

Afectos en el Archivo del terror

Por Natalia Taccetta*

Resumen: A partir de dos cortometrajes de 2014 de la cineasta paraguaya Paz Encina, *Arribo* y *Familiar*, este artículo se propone indagar sobre el tramado de afectos en la configuración filmica de archivos. La cineasta pone en funcionamiento un viejo archivo sonoro, apropiándose para dar cuenta de formas alternativas de mostrar el sistema represivo de la era stronista. A 26 años del golpe que terminara con la dictadura instalada por Alfredo Stroessner en Paraguay entre 1954 y 1989, Encina vuelve a los denominados Archivos del Terror, una serie de documentos producidos durante la dictadura en relación con la Operación Cóndor encontrados a fines de 1992. Esto implica explorar el archivo como dispositivo para escapar a la crono-normatividad de la historiografía y los modelos hegemónicos, indagar sobre el modo en que se constituyen sus documentos y descubrir los afectos que se trafican en esa composición.

Palabras clave: archivo, afectos, Aby Warburg, cine latinoamericano, *pathos*

Abstract: Based on Paraguayan filmmaker Paz Encina's two short films *Arribo* and *Familiar* this article explores the interweaving of affect in the configuration of archival films of the Strooesner era. Indeed, on the 26-year anniversary of the coup that ended the dictatorship the filmmaker reuses an old sound archive to account for the repressive system installed by Alfredo Stroessner between 1954 and 1989. Encina examines the Archivos del Terror, a series of documents related to Operation Condor, discovered toward the end of 1992, as a device to escape the chrono-normativity of historiography and hegemonic models, to inquire about the way in which their documents are constituted, and to discover the affects that are trafficked therein.

Keywords: archive, affect, Aby Warburg, Latin American cinema, *pathos*

En dos cortometrajes del año 2014, *Arribo* y *Familiar*,¹ la cineasta paraguaya Paz Encina (Asunción, 1971) pone en funcionamiento un viejo archivo sonoro, apropiándose para dar cuenta de formas alternativas de mostrar el sistema represivo de la era stronista. A 26 años del golpe que terminara con la dictadura instalada por Alfredo Stroessner en Paraguay entre 1954 y 1989, Encina vuelve a los denominados Archivos del Terror. Este es el nombre que se da a una serie de documentos producidos durante la dictadura en relación con la Operación Cóndor, que fueron encontrados a fines de 1992 por Martín Almada, reconocido activista y defensor de los Derechos Humanos. Allí están contenidas las comunicaciones escritas y grabadas entre autoridades policiales y militares de Paraguay. En menor proporción, también consta de pruebas vinculadas a Argentina, Brasil, Chile y Uruguay durante las dictaduras entre 1970 y los primeros 1980. Estos documentos conforman de algún modo la historia contada por los represores frente a la cual Encina exige articular una respuesta como si fuera el contraplano de la historia de los vencedores.

En las páginas que siguen, se explorarán esas dos producciones desde una perspectiva que se inscribe tanto en el interés por la configuración y modulación de archivos —y el trabajo de relectura y deconstrucción que implican— como por la articulación de afectos que movilizan los desplazamientos que la autora produce en ellos. Se trata de torsiones en varias direcciones, siendo la primera aquella que conduce a la imagen desde el registro policial hasta la materialidad artística. Encina reutiliza, explora y relocaliza imágenes que provienen de otro ámbito y tienen una función específica. Las extrae de un archivo que atesora escorzadamente la historia no contada de Paraguay y configura archivos a partir de dos principios: en el caso de *Arribo*, con la lógica del interrogatorio; en el de *Familiar*, la de la delación. En ambos casos, el archivo se completa con imágenes que ponen en evidencia

¹ Los cortos integran una trilogía denominada *Tristezas de la lucha*, nombre también de la tercera producción de Encina.

que, mientras el sistema represivo gozaba de buena salud, la vida cotidiana despolitizada y poco memoriosa también.

En un texto publicado en 2010, Georges Didi-Huberman analiza la figura de Atlas, el titán que lleva sobre sus hombros al enorme Urano. Con el torso vencido, casi de rodillas, resiste el gran peso al que fue condenado. Es esta imagen en la que el teórico francés focaliza en uno de sus análisis sobre el atlas con el que Aby Warburg en la década de 1920 desafió la escritura de la hegemónica historia del arte y las crono-normatividades involucradas en ella. El cuerpo se dobla por la carga que representa la historia entera de los sufrimientos a la que Warburg pensaba tensionada entre la tragedia con la que la cultura desvela sus horrores y el saber con el que intenta redimirse. *Monstra* y *astra* trazan una genealogía mítica que recuerda la inexorabilidad de la historia y la permanencia tanto del sufrimiento como de la necesidad de expiarlo. Paz Encina intenta si no expiar al menos generar un dispositivo para el fluir de los afectos que habilitan el pasado. El terror de los archivos se combina con cierto cinismo para sobrevivir a la falta de memoria. A veces, es un vals clásico el que oficia el deslizamiento; otras veces, una fotografía del archivo familiar.

Al explorar la perspectiva de Warburg se espera comprender la imagen como “instancia de intervención” y como “campo de fuerzas” (Sierek, 2009: 15). Esto supone analizar la imagen como la sustancia misma de la historia y el espacio de comprensión del presente, como quería Warburg. Éste no ha sido un teórico del cine, pero sí un estudioso de la relación entre técnica y cultura. Es por eso que se lo convoca aquí, para una nueva dimensión sobre la imagen y el archivo, pues en su producción es posible hallar una concepción en la cual el movimiento resulta de una transformación de la energía estática en imagen, entendiendo imagen como espacio dinámico y en acción, en e-moción. Así se pensarán los cortos de Encina, esto es, como dispositivos de visión saturados

de historias y transidos por la pasión: la convicción política de sus protagonistas, la pasión por saber de la cineasta.

Llevar el mundo a cuestras...

El objetivo de Warburg en *Mnemosyne* no radicaba únicamente en la reescritura de la historia alejada de la linealidad y los criterios disciplinares más tradicionales, sino que una de sus preocupaciones fundamentales se vinculaba con la puesta en evidencia del excedente afectivo que produce la inmaterialidad de las relaciones mentales que emergen de y entre las imágenes. En este sentido, se proponía pensar un espacio para el pensamiento que parece tener un obvio heredero en las técnicas artísticas de construcción espaciotemporal de su tiempo —como en las propuestas vanguardistas, por ejemplo— y, especialmente, en la experimentación con el montaje cinematográfico que les es contemporánea. Esto se constata de modo explícito en cineastas como Sergei Eisenstein o Dziga Vertov, que absorbieron la lógica conflictiva del constructivismo y la factografía, y de modo menos ostensible en la utilización emocional de los efectos de continuidad en perspectivas más hegemónicas.

En la historia warburgiana, la imagen es una herramienta de dislocación. Philip-Alain Michaud estudia, precisamente, esta cualidad cinemática del pensamiento de Warburg y señala que su característica principal es el movimiento, esto es, la forma en la que su obra intenta capturar al sujeto en acción. Warburg concibe a la historia como un montaje y a su filosofía de la imagen como la observación de los cuerpos en el instante mismo entre el desplazamiento y el suspenso, un movimiento que se comprende en términos de emoción como movimiento. En este sentido, se entiende que el naciente cine, contemporáneo de Warburg, permitiera ver la transmisión gradual de las figuras en movimiento hacia la reproducción animística de lo viviente. El cine

demostraba entonces habilidad para reproducir la fluidez corporal de la misma manera que el ojo es entrenado para capturar al cuerpo en el gesto.

El estudio del movimiento por parte de Warburg encuentra un correlato en el dinamismo capturado por las experiencias de Étienne Jules Marey, desde la transferencia de movimiento hacia un principio inherente al que no ve como una fuerza exterior, sino como una psicología íntima de la imagen y los objetos. Los espacios “en medio” o “entre” de la manifestación percibida de la materia, a los que Warburg llamó *Andachtsraum* o *Denkraum der Besonnenheit* (espacio de pensamiento) en su iconología del intervalo, podrían haber anticipado el método de Marey para el registro gráfico del tiempo y las tecnologías de proyección haciendo converger inquietud científica y dimensión imaginaria.

Aunque es difícil traducir la noción “*Zwischenreich*” —literalmente, “un reino entre” o “reino del entre”—, conduce a explorar aquello que tiene lugar entre las imágenes, es decir, en los huecos. De acuerdo con este principio, *Mnemosyne* podría ser pensado como una iconología de intervalos en los cuales Warburg construye una memoria topográfica de la historia y el arte. Es una iconología que se preocupa no por el significado de las figuras, sino por la relación que establecen entre ellas en un dispositivo visual “irreductible al orden del discurso” (Michaud, 2006: 12). Los conceptos claves para comprenderlo son las nociones de introspección y montaje, dos procedimientos inherentes a la historia y al cine y que en las placas negras de *Mnemosyne* representan la herramienta heurística para explorar una función pre-discursiva enigmática.

Las placas de Warburg funcionan como secuencias inconexas en un film, como pantallas que reproducen simultáneamente fenómenos que el cine produce en sucesión. Michaud señala en efecto que los intentos warburgianos pueden asociarse con las ciencias humanas hacia fines del siglo XIX, pero especula que es en la historia del cine donde es factible encontrar un mejor equivalente

del trabajo con imágenes e historia que tiene lugar en el atlas. La historia del arte y la historia del cine estarían así abiertas no solamente a una dimensión puramente artística, sino a la preocupación por el tramado de la temporalidad. De hecho, *Mnemosyne* debería pensarse como un dispositivo para seguir la migración de las figuras a lo largo de la historia de las representaciones e incluso de los estratos más prosaicos de la cultura moderna.

Warburg rechaza las jerarquías normativas del arte habilitando la definición de algo así como imágenes extra-artísticas. Es a este excedente al que hay que interrogar para indagar sobre cómo se configuran las tramas afectivas que propone la sincronía de la imagen en el atlas. Por otra parte, igual que en el cine, el montaje es uno de sus fundamentos para la construcción del significado y el movimiento. La relación entre imágenes y ritmo narrativo emerge de un *momentum* dinámico de montaje que vuelve claro que la construcción fílmica es en sí una operación de pensamiento y que las imágenes no solo revelan ideas, sino que las provocan. Estas son precisamente las premisas de la aproximación warburgiana. Las cadenas de imágenes construyen sentido produciendo una sintaxis visual construida sobre intervalos de los que solo eventualmente surge algo así como el significado. En el archivo *Mnemosyne*, la dimensión subjetiva es desplazada al “entre” que está vivo en las imágenes mientras en el cine ocurre algo similar: el montaje se comporta como una estrategia de sutura material y permite —en pleno movimiento— la emergencia de la e-moción entre lo sincrónico y lo diacrónico.

Del archivo cinematográfico

Las imágenes del atlas se pueden interrogar desde múltiples perspectivas como hacen una profusa lista de autores entre los que hay que considerar de modo insoslayable precisamente a Didi-Huberman. Al menos una de las operaciones que Warburg pone en funcionamiento en su último gran trabajo

tiene que ver con la lectura crítica de un cuerpo de textos a partir de nociones que se desprenden de su producción teórica, como la de supervivencia, *Pathosformel* o fórmula del pathos y espacio de pensamiento. A partir de estos operadores, Warburg estudia las metamorfosis de motivos iconográficos a lo largo de la historia del arte, pero, como se ha dicho, alejándose de los modelos teleológicos y de configuración lineal y evolutiva de la noción de historia.

A la luz de estas consideraciones es posible acordar que *Mnemosyne* pone en forma un problema epistemológico clave de la disciplina histórica como el de la representación desde la pura visualidad, esto es, sin la ayuda de las explicaciones teóricas que enmarquen los significados. Así intenta restituir para los documentos un lugar en el proceso histórico que no se desprende de la cronología, sino de la vida de las imágenes. La imagen en Warburg no es ejemplar ni tampoco constituye simplemente el índice de un evento en el pasado —un estilo, una aparición iconográfica. La imagen en Warburg es, finalmente, el emplazamiento de una investigación teórica.

Algo de esto se pone en funcionamiento en algunas propuestas fílmicas, pues el cine constituye un espacio de experimentación con la explosión de la cronología por excelencia, un espacio de pensamiento para enfrentarse con el acontecimiento. Por su misma inherencia técnica —que obliga de algún modo a actualizar la pregunta de Walter Benjamin en su célebre ensayo de 1936 *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*—, el cine puede alojar la cesura entre la imagen y el espacio entre imágenes; entre el avance del movimiento y la quietud de la figura. Sin embargo, cuando se habla de la preeminencia de la imagen poco se dice sobre las imágenes sonoras o el modo en que estas configuran una dimensión imaginaria de la témporo-espacialidad. Los dos cortometrajes de Encina pueden pensarse comprometiéndose con esta cruzada de volver al archivo desde la imagen conflictiva y, particularmente, desde la propuesta sonora, intentado analizar las supervivencias imaginarias,

los espacios para la emergencia del pensar y el *pathos* que configura experiencia.

La exigencia de Encina no proviene de un deseo de “memoria completa”, sino que parece más inspirada en la premisa benjaminiana de articular un concepto de historia —visual-sonoro, en este caso— en el instante de peligro, en la eterna debilidad del oprimido como parte de la historia no vista ni escuchada. De alguna forma, Encina propone que el terror es el afecto que configura la relación con el pasado y por eso es el eje a partir del cual repensar no solamente las estructuras políticas, diplomáticas y policiales del Paraguay durante la dictadura, sino el modo de plantear la memoria en la actualidad. Frente a la impunidad, Encina propone la memoria fragmentaria como marca de identidad; memoria que no se escribe cronológicamente, sino a partir de la explosión de los grandes sucesos que hace emerger el *pathos* que funda el dolor del vencido.

Arribo parte de las grabaciones del interrogatorio que le hacen al ex senador Benigno Perrota cuando vuelve a Paraguay a finales de los años ochenta. El sistema represivo en su faceta final, pero con buena salud todavía se exhibe en funcionamiento, es decir, en el ejercicio de una acción represiva como es el interrogatorio con intenciones claramente hostigadoras. En *Familiar*, por su parte, la cineasta se centra en una delación que hace mención al caso de Apolonia Flores Rotela, de 12 años al momento de su secuestro y cuyas secuelas se extienden indefinidamente en el tiempo (se sabe que la mujer aún sufre por las tres balas que tiene en sus piernas). La referencia a la “memoria” en los cortos de Encina no tiene una pretensión de aludir al pasado como algo terminado con la dictadura, sino a una secuencia que se cuenta siempre en presente a través de una imagen que se interpreta —como Benjamin en la imagen dialéctica— en la iluminación del instante por su extensión al pasado.

Lo hace trazando una trayectoria eminentemente sonora a la que ilustra desde la asincronía y la discontinuidad. Como en Warburg, Encina construye una arqueología que incurre en una práctica del documento que implica la deconstrucción de las categorías usuales para pensar la historia como la de período, agentes sociales, actores políticos, documentos históricos. Encina pone en primer plano al *pathos* que, lejos de ir reñido con una preocupación por conocer, impulsa su búsqueda desde las emociones. Como en Warburg también, Encina intenta separar las capas no escuchadas de la historia para reubicarlas en un dispositivo que dé cuenta de un modo más apropiado de la lógica de la dictadura y su eficacia.

¿Cómo interrogar ese *fluir* afectivo que se construye *entre* las imágenes de Encina? ¿Cómo capitalizarlo, en todo caso, para una lectura política de la vida posdictadura? Es aquí donde los conceptos warburgianos se vuelven impulsos metodológicos para pensar las imágenes.

Pathos y fórmulas

Warburg articula la noción de fórmula de *pathos* o *Pathosformel* para referirse a la supervivencia de motivos griegos en la representación del cuerpo y sus movimientos del Renacimiento. Es este anacronismo el que ilumina una búsqueda que tiene por objeto demostrar que los esquemas de origen-esplendor-muerte de los estilos tienen tan poco asidero como una concepción cerrada de la historia. Así es como Warburg puede ver en Botticelli un “estilo ideal, más elevado y a la antigua” que se independiza de las constricciones del realismo medieval para liberar la potencia de una belleza vinculada a figuras femeninas danzantes que despliegan una sensualidad inaudita en el ámbito sacro. Así es como en el autor renacentista, Warburg encuentra la ninfa “de cabellera alada y vestidos al viento, propios de la ménade griega o la Victoria romana” (Warburg, 1992: 77). Las diosas griegas que en pleno Renacimiento

reconquistan la naturaleza despliegan una potencia extática impensable para un historiador ortodoxo. De modo similar, la propuesta de Encina traza una cronología difusa que nada explica sobre la historia sin las conexiones que el espectador pone en funcionamiento dejándose atravesar por la imagen en su sentido amplio, esto es, la frase conformada por imagen sonora y complemento visual entrando muchas veces en colisión.

A partir de una ampliación metodológica, Warburg vuelve evidente la necesidad de una desterritorialización disciplinar para la historia del arte. Esto exige atender a la psicología de la expresión humana ampliando la mirada sobre el estudio de las figuras, haciendo una apuesta por el anacronismo. Esto es, un análisis iconológico que perciba las fronteras tradicionales entre la Antigüedad, el Medioevo y la Modernidad para ponerlas en crisis y aproveche los resultados de este cuestionamiento. Didi-Huberman trabajó enfáticamente sobre este desafío epistémico y señala que Warburg construye un modelo fantasmal de historia que se opone al modelo ideal que atiende más a los límites entre las épocas que a los puentes entre ellas. El modelo warburgiano se centra en las supervivencias de las formas que reaparecen, precisamente, dando cuenta de una suerte de inconsciente de la historia. Con esta operación, el historiador perturba las fuentes de la disciplina haciendo aparecer el anacronismo como principio metodológico y fundamento histórico, es decir, el historiador ya no habrá de pararse frente a la imagen en la forma del “artista en su tiempo” sino, como explicita en *Ante el tiempo* (2006), más bien en la forma del “artista contra su tiempo” rastreando las apariciones intempestivas que irrumpen en la tranquilidad de la historia para deconstruirla y defundamentarla. Es esta relectura del pasado lo que valió que los especialistas vinculasen la posición warburgiana con el pensamiento de Benjamin y su lectura a contrapelo de la historia. Guiado por el impulso de la reescritura —política y moralmente responsable en relación con lo irresuelto del pasado tal como aparece en la

historia de los “vencedores”—, Benjamin recupera lo “trunco” para devolverle el habla.

Es desde este modelo fantasmal que es posible comprender los cortometrajes de Encina. La autora configura un archivo heterodoxo, en conflicto con la idea del archivo como repositorio de documentos y lo piensa como un trayecto de discusión y encuentro con el pasado fragmentario y fugaz. Se para frente y contra los documentos para recuperar los vacíos entre ellos, vacíos que son justamente los que desvelan la trama afectiva (siempre inconclusa) de la historia. El entramado no sería el mismo si el interrogatorio o la delación no estuvieran en conflicto con las imágenes que aparecen. Así es como es posible trazar las supervivencias que quiere Warburg entre el pasado del documento y el presente del afecto que hace estallar la imagen (auditiva) policial. Así es como el dispositivo de Encina construye un tiempo rizomático, siempre en movimiento, discontinuo y problemático para el espectador que se pierde en el dato del oficial hasta enfrentarse a los ojos de una niña.

Es ese vínculo entre temporalidad e imagen al que Warburg interroga en su atlas. Es decir, la pregunta no es por la representación del pasado en las imágenes, sino por el modo en que estas reenvían a un repertorio de eventos que se arma en el presente y con nuevas coordenadas iconográficas. El *pathos* que reconoce Warburg lo lleva a disponer de un catálogo de gestos asociados a la expresión icónica. Esto ocurre con algunas imágenes en Encina, quien logra que la foto de una niña defina un campo afectivo trans-iconográfico para pensar supervivencias. Es esta práctica inédita del documento la que proponía Michel Foucault en *Arqueología del saber* cuando instaba a pensar el archivo como “la ley de lo que puede ser dicho”. Encina problematiza el archivo, entonces, con el sonido de lo que no puede ser mostrado.

La apropiación anacronizante

Encina recompone un tejido documental que (des)clausura progresivamente algunos lugares de la historia. Cuando se piensa en la resistencia o en la insurrección no es la imagen de una niña de doce años la que emerge en primera instancia. En esta repolitización del *gavroche* que aparece en *Familiar*, Encina hace surgir una conexión insospechada que solo puede leerse por parte de la intervención de un espectador activo. Como la memoria warburgiana, la de Encina no se puede pensar sino como agente, pues el documento se pone en obra y el montaje es el articulador de una deconstrucción que desmonta categorías como la de “escena del crimen”. Hay un gesto radical en Encina a través de cortes y remontajes, una suerte de “acercamiento disociativo” como querría Didi-Huberman. Para este autor, la imagen no es “un objeto cerrado sobre su propia historia, sino el punto de encuentro dinámico —el *relámpago* de Benjamin— de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas” (2009: 43). José Emilio Burucúa asegura que esta suerte de heterocronía de que da cuenta la imagen se vincula a que las obras cuando se piensan como “documentos humanos, grávidos de información histórica” (1992: 13), pueden dar cuenta de las construcciones sociales de la época en que fueron producidas, pero también pueden interrogar la temporalidad del espectador y el historiador.

El archivo que configura Encina inhabilita una relación unívoca entre la causa y el efecto de dos modos diferentes: en primer lugar, porque se instituye en arconte de una serie de documentos que problematizan los relatos sobre el pasado en términos políticos e ideológicos; en segundo lugar, porque la relación entre las imágenes sonoras y la banda de imagen se construye a partir del hiato y la interrupción de la continuidad. Como en Foucault, las descripciones sobre el pasado se ordenan en la actualidad del saber; actualidad siempre desplazada que captura en ese movimiento el instante de

detención. Aquí es el fotograma el índice de una siempre nueva reescritura de la historia. Las imágenes son pensadas en red, integradas a un museo imaginario que el espectador puede crear a partir de su lectura, que encuentra lugar en un conjunto nunca caótico, pero nunca definitivamente ordenado.

“Yo, Alfredo Stroesner, presidente de la República del Paraguay” y “Si así no lo hiciere, Dios y la Patria me lo demanden” se solapan en *Familiar* en un *loop* breve pero cargado de ironía. Las imágenes de un partido de fútbol darán pronto lugar al archivo de bailes populares, tal vez una fiesta familiar. Enseguida comienza la declaración. El delator entrega información sobre Catalino Flores a quien vio con gente de las Ligas agrarias. Se trata de un rostro que permanece anónimo para el espectador mientras el baile se superpone a una huella digital que ocupa toda la pantalla. La pregunta por la identidad se entrelaza con la acusación segura: “Lo llamaron desde Asunción para que vaya a traer plata”. Pero ahí ocurre algo extraño. La foto que aparece no es la del acusado sino la de alguien de su familia, cuyo prontuario se va imprimiendo de a poco para recalar en el rostro serio del clásico perfil policial. Ella es Apolonia Flores Rotela aunque al principio el espectador no logra asociar los crímenes atribuidos con el dato: “12 años”. En el registro policial aparecen los nombres de sus hermanos y hermanas. La cámara va buscando el rostro de frente sobre el que se sobreimprime el párrafo acusador:

ANTECEDENTES DETENIDA: En fecha 11 de marzo de 1980, en la zona operativa de Caaguazú y remitida el mismo día a este Departamento e internada en el Policlínico “Rigoberto Caballero”, a raíz de heridas de balas que había recibido. Su detención es para averiguaciones sobre los supuestos hechos de Asalto a mano Armada, robo, homicidio frustrado, herida, usurpación de autoridad y tenencia ilegal de armas de fuego, ocurridos en el Km. 37 (Pto. Pte. Stroessner), en fecha 8 de 1980. Depto. de Investigaciones Dirección de Política y Afines Sección técnica.



Luego la pantalla se pone negra y comienza a sonar el famoso vals *Danubio azul* (*An der schönen blauen Donau*, op. 314 de Johann Strauss (hijo), 1866). Jugando con el multipantalla, las imágenes de archivo familiar ceden parte del cuadro a las de ballet para permitir centrarse en el desfile oficial en el que participan militares, políticos, clérigos y simpatizantes. Es la supervivencia de estos cuadros con lo que Encina construye su preocupación fundamental: poner en evidencia que, en pleno proceso represivo, la vida seguía normalmente. Es esta constatación la que se concibe desde la abyección y así es el de Encina el verdadero archivo del miedo. Mientras la alta sociedad disfruta del arte, la clase media se reparte entre la fascinación por el uniforme y la reproducción de la vida al margen del compromiso político. Arroja un duro juicio a partir de estas sincronías sobre el final del corto como lo hizo antes en la sucesión de planos sobre el rostro de una niña de 12 años acusada de crímenes tremendos.

¿Qué hace aparecer este archivo? Una inversión ideológica e imaginaria del archivo del terror. Una exhibición del terror que empodera en el pensamiento

sobre la historia y la activación de la empatía desde el presente frente al miedo que nunca es lo suficientemente pasado. Una genealogía de este tipo, como la que Warburg rastrea en el Friedrich Nietzsche de la segunda consideración intempestiva, tiene como principio detectar la singularidad de los eventos más allá de toda finalidad o teleología. Solo así aparece “la imagen” de la historia, una que reabre la discusión sobre la potencia del fotograma como documento, del modo que lo hace el rostro de Apolonia sobre la violencia política.

Así como *Mnemosyne* era, entre otras cosas, un terreno de experimentación visual, un atlas de signaturas históricas, los cortos de Encina exigen una nueva noción de creación histórica. Hay en la capacidad imaginativa una potencia epistemológica que reconsidera la relación entre imagen y sonido como un caso de la relación entre cine e historia en el que no se renuncia a la conexión inexorable entre ver y poder.



Le llamaron desde Asunción para que vaya a traer plata

Anacronía y archivo

Hay en Foucault una exigencia de revisar metodológica —y ontológicamente— las estructuras del conocimiento respecto de la relación que se establece entre

el saber de una época y lo que es posible de ser dicho o incluso pensado en ella. Foucault se centra en “masas discursivas” que trazan el recorrido de las verdades posibles que pueblan los imaginarios. Cada época se define por las capas que entraman el esquema general del conocimiento. Es indudable la presencia de estas ideas en la propuesta de Didi-Huberman cuando habla de una “arqueología del saber visual” en Warburg como la superposición de herencias entrelazadas —de modo consciente o no— en constante cambio y desplazamiento.

Con el montaje como operación epistemológica principal, Didi-Huberman examina la potencia política de las “concordancias imposibles” que llenan de nuevo significado las imágenes. El conflicto dialéctico entre imágenes encuentra su perfil en la colisión, en la explosión donde cada una de las trazas inaugura un curso posible. El atlas de Encina propondría entonces una cartografía abierta con fronteras semánticas en permanente configuración. No se trata de un catálogo cerrado, sino de una serie siempre matizada por el movimiento de las corrientes afectivas.

En Encina, la selección y manipulación de las imágenes que “ilustran” la banda sonora reposiciona la imagen de modo permanente. Esto es particularmente claro en *Arribo* cuando los registros policiales se montan sobre expresiones de los oficiales como “No hablar de más ni decir cosas que no están dentro de lo que se puede decir”. Sobre el interrogatorio a Benigno Perrotta que realiza el jefe de la brigada del aeropuerto no aparecen imágenes que contradicen lo que se oye, sino que mantienen entre imagen y sonido una relación irresuelta. Los números de identificación policial se imprimen en la pantalla del mismo modo que aparecen sobre la ropa de los interrogados. Perrotta estuvo fuera del país durante 24 años. Se reconoce febrerista — “fui dirigente del Partido y secretario general”, dice— y vuelve a Paraguay después de su exilio en La Pampa para visitar a su hija, a otros parientes y para visitar la tumba de sus padres a los

que no pudo ver morir. Mientras parece guiado por un impulso invertido de Antígona, su testimonio se puebla de imágenes familiares que aparecen borrosas, ampliadas por momentos, de mala definición. El plano de la imagen se detiene sobre unas pocas imágenes durante varios minutos instando al espectador a realizar conexiones que nunca son confirmadas. La única certeza es que esas imágenes nada tienen que ver con el miedo que transmite el interrogatorio —en el que se oyen cosas como “haga la declaración que quiera pero que se ajuste a la realidad”—, sino con la placidez de una escena familiar, una despedida, tal vez en un aeropuerto, tal vez una familia a punto de exiliarse, pero unida y con cierta felicidad.



Las imágenes del archivo de Encina no representan el resumen de un acontecimiento, sino que constituyen una aparición fulgurante. Así conforma una máquina que activa el pensamiento a partir de relaciones que termina de configurar el espectador en su lectura de lo nunca escrito. Podría decirse que Encina recoge una serie de síntomas del pasado cuyos efectos solo se experimentan en presente. Aplicando un modelo freudiano, Didi-Huberman lee las imágenes en la materialidad y el desplazamiento. Es así que produce una estética del síntoma tal como señala Maud Hagelstein del siguiente modo:

[E]s decir, una estética que tiene en cuenta la sobredeterminación de la imagen. Una imagen sobredeterminada es una imagen cuyo sentido no es cerrado y unívoco, sino sin clausuras. La imagen posee una multiplicidad de sentidos; como una red, multiplica las posibilidades de sus recorridos de lectura (Hagelstein, 2005: 86).

En Encina, la imagen además de no cerrarse nunca está sola, sino que establece una red de relaciones con otras imágenes de la que surge el sentido a través de la operación de montaje. La imagen es portadora de sentido precisamente porque está en permanente movimiento, nunca está fijado, se vuelve rítmico.

¿Cuál es el síntoma en la propuesta fílmica de Encina? Una respuesta posible es la de la violencia que emerge de estos conglomerados vinculados a la persecución política e ideológica, el exilio o la delación. Otra posible es la de la propia discontinuidad que articula un montaje inédito para el cual no hay una historia oficial. Encina entrama documentos que han estado ocultos no para desvelar la “verdadera historia”, sino para volver evidente el funcionamiento del sistema represivo con formas de violencia más o menos transitadas en el cine. La imagen de Encina captura, entonces, una potencia anacronizante. Está en presente y conquista por momentos algunas huellas del pasado. Lo hace fijando textualmente y con fragilidad algunas derivas imaginativas configurando una región de lo visible para la que no existe la justicia.

Hay un intento redentor en la mostración del documento inédito. Su intensidad icónica resiste en una proliferación de pertenencias posibles. Los dispositivos de la cineasta archivan esta densidad en una conformación paradójica: demanda a la vez una reescritura y una fijeza. Exige que se vuelva sobre el pasado para no olvidar, y construye una fijación para poder seguir adelante. Los cortos contienen fotografías que certifican no solo un evento del pasado, sino su propio aparecer como potencia. Es por eso que la niña de doce años de

la foto se convierte en la mujer que aún sufre por sus heridas en el mismo acto, guiado por la conexión sensible de la imagen —los ojos de la foto— más que por la curiosidad investigativa.

Esta propiedad anacrónica de las imágenes implica cuestionar el poder representativo del documento y el archivo como repositorio del pasado, al tiempo que considerarlo un modelo alternativo de entramado histórico construido sobre el hiato que pone en orden y desordena. ¿Quién es esa niña? ¿Qué relación existe entre esa foto y los crímenes de los que se la acusa? ¿Es posible pensar una supervivencia que la destrabe de esa lógica de la violencia? ¿De qué modo se inscribe ese pasado en el presente? Si no es posible responder estas preguntas, al menos es pensable que en este montaje haya un *tempo* iconográfico que da cuenta del pasado de un modo novedoso. A partir de la preeminencia de la imagen sonora, el tiempo se vuelve ritmo y el movimiento una espacialidad imaginaria.

La inversión policial

La imagen de la niña de 12 años resignifica el prontuario policial invirtiéndolo por medio de una explosión afectiva. Los crímenes que se le imputan aparecen desencajados respecto del rostro de Apolonia cuyo gesto serio, sin embargo, no pide tanto compasión como reclama legitimidad para su lucha política.

Son diversas las técnicas para este tipo de descentramientos en los cortos de Encina. En *Arriba*, las imágenes familiares que pueblan el relato parecen desenfocadas como si no quisieran anclarse en rostros precisos y apelaran de modo muy general al sector de la sociedad que vivió durante la dictadura con cierto bienestar. En *Familiar*, por su parte, la ficha policial de Apolonia se desmenuza mientras se demora el rostro con el que hay que unirla. Es esta no-

coincidencia la que habilita el espacio del afecto y confirma el terror del que habla el trabajo de Encina.

¿Qué es lo que ocurre en la fotografía policial? ¿Qué particularidad tiene ese retrato que parece escaparse de su género para poblar una institución que usualmente se aleja de las intenciones burguesas frecuentes en el género-retrato? Ha sido Allan Sekula quien problematizó tanto la historia del archivo policial como captura del cuerpo en él. En “El cuerpo y el archivo”, el autor parte del estatus paradójico de la fotografía dentro de la cultura burguesa, el carácter de amenaza y promesa que ostenta. Por un lado, la fotografía homenajea a los seres dignos de ser retratados; por otro lado, puede servir para el registro y administración de los prisioneros (no frecuente hasta los años 1860). Se trata, pues, de “un sistema doble: un sistema de representación capaz de funcionar tanto honorífica como represivamente” (Sekula, 2003: 140). El retrato fotográfico problematiza la función tradicional del retrato, que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, está más cerca de la ilustración biopolítica que de la “presentación ceremonial del yo burgués” (Sekula, 2003: 140). En plena explosión médico-policial, las fotografías de identificación criminal tienen la función específica de facilitar —nada filosóficamente— la captura del referente. Como repitiendo el gesto, pero invirtiendo el sentido, Encina intenta tocar de algún modo a Apolonia y yo que ella representa.

A partir de la utilización de la fotografía para representar determinadas jerarquías morales y sociales es que se puede hablar de un “archivo generalizado”, es decir, un archivo que abarca todo un dominio social y ubica a los individuos en ese ámbito. El rastro de los cuerpos visibles se leía en términos de una transparencia, esto es, habilitaba la “creencia de que la superficie del cuerpo, y en especial el rostro y la cabeza, eran portadores de los signos externos del carácter interior” (Sekula, 2003: 144). De modo que la invención del criminal moderno no se puede disociar de —como querría

Foucault— un cuerpo que respete la ley. Esta búsqueda de un biotipo se unirá al sistema burocrático administrativo y estadístico que hace de la fotografía el principio de almacenamiento, es decir, del archivo como artefacto, como repositorio de documentos, específicamente, de retratos. De aquí, la concepción tradicional del archivo como un “conjunto cuantitativo de imágenes, uno poderoso en el discurso fotográfico” (Sekula, 2003a: 444). Sekula llama al archivo “territorio de imágenes” cuya unidad proviene fundamentalmente del principio que reúne la colección y donde la posibilidad del significado está liberada de las contingencias del uso.

¿Qué hace Encina con el archivo burocrático? Se lo apropia en la forma de un contra-archivo como proceso estético, al desarmar la lógica represiva que es su origen. La máquina biopolítica del prontuario se transforma en *Familiar* en el aparato dador de imagen: ya que no pudo dar voz a Apolonia, lo que hace es darle la posibilidad de mirar haciéndole ocupar el cuadro. Encina, podría decirse, realiza una lectura indiciaria a la manera de Carlo Ginzburg, para que la dimensión afectiva de la historia de Apolonia emerja con fuerza y la potencia heurística de la fotografía policial cambie de signo. Se apropia de la imagen policial para desclasificarla y volverla niña sin desagenciarla políticamente—finalmente, es una niña-luchadora—, volviendo evidente la asociación sin discontinuidad que normalmente se establece entre pobreza y delincuencia. Contra la racionalización archivística del poder represivo y a través del primer plano, Encina devuelve la vista a los ojos de una niña.

¿Qué ver en esos ojos? Lo primero a ver en los ojos de la niña es su propia mirada. En *Lo que vemos, lo que nos mira*, publicado por primera vez en 1992, Didi-Huberman aborda lo que denomina la “ineluctable escisión del ver”. Inexorable es el hiato que separa en el espectador lo que ve de lo que mira. La visión se topa siempre con un volumen que le es extraño y cuya tautología es el asedio de la mirada. Encina se ocupa de producir imágenes visuales a partir

de las auditivas en el vaciamiento de estas, es decir, no es su objetivo “llenar” de visualidad el relato delator o la promesa en el interrogatorio, sino reduplicar su iconoclasia con otras figuraciones que habilitan el salto entre imagen y sonido. Pero la foto de la niña en *Familiar* reconfigura el espacio de otro modo. Frente a ella, Didi-Huberman propondría “no rechazar la materialidad del espacio real que se ofrece a su visión: *no querrá ver otra cosa más allá de lo que ve en el presente*” (2006: 27). El corto produce un gesto político *per se* al dar a ver, al hacer que la niña ocupe el cuadro, que el cuadro la busque y la encuentre enojada. Esa es la mirada que devuelve al registro policial y en este desdoblamiento es posible habilitar alguna forma de conocimiento:

Comprendemos entonces que la más simple imagen nunca es simple ni sabia como se dice atolondradamente de las imágenes. [...]... no ofrece a la captación algo que se agotaría en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve. Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible (Didi-Huberman, 2006: 61).

Didi-Huberman propone leer la dialéctica visual en términos de una desaparición, de un vaciamiento de lugares. Dialéctica aquí quiere decir lo mismo que en Walter Benjamin para quien —en el *Libro de los Pasajes*— la imagen dialéctica exige pensar la simultaneidad del presente y el pasado, como en Warburg de la modernidad y el mito. La imagen dialéctica es en Benjamin una imagen capaz de “*recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego*” (Didi-Huberman, 2006: 74).

El archivo de Encina coloca a la imagen de la niña en una doble distancia. Se trata de una trama transida por texturas como quería Benjamin para referirse al aura “una trama singular de espacio y tiempo”. La foto de Apolonia no es solo un tejido, sino un acontecimiento frente al cual el espectador se para con horror. La imagen no lo contiene, sino que la abyección se produce en el

espectador frente al dato de la edad. Es esta inversión del prontuario policial la que pone en funcionamiento Encina al movilizar la anécdota desde la delación a la trama emocional, convirtiendo al registro represivo en administración de la sensibilidad. Didi-Huberman parte del desdoblamiento frente a la imagen para tematizar la distancia, esa lejanía que es cercana en el aura o una cercanía que habla desde lejos en la huella. Hay una interpelación y una escapatoria, y yace aquí lo que el autor denomina el “segundo aspecto del aura, que es “el de un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante: ‘Esto me mira’” (Didi-Huberman, 2006: 94). Lo que hace Encina es ofrecer el rostro de Apolonia para ser mirado, para ser tocado por su carácter fantasmático que desde el pasado observa en presente. “Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos”, decía Benjamin en *Sobre algunos temas en Baudelaire*. La de Apolonia es una mirada tramada por el tiempo, que se despliega en el intersticio entre imagen y palabra.

La imagen dialéctica para Benjamin es la que se adueña de quien la mira, en la aparición de una distancia que solo se puede comprender como choque: “la distancia como capacidad de alcanzarlos, de tocarlos” (Didi-Huberman, 2006: 104). La mirada de la niña de 12 años nos toca, por su edad y convicción, pero especialmente por esa mirada configurada entre la distancia y la cercanía. La imagen de Apolonia encarna la dialéctica entre destrucción y resistencia. Es en ese diferendo que constituye el documento de archivo que se revela a sí mismo, que no necesita una narrativa, sino que estalla en una temporalidad que no es ni presente ni pasado, sino una suerte de eclosión de la que los ojos son la huella principal. En este sentido, el archivo de Encina no hace imposible la historia, sino que la hace imposible sin cuestionamiento. Son los ojos de Apolonia la fisura a partir de la cual se construye lo que Didi-Huberman llamaría “imagen crítica”, esto es, una imagen “como forma y transformación, por una parte, como conocimiento y crítica del conocimiento por la otra”, dice (2006: 119).

Emulando el gesto de Giorgio Agamben en un breve texto de *Profanaciones*, “El día del juicio”, podría hacerse la pregunta por la fascinación que sigue a la visión de la niña de doce años. El filósofo italiano propone que la fotografía es el lugar del Juicio Universal porque representa el mundo “tal como aparece en el último día” (2005: 29). Atendiendo a la relación secreta que existe entre la fotografía y el gesto, la fotografía es un *locus* vinculado con la capacidad de convocar en una suerte de *apokatástasis* como la “infinita recapitulación de una existencia” (Agamben, 2005: 31). Esa naturaleza escatológica del gesto es la que envía a un tiempo no cronológico que caracteriza como tiempo “actual y más urgente”. ¿De qué tiempo se trata? De un tiempo intempestivo que comienza en 1992 con el hallazgo de los archivos, pero que continúa permanentemente en la relectura de ellos desde entonces y de modo específico en la transformación de la fotografía fija en imagen-movimiento, que se va construyendo poco a poco hasta ocupar toda la pantalla.

“La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza” (Agamben, 2005: 33). Con esta idea, Agamben habilita el espacio como una dimensión productiva que se extiende al futuro, que recoge parte del pasado que redime para hacerlo confluir con el momento redentor en el presente. Es allí donde la imagen fílmica le da su espacio-tiempo, marcado por la porosidad que se instala entre el recuerdo y la enunciación, entre la memoria y su salvataje.

Lágrimas de archivo

En estos cortometrajes, Encina construye tanto imágenes que rechazan el cuadro —como aquellas borrosas o fuera de foco— como aquellas que se exponen con la fuerza de un gesto convencido. El *pathos* aparece en el juego de exposición/ocultamiento haciendo de la medida una marca cinematográfica.

Entre figuración y desfiguración, emergen las emociones del espectador que vuelve a la imagen y su faltante un archivo de intensidades. Ambas producciones exponen la impotencia y el miedo exhibiendo las figuras en el dolor.

En su último libro, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia*, 9 (2016). Didi-Huberman trabaja la articulación de los afectos y la toma de posición en algunas expresiones artísticas (lo hace especialmente en el cine de Sergei Eisenstein). Allí articula una serie de nociones para pensar la relación entre la pasión y la voz, es decir, entre la pasión que impulsa a la acción, pero no siempre encuentra buena traducción al lenguaje. Para el autor, la emoción es una suerte de interfaz creativa que pone en acción, que impulsa a algún tipo de empoderamiento. “La palabra *emoción* nos habla, etimológicamente, de un *movimiento fuera de sí*” (Didi-Huberman 2016: 33).

Es el afecto la auténtica experiencia del mundo que puebla las imágenes de Encina encontrando productividad en el espacio entre la historia vivida y su actualización en la imagen. Así las imágenes se colman de *pathos*, dote que le adjudica la lógica del montaje que “será siempre problemático: siempre cuestionable y siempre abierto a la crítica, ya que cada forma de montar las imágenes es una elección del pensamiento en caso por caso, una decisión tomada en el establecimiento de ciertas relaciones entre ciertas cosas...” (Didi-Huberman, 2016: 238). Estos cortometrajes constituyen de algún modo rituales de lamentación. Organizan una colección finita para que emerja el *pathos* que desobture el pensamiento. Es tal vez el primer plano de Apolonia el que más se anima a correr un alto riesgo: el de sentir y pensar al mismo tiempo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). “El día del Juicio” en *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Burucúa, José Emilio (1992). “Introducción” en *Historia de las imágenes e historias de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Didi-Huberman, Georges (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2006a). *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- _____ (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores.
- _____ (2010). *Atlas "Portar el mundo entero de los sufrimientos"*, Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.
- _____ (2016). *Peuples en larmes, peuples en armes. L'oeil de l'histoire*, 6, París: Les Éditions de Minuit.
- Hagelstein, Maud (2005). *Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme*, en *Δαιμόνιον. Revista de Filosofía*, n° 34, 81-96.
- Michaud, Philippe-Alain (2006). "Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet" en *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, París: Kargo& L'Éclat.
- Sekula, Allan (2003). "El cuerpo y el archivo" en Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ (2003a). "Reading an Archive. Photography between labour and capital" en Wells, Liz (ed.) *The Photography Reader*, Nueva York: Routledge.
- Sierek, Karl (2009). *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, París: Klincksieck.
- Warburg, Aby (1992). "Arte italiana y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara" en AA. VV *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Filmografía

- Arriba* (Paz Encina, 2014).
- Familiar* (Paz Encina, 2014).

* Natalia Taccetta (UBA-CONICET / UNA) es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctora en Filosofía por la Universidad de París 8, magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es docente e investigadora en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes. Trabaja especialmente temas de filosofía de la historia y estética. Ha publicado el libro *Agamben y lo político* (Prometeo Libros, 2011) e *Historia, modernidad y cine: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin* (Prometeo Libros, 2016). Dirige junto a Mariano Veliz para Prometeo Libros la colección "Historia e Imagen". Mail: ntaccetta@gmail.com