo familiar es sometido a una situación de reposición, análisis y remontaje,

haciendo saltar la linealidad temporal para abrir un tiempo denso donde pasado y presente se proyectan e iluminan retrospectivamente.

Ambos filmes trabajan con materiales filmados por sus progenitores. *El silencio es un cuerpo que cae* aborda el registro casero en VHS de Jaime, de quien la directora se entera luego de su fallecimiento en un fatal accidente, que previo al matrimonio con su madre y posterior nacimiento llevó una vida homosexual. A lo largo del filme se dan cita los registros para dar cuenta de la vida silenciada detrás de la cotidianidad familiar, mientras amigos y amigas de su padre le cuentan detalles de la vida que ella desconocía: sus parejas, amigas y viajes, en el marco de una identidad sexual que debía vivirse clandestinamente en la fase tardía de la dictadura, así como el motivo de fondo de las decisiones que fue tomando a lo largo de su vida hasta casarse con la mamá de la directora.

Por su parte, *Adiós a la memoria*, es, de algún modo, una contracara de *M*, el documental del mismo director desarrollado el 2007. En *M*, Privedera asumía el relato en primera persona mientras buscaba reconstruir la historia de su madre, desaparecida en plena dictadura, de la voz de amigos y familiares, mientras dudas y resquemores surgían en medio de la investigación. Diez años después, el director aborda el relato de su padre, ahora, de la mano de los registros fílmicos que desarrolló en super8 hasta 1976, año en que su madre desaparece. Privedera interroga el archivo de su padre, a modo de intentar comprenderlo a él y a sí mismo, en la búsqueda de indicios y elementos que le permitan seguir revisando la relación entre el pasado y el presente: su padre ahora sufre de Alzheimer, y el archivo fílmico se vuelve, de algún modo, la forma de interrogarlo acerca del pasado que vivieron juntos, la construcción de un posible lazo que en su vida posterior nunca pudieron tener.

En ambos casos se trata de un diálogo desde el presente hacia el pasado dictatorial. Mientras el primero dialoga con los últimos años de dictadura y los primeros de democracia, el segundo, indaga más bien, en los primeros años, encontrando allí un punto de escisión. En ambos casos, se trata de comprender de qué modo los hechos de violencia de estado afectaron sus destinos vitales. Mientras el fin de la dictadura en el primer caso, significa el comienzo de una vida heterosexual, abandonando una vida anterior donde el miedo a la persecución policial que, en ese período se ensañaba contra homosexuales en la vía pública bajo excusa de incitación sexual.

En *Adiós a la memoria* la dictadura equivale a la desaparición de su esposa, el fin de las filmaciones y, para Prividera, el comienzo de un largo proceso de duelo que su padre nunca termina por resolver y del cual ya no existen imágenes. Mientras Jaime, el padre de Agustina, militó en la izquierda, amigos y amigas suyos fueron marginados y juzgados por parte de directrices de partido porque “Ser puto era una desviación burguesa, y corrompía el espíritu revolucionario”. Por su parte, Héctor, el padre de *Adiós a la memoria*, no militaba en ningún partido, y mientras en la década del sesenta se “impregnaba del espíritu de su tiempo” con la llegada de la dictadura parecía “haber elegido el olvido”, sumiéndose en un espíritu de clase media y un silencio introspectivo cada vez mayor. Ambos, de algún modo, no son los sujetos “modélicos” o ejemplares del cine testimonial sobre las luchas sociales, pero interrogan un período histórico a partir de su vivencia particular. Son ambos sujetos cuya vida fue interrumpida o redirigida a partir de la represión dictatorial. En *Adiós a la memoria* Prividera relaciona la represión dictatorial securitaria con la idea psicoanalítica de represión: “olvidar la violencia del olvido”, nos dice, decidir olvidar, podríamos agregar, como punto en común a ambos personajes.

Escudriñando el archivo

Si en *El silencio es un cuerpo* que cae el archivo en VHS es interrogado para conocer una parte de la identidad del padre de la directora que jamás pudo conocer, en *Adiós a la memoria*, el super8 filmado por su padre se trata de la única memoria que le queda a un padre que ya no puede recordar. En ambos la textura material del soporte tiñe el documental de una suerte de manto perceptual desde el cual se filtra todo el relato (Comedi, de hecho, busca empatar el registro “actual” con el del pasado a partir del tratamiento), acercándose a aquello que Marks y Polan, y Giuliana Bruno han propuesto como una “imagen táctil” o “háptica” (73-86).

El VHS es constantemente puesto en el caso de *El silencio es un cuerpo que cae*, desde la saturación, el *drop*, la interferencia magnética o la velocidad cambiada, incorporando, así, en su narrativa los desgastes e imperfecciones de un formato anacrónico y desvencijado, de bordes difusos y colores desteñidos. Los registros utilizados muchas veces son fiestas familiares donde su padre registraba y animaba, o paseos en familia. Un mundo o vivencia posible otra del padre, fuera del orden patriarcal y he-

terosexual, asoma en algunos archivos: un transformista baila en una de las cintas, así también, la presencia constante de Néstor, ex pareja de Jaime, quien, será el doctor que atenderá a la madre de la directora durante el embarazo.

El super8, en *Adiós a la memoria*, posee la textura filmica y granulosa, colores intensificados, contrastes y densa atmósfera. Prividera ausculta el material, re-edita secuencias completas, busca tópicos, repeticiones, relaciones entre los materiales registrados en distintos momentos. Busca “el cine” o el impulso documental, así como destellos fotográficos y políticos de una mirada. Se busca a sí mismo, así también a la imagen de su padre: sus filmaciones y juegos de niñez, su transformación en el tiempo, mientras sus gestos se empiezan a volver cada vez más opacos.

Como en *El silencio...* la imagen también se propone desde un límite con lo legible al incorporar los velos, rayas y bordes de la cinta. Una presencia material del filme que obliga a pensar su mediación, a sí mismo, el silencio de la propia representación. Se trata, por cierto, de imágenes mudas, nos dice el mismo Prividera en *Adiós a la memoria*, que “hay que hacer hablar”.

El archivo se vuelve, en ambos casos, no solo un dispositivo de representación utilizado para contextualizar u obtener una información datable, sino una forma de mantener un diálogo con un ausente (uno fallecido, el otro imposibilitado de recordar), una forma de confrontar a partir de los registros audiovisuales, aquello que no les fue dicho o comunicado, a partir de un ejercicio productor de mirada. Se busca “hacer hablar” al archivo a partir de su silencio, de lo que no es explícito, sino elidido o reprimido. Una confrontación a partir de los espectros, lo ausente, desde un montaje que es utilizado para reencuadrar, reponer, relacionar, escudriñar, volver a ver, para buscar comprender.

En ambos documentales las fotografías fijas también son utilizadas. La imagen detenida, ahora filmada, convoca un tiempo congelado, burocrático, vinculado al nombrar, datar, saber los nombres. En *El silencio es un cuerpo que cae*, son fotografías de eventos familiares, que la directora busca releer entendiendo quiénes estaban allí y qué significaba que estuvieran ahí. En una foto, nos dice de su madre “ella tenía 43, yo 4 años, unos días antes había recibido una carta anónima donde se le comunicaba que Jaime era gay”.

En *Adiós a la memoria* las fotografías hablan del vínculo temprano y reemplazan las filmaciones para un tiempo pasado opaco que le es difícil recordar. El olvido es escenificado, también a partir de un cuaderno de apuntes de su padre, que parece ser un mapa imposible de nombres, datos, fechas, cuya escritura se vuelve cada vez más difusa.

Otros archivos en papel son filmados por Prividera. Se trata, en uno de ellos, de un esquema sobre los acontecimientos políticos escrito en códigos con los que Héctor buscaba explicar a su hijo los acontecimientos políticos. Los objetos también son re-escenificados, repuestos: así un naípe de juegos infantiles o un cómic de infancia buscan detonar memorias a partir de su presencia.

Es posible, así, hablar de una determinada “agencia material” presente en ambos filmes, a partir de la presencia de los objetos y los archivos visuales. Ellos abren, lo que Baron (2013) llama “efectos” y “afectos” a partir de una “disparidad temporal” (19), un particular tipo de emoción que, siguiendo a Taccetta (2019) se relaciona menos con la representación o reflexión de los hechos que con la experiencia que suscita su evocación (217).

Un “archivo afectivo”, comprendido este menos como el depositario de un contenido de representación que una “forma de pensamiento que deriva del cuerpo...que explora la naturaleza de nuestra inversión afectiva, y que en última instancia tiene el potencial para sacarnos más allá de los confines de nuestro carácter y nuestros modos de percepción habituales” (Bennett 54). Un archivo afectivo, que, como propone Baron, habría que pensar más en relación a su recepción espectral que a aquello a lo que son referidos (31).

En ambos documentales, registramos un proceso material aconteciendo a través del montaje: se trata menos de una forma al servicio de un discurso, un montaje ilustrativo donde la relación entre palabra e imagen están al servicio de la exposición orgánica de una idea, si no, de un montaje exploratorio que busca hacer un lugar a una relación no lineal, entre los discursos y los materiales, abriendo brechas de temporalidad nuevas entre el pasado y el presente. En ambos documentales está presente una determinada “performatividad”, comprendida como hacer, como presencia material, como enunciación producida a partir del choque, la relación, la disyunción, cuya forma no está dada previamente. Los documentales de Comedi y Prividera son performativos en este preciso

sentido: aunque toman elementos de modos de representación vinculados al documental en primera persona, autobiográfico o reflexivo, en tanto trabajo recursivo con sus operaciones materiales, el montaje produce una significación proliferante y constante no regida por una orgánica argumental o expositiva ilustrativa o representacionalista.

3.3. Archivos remontados

Si en películas anteriores el documentalista chileno Ignacio Agüero “autocitaba” su propia filmografía actualizando una metodología anterior en el presente –en *Como me da la gana II* (2016), refería y citaba a *Como me da la gana* (1985)– en *Nunca subí el Provincia* la autocita se amplía, con la inclusión de fragmentos de *El otro día* (2012), *Aquí se construye* (2000), *No olvidar* (1982) y *Sueños de hielo* (1993). El montaje le sirve para reponer ese archivo e indagar en capas más profundas de su obra anterior. La cita encuentra una memoria de Agüero sobre su cine, en la pregunta por el sentido, el impulso, y la fuerza gravitante de determinados encuentros al interior de la imagen. Acá también se da visita a su archivo personal, una suerte de recuperación arqueológica del registro casero. 1948 y 1962: registros en 8 mm realizados por su padre; 1990, registros de un viaje a Leningrado en Hi-8; 1998--2010 registros en mini DV de su barrio; e incluso registros recientes en Iphone 4 de talleres cinematográficos en Lisboa y Japón. Todo ello se da cita desde una superficie densa, multi texturada, multi soporte, en las que un ejercicio de memoria se (des)compone a sí mismo.

Este relato, en *Nunca subí el Provincia*, no solo es parte de una memoria orgánica y subjetiva que el cine explora en su composición narrativa. Hay algo más: se trata de una memoria inmersiva que navega en esos soportes de imagen, y cuyo montaje se mueve de forma similar a la navegación virtual. Se trata de determinada espontaneidad intencionada, una suerte de ir y venir, de detenerse, ampliar y volver atrás, una navegación de los “entre-medios”, que se mueve entre soportes y tecnologías generando entre ellos determinadas asociatividades. El salto entre estos distintos tiempos no está avisado por algún texto-off, y las asociaciones tampoco son lineales, sino más bien recursivas, rizomáticas, a ratos improbables, y pueden deducirse a partir de la propia materialidad tecnológica de la imagen, el soporte de registro: sus registros de inicios de la dé-

cada del dos mil poseen una imagen de video más deslavada e indefinida que los registros más actuales, la textura del filmico (previos a la década del 90) se presentan a través del grano y la vibración; la imagen del celular asume la verticalidad y la inestabilidad. Los tiempos se pisotean y vinculan entre ellos mientras Agüero observa la transformación de una esquina de su barrio, los ires y venires de su vecindario y los transeúntes, asumiendo, como en otros de sus filmes, el fragmento como un método intuitivo de aproximación a lo real. Un acercamiento que hace gala de un “antimétodo” distractivo, la búsqueda de romper la linealidad temporal, espacial y narrativa. Tal como nos señalaba hace un tiempo en una entrevista:

La distracción constituye algo muy cinematográfico. Distraerse es romper una línea e instalarse en un nuevo espacio y un nuevo tiempo. Detener la narración lineal también es una cuestión netamente cinematográfica y completamente natural en la experiencia humana mental diaria. Detención, distracción e interrupción. (Pinto)

La película brasileña *Cinema Novo* (2016), por su parte, también configura una manera afectiva de aproximarse al pasado. Esta vez no tanto desde archivos personales o documentos públicos sino a través del remontaje de las películas pertenecientes al movimiento del Cinema Novo brasileño. Se trata de un homenaje sentido desde el punto de vista Erik Rocha (hijo de Glauber Rocha) quien ya había trabajado sobre la herencia generacional y filial en *Rocha que voa* (2002). El documental está trazado como una cartografía histórica y afectiva en torno al movimiento, realizada desde un montaje experimental que combina libremente archivos procedentes de películas como *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) y *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) y archivos de emisiones televisivas, entrevistas, declaraciones que se van interponiendo a modo de un montaje exploratorio y ensayístico.

El documental explora algunos “motivos” y constantes presentes en los filmes del Cinema novo: la búsqueda de comprensión de las condiciones de vida (los grandes proyectos documentales de Geraldo Sarno y

Eduardo Coutinho), los problemas sociales vinculados a la desigualdad como son los filmes de Hirszman o Joaquim Pedro Andrade, el paisaje como determinante social y cinematográfico (la fotografía trabajada como “grabado” en alto contraste presente en el retrato del Sertão), figuras de liberación o censura (los reiterados planos de personajes corriendo, en esa sensación de ida al vacío), o la revisión de la iconografía y mitografía popular (el famoso cangaceiro o el propio Macunaíma). Todos elementos que podrían leerse como parte de esta cartografía emocional e histórica que el filme busca desde el interior del propio cine como recurso plástico y expresivo, rescatando el lugar que tiene el movimiento en producir una imaginación nueva en su época y, aún más, la necesidad de pensar este archivo como herencia utópica.

Al igual que *Nunca subí el Provincia*, se tensiona el “afuera” representacional del archivo: es este, su materialidad y disparidad técnica y cromática el que constituye la base estructural del filme. Este no es usado para ejemplificar o graficar un discurso argumentativo, sino que el montaje articula relaciones, asociaciones, saltos y vacíos, que producen una estructura discursiva específica, sumergida al interior de la vida material de las imágenes. Mientras *Nunca subí el Provincia* combina libremente archivos personales y cinematográficos del propio autor, en un viaje metatextual que opera en una especie de sobre y reescritura del archivo propio, *Cinema Novo* toma archivos de películas de terceros que pertenecieron a un mismo movimiento y época para reescribir las relaciones y potencias del archivo, activando una pregunta por el presente.

3.4. Reconstrucciones en video

Desde el punto de vista del suceso personal, *Visión nocturna* (2019) de Carolina Moscoso se presenta como un diario personal que inicia con un hecho traumático sufrido por la directora: una violación. Este diario está grabado desde diversos formatos: miniDV, hi8 e incluso celular, y presenta un registro de la vida cotidiana de Moscoso, durante el período posterior al hecho.

Las imágenes intercalan escenas de viajes –al campo, a la playa–, su estancia en el sur para realizar un ritual de sanación mapuche, el parto de una pareja de amigos, algunos momentos cotidianos en algún departamento de la ciudad; en la mayoría de los casos son sucesos de su vida

que comparte con amistades. Estas imágenes son intervenirlas con tres tipos de iluminaciones que son explicitadas al inicio del filme: una que encandila, una oscura que no deja ver y otra en penumbra; así muchas aparecen borrosas, sobrepuestas, y sus diversas texturas ambiguas, lo que nos conecta inmediatamente con las emociones y percepciones de la directora y cómo estas se encuentran trastocadas luego de la violación.

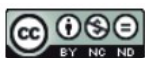
En la película no existe una voz en off, características del documental autobiográfico, esta es reemplazada por subtítulos que narran los acontecimientos en primera persona. A través de estos textos podemos enterarnos de la violación, de cómo sucedió, de la reacción de sus familiares, de los procedimientos legales a los que se debe someter, del intento de reapertura de la causa años después (correos de su abogado), así como también de sus reacciones que dan cuenta más bien de la incertidumbre y poco acompañamiento social que una víctima de violación sufre en esos casos. Destacamos aquí en primer lugar cómo el trauma funciona en tanto catalizador para la creación de un diario de vida que a modo de calidoscopio produce un archivo de imágenes-recuerdo que funciona a través de un principio de fragmentación y proponiendo nuevos órdenes de asociación afectiva que cuestionan las figuras del testimonio tradicional. Imágenes que son intervenidas en su propia materialidad, al estar marcadas por el trauma vivido, se vuelven oscuras, ambiguas, extrañas y a ratos alegóricas. Por otra parte, la decisión de relatar los hechos vinculados a la violación a través de textos escritos da cuenta también de la imposibilidad de generar una imagen figurativa –clara, transparente– del hecho, optando por una escritura impersonal y casi burocrática. Así, podríamos decir, hay dos regímenes del archivo en tensión, por un lado, la reescritura reflexiva del archivo personal desde el punto de vista de la vivencia, en segundo lugar, el archivo burocrático y procedimental, tensionado por un exceso traumático que no es capaz de ser representado ahí.

También desde la reconstrucción de un suceso traumático, *Esquirlas*, de Natalia Garayalde, profundiza una determinada estética del archivo familiar que se ha venido dando en el documental trasandino. Aquí, la revisión apunta menos a un episodio familiar vinculado a la militancia política que a un suceso que marcó a la directora: la explosión de una fábrica de armamentos en la ciudad de Río Tercero en 1995, en pleno menemismo. Lo que comienza como la descripción de la vida cotidiana de

una familia de clase media, a partir de cintas VHS, de pronto se ve interrumpida con este evento, que causó siete muertes y cientos de heridos, y cuyo juicio fue interrumpido por el fallecimiento del responsable principal, el presidente Menem. La secuencia de la catástrofe genera inquietud y atmósfera apocalíptica, mientras el archivo cuenta con el registro oportuno. Más adelante el documental demuestra que aquello que se presentó como “accidente” claramente fue provocado para prevenir un inminente control internacional que buscaba indagar en un tráfico ilegal de armas a Ecuador y Croacia.

Este telón de fondo va tramando la historia personal de Garayalde; centrado, por un lado, en cómo este evento transformó a la ciudad y su familia, y por otro, en contrastar las noticias de la época con los hechos que se fueron conociendo, entre ellos el caso de un operador que dio testimonio del hecho provocado y la venta ilegal de armas. Además, hay una segunda consecuencia de esta fabricación de armamentos que son los químicos (algunos de ellos cancerígenos), la que puede considerarse como otra “esquirla” de la fábrica y su impacto en la salud familiar y el entorno medioambiental. Estos restos trágicos van dejando huellas imborrables en el archivo, el cual es trabajado de forma atmosférica y narrativa en la edición, adquiriendo por momentos un clima denso y pesadillesco. La película presenta una arista interesante para pensar una crítica a la violencia al considerar las consecuencias que trae para un pueblo tanto la fábrica de armas como la corrupción política, así como las consecuencias dolorosas para su protagonista.

Como en otros filmes comentados, la reconstrucción está situada toda al interior de la superficie material y técnica de la imagen, un soporte VHS, que en este caso sumerge al espectador en la dimensión saturada y difusa de la pantalla, mientras la voz de Garayalde guía el relato. Nuevamente el archivo no es probatorio, o si lo es, atravesar por su materialidad, falla o ruido es parte de aquello mismo que está poniendo el documental en su tratamiento, como si esa huella técnica fuese parte de aquello que, como imagen, se resguarda también de la temporalidad del registro, y de la época. Porque, en definitiva, a través de la reconstrucción familiar –y el impacto del accidente en esta esfera– y el retrato social del período, observamos las transformaciones de una época, a través del régimen técnico visual de la época, casi como si fuese este mismo (un régimen estético, sensorial) el que posibilitase el acontecimiento, o sus con-



diciones de representación. En otras palabras: el soporte video en el cual está registrado el acontecimiento no solo es un medio de registro, sino que instituye una temporalidad y espacialidad que a su vez lo construye.

4. Conclusiones

Al interior de este artículo hemos planteado una discusión sobre el lugar de los archivos en el documental contemporáneo de Argentina, Chile y Brasil, el que hemos observado en un proceso de transformación alimentado por tres cuestiones: el giro archivístico, las relaciones del cine documental con la memoria y las transformaciones del documental en una época en que sus límites se vuelven difusos. A partir de aquí hemos situado la tesis central de este artículo, a nuestro entender, que el archivo en el cine documental contemporáneo ha abandonado un uso netamente referencial e ilustrativo para pasar a otra fase donde su condición de fiabilidad, su desgaste material o su dimensión evocativa se vuelven centrales. A este indicio de inestabilidad, lo hemos llamado “archivo performativo”: un archivo que se instala a partir de su exploración, remontaje, detención e intervención. Hemos avanzado, así, en el análisis: en películas como *Las cruces* (Teresa Arredondo, Carlos Vásquez, 2018, Chile); *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014, Brasil), *Responsabilidad Empresarial* (Jonathan Perel, 2020, Argentina) donde hemos encontrado un archivo detenido, reapropiado y problematizado al momento de abordar las memorias recientes de las dictaduras en estos tres países. En películas como *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2016, Argentina) y *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020), estas memorias se trabajan desde un punto de vista autobiográfico y familiar abordando la relación padres e hijos, a partir de experiencias menores o minoritarias para el imaginario de izquierda de la época. El archivo presente en ambos aparece en su condición efectivamente material, dejando las trazas de su ruina –material–. Esta “presencia del medio” se vuelve profusa en los documentales *Nunca subí el Provincia* (Ignacio Agüero, 2019, Chile) *Cinema Novo* (Eryck Rocha, 2016, Brasil), *Visión Nocturna* (Carolina Moscoso, 2019, Chile), y *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2019, Argentina). Las dos primeras a partir de un trabajo de remontaje de filmes y grabaciones anteriores que dejan su huella material, mientras ambos montajes se vuelcan completamente hacia la potencia de la superficie. Las dos últimas, reconstruyen

eventos traumáticos recientes, desde dos voces femeninas, atravesando la memoria de un pasado reciente a través de la densidad material de su soporte de registro.

Mientras en el uso tradicional y aún más utilizado, el archivo sigue operando como una fuente de autoridad, testimonio o patrimonio, los trabajos aquí presentados actualizan, manipulan, asocian los archivos, para volverlos a mirar y escuchar desde un nuevo lugar. El archivo se vuelve un objeto material y tangible, háptico y denso, que, desde su superficie, produce afectos y efectos más que fuentes y anclajes; se vuelve también visible en su artificio e intervención, discutiendo la idea de un “archivo total”. Profundiza, así, en el acercamiento a una cultura visual contemporánea, que interroga a la imagen en las funciones del conocimiento y la memoria, pero ahora interrogada acerca de su lugar de origen para profundizar en la performatividad de su operación –como autogeneración y hacer–. Los documentales de archivo remontado asedian, interrogan, analizan, asocian a la imagen contemporánea y los legados recientes del archivo visual del siglo XX, cuestionando una vía ingenua y a-problemática del cine documental como representación de realidad. Las imágenes de los documentales de archivo coproducen esa realidad al asumir nuestro mundo contemporáneo inserto en una visualidad técnica y un régimen escópico mediático, terreno en el cual estos documentales de archivo intervienen críticamente.

Referencias Bibliográficas

- Amado, Ana María. *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*. Ediciones Colihue SRL, 2009.
- Aprea, Gustavo. *Documental, testimonios y memoria*. Manantial, 2015.
- Baron, Jaimie. *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge, 2013. DOI: <https://doi.org/10.15581/003.27.36555>.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- Bennett, Jane. *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora, 2022.



- Bernini, Emilio. "La indeterminación epistémica. Observaciones en torno a Los labios (Santiago Loza/Iván Fund, 2010)". *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, editores Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschiltschke, M. Vervuert Verlagsgesellschaft, 2016, pp. 175-186. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954878536-010>.
- Bongers, Wolfgang. *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura: Argentina y Chile*. Peter Lang International Academic Publishers, 2016.
- Bruno, Giulana. "Un archivo de imágenes emotivas". *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*, compiladoras Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, Prometeo, 2019, pp. 73-114.
- Bruzzi, Stella. *New documentary*. Routledge, 2006.
- Bullot, Érik. "La película performativa". *laFuga*, no. 22, 2019, [Fecha de consulta: 2023-02-14] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-pelicula-performativa/930>.
- Català Domènech, Josep M. *Posdocumental: la condición imaginaria del cine documental*. Asociación Shangrila Textos Aparte, 2021.
- Cvetkovich, Ann. *Un archivo de sentimientos*. Ediciones Bellaterra, 2018.
- Depetris Chauvin, Irene, y Natalia Taccetta, editoras. *Performances afectivas*. Teseo Press, 2022. URL: <https://www.teseopress.com/performancesafectivas>.
- Depetris Chauvin, Irene y Natalia Taccetta, compiladoras. *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Prometeo, 2019.
- Depetris Chauvin, Irene. "Mirar, escuchar, tocar: Políticas y poéticas de archivo en Tierra sola (2017) de Tiziana Panizza"; Universidad de Barcelona; 452ºF; 18; 107-129.2018
- . *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin American Research Commons, 2019. DOI: <https://doi.org/10.25154/book3>.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg*. Abada, 2013.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra, 2013.

- Foster, Hal. "El impulso del archivo". *Nimio*, 3, 2016, pp. 102-125.
- Foucault, Michael. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 2009.
- Guasch, Anna María. "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Matèria. Revista internacional d'Art*, no. 5, 2005, pp. 157-183.
- Hirsch, Mariene. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem, 2015.
- Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Editorial Cuarto Propio, 2007.
- . "Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado". *Atenea* (Concepción), no. 521, 2020, pp. 231-248. DOI: <https://doi.org/10.29393/At521-16FM-JL10016>.
- Marks, Laura U., and Dana Polan. "The skin of the film". *The Skin of the Film*. Duke University Press, 2000.
- Nichols, Bill. *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press, 1994.
- . *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, 1997.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Paidós, 2014.
- Pinto Veas, Iván. "Entrevista a Ignacio Agüero". *laFuga*, 24, 2020. [Fecha de consulta: 2023-03-13] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/ignacio-aguero/993>.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, 2010.
- Ramírez Soto, Elizabeth. *(Un) veiling bodies: a trajectory of Chilean post-dictatorship documentary*. Diss. University of Warwick, 2019. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv16kmo3h>.
- Renov, Michael. *The subject of documentary*. Vol. 16. U of Minnesota Press, 2004.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción". *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 2, no. 2, 2015, pp. 220-223. DOI: <http://dx.doi.org/10.14591/aniki.v2n2.190>.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados, 2020.



- Taccetta, Natalia. "Reescrituras afectivas. Entre archivo, imagen y colección". *Revista Diferencia(s)*, no. 10, 2020, pp. 89-100.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Traverso, Antonio. "Nostalgia, memory, and politics in Chilean documentaries of return". *Dictatorships in the Hispanic World: Transatlantic and Transnational Perspectives*, 2013, pp. 49-78.
- Weinrichter, Antonio. "Archivo performativo: orden y caos en el documental de archivo". *No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*, editado por Marta Álvarez, et al., Iberoamericana; Vervuert, 2015, pp. 85-94. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954878321-004>.