

La pulsión de archivo en el video experimental argentino

por Paula Scheinkopf*

Resumen: Este trabajo gira en torno al análisis comparativo de los videos experimentales *Grito* (Andrés Denegri, 2008) y *Granada* (Graciela Taquini, 2005). En ellos se reconstruyen a partir de archivos y testimonios las huellas del pasado dictatorial en Argentina. Denegri y Taquini aventuran una reflexión acerca de los procesos y mecanismos de recordación, que pone en evidencia la tensión entre una resistencia al archivo y una necesidad de presentificar la propia visión sobre el pasado archivado. Desde una pulsión deconstructiva que habilita una apertura hacia otros discursos sobre la memoria, estos documentales promueven la dislocación del archivo y el testimonio para restituir, finalmente, el lugar de la escucha —íntima y afectiva— del otro.

Palabras clave: video, experimental, archivo, deconstrucción, otro.

Abstract: This article offers a comparative analysis of the experimental videos *Grito* (Andrés Denegri, 2008) and *Granada* (Graciela Taquini, 2005). Since both of these videos arise from archival footage and personal testimonies, they allow for insights into Argentina's dictatorial past. Denegri and Taquini reflect on the processes and mechanisms of memory, which reveal the tension between resisting the archive and showing a personal vision about the archival past. From a deconstructive perspective that enables an opening to other discourses about memory, these documentaries promote the dislocation of testimonials and the archive in order to re-inscribe the intimate and affective action of listening to the other.

Key words: video, experimental, archive, deconstruction, other.

*“No hay archivo sin un lugar de consignación,
sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad.
Ningún archivo sin afuera”.*

Jacques Derrida

El video experimental: en busca de una definición

En los últimos años en Argentina se han realizado diversas producciones agrupadas bajo la categoría de “video experimental” que hacen referencia a la memoria del terrorismo de estado durante la década del setenta. Hay una gran variedad de trabajos que caen bajo la órbita de esta categoría, entre ellos se encuentran *Grito* (Andrés Denegri, 2008), *Granada* (Graciela Taquini, 2005), *El pozo* (Julieta Hanono, 2004), *1978/2003* (Carlos Trilnick, 2003), y *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000).

Si bien cada una utiliza soportes, formatos y estéticas diferentes, las propuestas audiovisuales de estos videastas comparten un mismo contexto histórico y tienen una característica común: plantean una mirada sobre el pasado que busca trazar líneas de continuidad, y discontinuidad, con el presente posdictatorial. En esas miradas confluye el mundo de la imagen experimental con el universo del archivo y el testimonio, y se explora un uso no tradicional del material fotográfico, las imágenes en Super 8 y las declaraciones vivenciales sobre aquel pasado traumático.

La pregunta que aparece es por qué, de todas las formas de expresión existentes, estos artistas deciden tomar el video experimental para articular y manifestar un ejercicio de memoria. Por qué no el cine, la imagen digital o las artes plásticas; ¿por qué el video? Esta pregunta supone pensar que tal modalidad artística ofrece técnicas, procedimientos, estrategias y criterios de

producción diferentes de otras formas estéticas. Estos aspectos son, efectivamente, elementos centrales que caracterizan y definen la categoría, escurridiza y difícilmente aprehensible, del “video experimental” dentro del campo de las imágenes.

Unas veces confundido, otras veces deliberadamente asimilado a términos como “videoarte”, “video creación” o “video de invención”, el video experimental es entendido como “un lenguaje en sí mismo, que va más allá de un soporte y que hace referencia a una creación artística específica en la que lo audiovisual intenta ser constantemente reinventado” (Garavelli, 2014:13). Así, siguiendo esta definición, el video implica una reflexión sobre el propio dispositivo, que cobra una especie de carácter *trans-medial* o de *naturaleza híbrida* (Torres, Garavelli, 2014).

Esta acepción propone pensar el video experimental, en sentido amplio, a partir de un principio de exploración de los límites de la imagen. No sería del todo inapropiado llamarlo también cine experimental (muchos de estos artistas pertenecen al grupo de “cineastas experimentales”), si se tiene en cuenta que la clave es precisamente el concepto de “experimental”.

Tanto Clara Garavelli como Rodrigo Alonso ponen el énfasis justamente en este concepto: lo experimental, además de denotar una búsqueda de lenguajes y formatos alternativos no convencionales, implica indefectiblemente un diálogo con el ámbito social y cultural. Al rechazar los criterios homogeneizadores de la producción industrializada, lo experimental se caracteriza por intentar correrse de los parámetros de lo estandarizado o comercial.

Desde sus orígenes hasta la actualidad, el video experimental es una categoría que no se reduce al aspecto formal-vanguardista o tecnológico de las propuestas artísticas, sino que avanza sobre un cuestionamiento más amplio,

vinculado con las posibilidades y circuitos de visibilidad de las producciones de esta clase (Torres, Garavelli, 2014).

Aunque muchas de las piezas de videoarte comparten un sentido estético que rompe con las estructuras narrativas, lo que en definitiva permite agrupar a ciertas producciones en el campo del cine experimental es un rasgo de tipo socio-político, esto es, un sistema de distribución restringido y personalizado, en salas alternativas o improvisadas, y un acceso a la producción limitado y marginal (Alonso, 2005).

Los videos que se analizarán a continuación se enmarcan dentro de las políticas de memoria impulsadas a partir del 2004 en Argentina. En esta nueva etapa, a diferencia de lo sucedido en los años noventa, se buscó fomentar la actividad artística y dar visibilidad a las creaciones y producciones realizadas. Los videos de Taquini y Denegri, *Granada* y *Grito* respectivamente, evocan una reflexión sobre el pasado reciente y consiguen correrse de los lugares comunes que hablan sobre la memoria.

Difundidos en eventos nacionales e internacionales,¹ estos videos abordan de forma documental los procesos de recordación personal y colectiva, y proponen nuevas estrategias (deconstructivas) de representación, que oscilan entre una cercanía y una lejanía con respecto a los archivos sobre las experiencias atravesadas. En las páginas que siguen la idea es examinar cómo y en qué medida los artistas logran, por medio de la imagen videográfica, transmitir,

¹ Ambos cortometrajes compartieron sala en la muestra "Ejercicios de memoria", realizada en el Museo de la Universidad Tres de Febrero y curada por Gabriela Golder en el año 2006. También fueron expuestos en el Espacio Fundación Telefónica, aunque en distintos años (*Granada* en 2006, y *Grito* en 2010). En el plano internacional, *Granada* fue presentado en diversos festivales en Francia, España, Puerto Rico, Colombia y Uruguay, entre otros países, mientras que *Grito* fue difundido en la Muestra Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata en el año 2007, donde ganó un premio que le permitió el pasaje de la obra en monocal a fílmico de 35 mm.

resignificar y reactualizar un pasado archivado a la sombra —o a la luz— de un andamiaje afectivo productivo.

Los caminos del archivo

Cuando intentamos cruzar el mundo del videoarte o del cine experimental con la cuestión del archivo, aparecen en principio dos problemas.

El primero de ellos tiene que ver con las posibilidades, desafíos y contradicciones de constituir un archivo sobre un contenido y un procedimiento artístico que busca evitar la clasificación. El video experimental tiende permanentemente a escaparse de las normativas o modelos de organización; se sitúa más bien en los márgenes. Parecería existir una tensión entre la fuerza archivadora de conservación y catalogación en un determinado orden lógico, y una fuerza desbordante de este mecanismo propio de lo experimental como tal, en la que precisamente lo que prima es la excedencia de los límites y el intento del objeto en cuestión por no ser encasillado.

El segundo problema que acompaña este entrecruzamiento entre archivo y experimentación consiste, concretamente, en la utilización del material de archivo en los videos experimentales contemporáneos. ¿Qué función cumplen allí los testimonios, las fotografías, los objetos, los recuerdos familiares, las imágenes en Super 8? ¿Cómo son utilizados, y qué se quiere mostrar a través de ellos?

La exposición de imágenes de archivo en las producciones experimentales vuelve a poner en cuestión las viejas relaciones entre arte y archivo. En este tipo de manifestaciones artísticas hay tanto una prioridad puesta sobre el contenido y el registro del pasado como sobre los mecanismos o dispositivos de archivación. Se sumerge al archivo en un nuevo contexto en pos de un uso

diferente y una apertura hacia el público —el otro que escucha y ve— y hacia *lo* público —el ámbito de lo social y colectivo.

Estos problemas o indagaciones parecen girar alrededor de una idea central vinculada con un principio de exploración. Explorar no solamente en el sentido propio y estricto de búsqueda y experimentación, sino asociado ante todo a la práctica *per ser* del archivo. Según las perspectivas teóricas más recientes, la noción de archivo ya no puede ser pensada como un discurso fijo y constituido, que sirve de depósito de un pasado estático. Lejos de un repositorio legitimado por una supuesta neutralidad, el archivo es entendido como algo arbitrario y contingente, una “estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades” (Guasch, 2011: 45).

Pero entonces, ¿qué constituye un archivo? ¿Cómo definir este concepto? Un enfoque acorde con el tratamiento del archivo en los videos encuentra su fundamentación conceptual en las ideas de Michel Foucault, Jacques Derrida, Walter Benjamin y Ann Cvetkovich, entre otros. Ellos introducen la necesidad de pensar el archivo dentro de una confluencia de temporalidades, que incluyen el pasado, el presente y el futuro, y transcriben los procesos de reconstrucción del pasado en términos afectivos y emocionales, en el marco de aquello denominado por Cvetkovich como un “archivo de sentimientos”.

Explica Foucault que “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho” (Foucault, 2002: 170). Es una ley que determina lo que se conserva pero también la forma de conservación; establece lo dicho y lo que puede ser dicho - lo decible - acerca de los acontecimientos. Así, la función del archivo no se reduce meramente a conservar los supuestos relatos verdaderos que hablan del pasado, sino que además tiene un alcance sobre lo que se puede decir y

enunciar en un futuro. Define lo que el francés llama el *sistema de enunciabilidad*.

Al mismo tiempo que ordena, agrupa, compone, clasifica y categoriza la información, el archivo define el modo en que se puede expresar la multiplicidad de enunciados y discursos sobre la historia. Lo archivable, esto es, lo que potencialmente puede formar parte del archivo está de alguna manera contenido en la propia ley, porque es la regla interior del archivo la que dice qué puede encajar en él y qué no. Esta autoridad o prestigio que tiene un sistema totalizador como el de la biblioteca en nuestra cultura es lo que Foucault intenta disolver, y al que le contrapone un esquema archivístico carente de límites definidos, que no puede describirse exhaustivamente y que está dado por fragmentos.

En esta misma línea, Derrida asigna al archivo una violencia de poder. Todo archivo, dice, es a la vez *instituyente* y *conservador*; hace la ley y la conserva. Además de registrar los acontecimientos del pasado, el archivo produce y determina el contenido archivable en relación con el presente y con el porvenir. La estructura archivante lo que hace es producir archivo, y esto supone una apertura hacia el futuro, una promesa y una responsabilidad para el mañana.

Lo interesante, sin embargo, del planteo derrideano —fuertemente apoyado en el pensamiento de Freud— es la tendencia que le asigna al archivo a destruirse a sí mismo. En el archivo, dice, se dan dos movimientos contradictorios: el de conservación y el trabajo de destrucción. Hay una amenaza constante de la pulsión de muerte que está instalada en el interior del trabajo de archivo, y es la que le pone un límite para que sea posible anclar o conservar la memoria. Hace posible el deseo de archivar. Más aún: “no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión” (Derrida, 1997: 27).

Cercanas a esta idea deconstructiva del archivo, que pone en evidencia el sistema de ordenamiento hegemónico y busca otras formas de organización y visibilización, las categorías provenientes de las teorías surgidas a partir del llamado “giro afectivo”² proponen pensar la cuestión desde una concepción del contra-archivo. Por un lado, Hal Foster habla de un “impulso de archivo” (*archival impulse*) en el arte contemporáneo, que busca criticar la idea institucionalizada de archivo. Los artistas involucrados en estas prácticas arman sus “arbitrarios contra-archivos privados” (Hirsch, 2012: 227) a partir de la descontextualización de imágenes y objetos. Nacidos de una especie de descontento con la memoria, estos archivos proponen nuevas formas de conexión con el pasado orientadas hacia otro tipo de asociaciones afectivas.

Por otro lado, Ann Cvetkovich introduce la categoría de “archivo de sentimientos” (*archive of feelings*). En una variedad de formatos que va desde la fotografía, el artefactual, los testimonios, rituales, monumentos y performances, los archivos de sentimientos encuentran una fuente o repositorio común en los recuerdos intensos, sensibles, y las relaciones familiares, íntimas y generalmente traumáticas. En un tipo de archivo como este, “que debe preservar y producir no sólo conocimiento sino sentimiento” (Cvetkovich, 2003: 241), un material o documento pasa a ser significativo, y por lo tanto archivable, en tanto y en cuanto sea de carácter afectivo.

Si bien las experiencias que ella toma están vinculadas con el trauma dentro del mundo lésbico, es interesante pensar de qué manera la relación con el

² Esta corriente filosófica, surgida en los últimos años dentro de los debates alrededor de los estudios de género, propone abordar la relación con el pasado a partir de una dimensión afectiva. Si bien la filosofía desde hace varios siglos se dedica a pensar el rol que tienen las pasiones, los afectos y las emociones en la constitución política, histórica y social del hombre (Descartes, Hobbes, Spinoza y Kant, por citar solo algunos autores), es concretamente con el nuevo marco conceptual desarrollado a partir del giro afectivo que se “intenta desplegar una perspectiva sobre el papel de los afectos en la vida pública cuestionando ciertos esquemas establecidos, tales como la distinción tajante entre la esfera pública y la privada, la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento/victimización o la vinculación exclusiva de afectos clásicamente positivos como el orgullo a la acción política” (Macó y, Solana, 2015: 16).

material de archivo está comprendida dentro de una relación emocional. Los videos experimentales argentinos sobre la memoria y el trauma histórico, en particular *Grito* y *Granada*, dan cuenta de una vivencia personal o familiar íntima, donde la ausencia, el olvido, la herida y el dolor funcionan como un punto de partida de nuevos sentidos posibles de los recuerdos archivados.

Estos videos son un ejemplo de exploración y búsqueda al interior de un pasado atravesado por lagunas, olvidos, vacíos y silencios, pero del cual brotan, emergen y se expanden afectos como el amor, el dolor, el odio, la violencia, la melancolía, la vergüenza y el alivio. Estos afectos y emociones son, se podría pensar, como esa pulsión o deseo de archivo. Deseo que, por un lado, habilita una apertura hacia la esfera pública de un proceso privado de reconstrucción de la memoria, y por el otro, asume una concepción del afecto no pasivo, sino más bien transformador y agente.

Las producciones experimentales de Taquini y Denegri demuestran, en este sentido, que el régimen de lo afectivo excede el poder del archivo entendido como documento histórico. La memoria de las voces marginadas que cuestionan los discursos dominantes sobre la historia desafía, completa y también excede los relatos de los vencedores. La memoria en *Grito* y *Granada* derrama sobre el archivo todo su potencial emocional y afectivo, a la vez que intenta desmarcar al archivo de la violencia y la barbarie.

En contra del historicismo, Benjamin afirmaba en la tesis VII que “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (1989: 182). Con ello enseñaba que hay que sospechar de los archivos, desconfiar de las imágenes y revisar los testimonios opacados por la Historia. La pregunta que surge es, ¿cuáles son los documentos de sub o contra cultura que logran imponerse frente a los discursos (de cultura/barbarie) ya instalados sobre el pasado? ¿Por qué sólo algunos alcanzan legitimidad en el ámbito público?

¿Quiénes tienen la potencia, diría Benjamin, de “cepillar la historia a contrapelo” y redimir la lucha de los silenciados y olvidados de todos los tiempos?

En los proyectos de estos videastas contemporáneos resuena, al menos, el compromiso por ejercer una resistencia contra el poder de los archivos propios y colectivos.

Ruidos de destrucción: la disrupción de lo indecible entre grito(s) y granada(s)

Grito podría resumirse más o menos así: al comienzo, un primer plano de la pantalla en color negro y en seguida un cartel en letras blancas con el título “GRITO”. A los pocos segundos se muestra el encendido de un proyector Super 8 que busca enfocar el recuadro inicial rústico, de bordes redondeados. Un brazo primero y después un cuerpo se interpone entre la pantalla y el proyector. Luego, comienzan a sucederse las imágenes en movimiento (el casamiento de sus padres, fotografías de la infancia de Andrés en guardapolvo, vestido de granadero, jugando con armas), imágenes fragmentadas que se transparentan y superponen unas con otras.

Así podría describirse por su parte el cortometraje *Granada*: en el inicio, la pantalla en negro apenas unos segundos, y a continuación un primer plano de Andrea Fasani. Sobre un fondo negro, ella se presenta, cuenta que fue militante de la JP, que fue secuestrada en el año 1978, torturada y liberada después de 45 días de cautiverio en el Centro Clandestino “El banco”. Hay un corte y se pasa a un primerísimo plano de su boca y nariz. A partir de ahí, las imágenes que siguen sólo muestran fragmentos del rostro de Fasani, la cámara permanece fija, de frente a su cara que se mueve mientras repite pedazos de su testimonio.



Simultaneidad de imágenes en *Grito* (Andrés Denegri, 2008).



Superposición de imágenes en *Grito* (Andrés Denegri, 2008).



Andrea Fasani en *Granada* (Graciela Taquini, 2005).

Los dos videos se inician con un breve silencio y una oscuridad (un olvido). Pero además del vacío, en ellos se evocan recuerdos, vividos y heredados; se alternan las miradas y sonrisas de la niñez (*Grito*), y las miradas y rugosidades de la adultez (*Granada*). A través de la composición y descomposición de imágenes, la repetición de frases y fotografías, la deconstrucción del relato testimonial y de la infancia, los documentales ponen el énfasis en la forma de representación estética y en un tratamiento de la memoria centrado en los dispositivos y mecanismos de rememoración.

En ambos se muestran modos alternativos, sinuosos y discontinuos del funcionamiento de la memoria y del proceso de reconstrucción de la propia experiencia. En los dos casos, la distancia temporal habilita un espacio reflexivo de búsqueda y apropiación del pasado. Sin embargo, mientras que en el caso de *Granada* se presenta a Fasani, víctima directa de la represión, reproduciendo partes del testimonio ya realizado en 1999 para el Archivo Argentina Witness de Peter Gabriel, en el caso de *Grito* se retrata una

deconstrucción-destrucción de los recuerdos propios y heredados de la infancia.

“Si mal no recuerdo”, “nunca me voy a olvidar”, “se me vienen imágenes”, “todas estas cosas me quedaron grabadas...” son algunas de las frases que repite Fasani. Las repite de su testimonio pero también de la propia directora. Se escucha su voz proveniente del fuera de campo, que guía la re-actuación de las palabras de la testimoniante. En un doble juego de tortura y liberación,³ este gesto de Taquini permite no solamente reflexionar acerca de la libertad y la sujeción de la palabra, sino que ante todo cuestiona la supuesta transparencia de la narración testimonial (Orlando, 2011).

Sobre una puesta en escena teatralizada, *Granada* trastorna y provoca un desarreglo en el género del testimonio de desaparecido; “muestra el revés del testimonio: sus repeticiones, sus automatismos, sus préstamos no confesados, sus huecos y ocultamientos más o menos conscientes” (Aguilar, 2011: 32). Pero también en *Grito* se introduce una perturbación en el modo de intervención de las imágenes de archivo que su autor recupera. Con la intermitencia propia de la proyección en Super 8, el uso frecuente del fuera de foco, la porosidad y textura de la representación visual, lo cierto es que tanto esta producción como la de Taquini realzan la fragilidad de los recuerdos y, en este sentido, acentúan la potencialidad que surge del ejercicio de rememoración para producir nuevos discursos y memorias.

El papá de Andrés le escribía cartas. Al costado, las cartas tenían dibujos animados de Minnie, Mickey, el pato Donald, Pinocchio, la tortuga Manuelita y Anteojoito. Algunas decían cosas como: “El patito Donald está esperando que el

³ Resaltando la relación de desigualdad, aunque en términos un tanto desmesurados, Rodrigo Alonso sostiene que: “Incitando a la víctima a reactivar sus dichos, la artista genera una situación que convoca la relación torturador/torturada, pero que al mismo tiempo parece exorcizarla” (Alonso, 2011: 39).

papá de Andrés termine de trabajar para jugar con él y con Andresito. En pocos días van a jugar los tres”, “¿Cómo te fue ayer en la escuela Andrés? ¡Bien! Cuando papá termine de trabajar te va a llevar a vos y a mamita” o “van a jugar todos los días”. Vuelve una y otra vez sobre este tema, como si él mismo se preguntara hoy a través de esas cartas 30 años después, cuál era ese trabajo que tenía tan ocupado a su padre. La pregunta queda abierta.

Sin embargo, las alusiones a una respuesta giran en torno a una fotografía en particular: la del hombre en uniforme militar, haciendo el saludo propio de la jerga, que nos hace pensar en la figura de su padre en aquella posición de poder. Esta imagen, como sucede con muchas otras de la película, es repetida en distintos momentos, pero yuxtapuesta y asociada cada vez a otras imágenes. Por ejemplo, a Denegri vestido de granadero como para un acto escolar, otra de él abanderado y a la de un prócer en la misma posición que la foto anterior. En todas ellas, la identidad representada en los símbolos patrios, las relaciones familiares y nacionales —patriarcales— oscila entre el orgullo y la barbarie.

Si bien las frases, cartas y fotografías cumplen un rol central en estos videos, también existe en ellos una gran presencia del cuerpo. En el cuerpo, los hilos del pasado y el presente se tensan, se entretajan y se enredan. Esto sucede en forma dispar en cada una de las producciones. En primer lugar, la presencia física de Fasani deja afuera al cuerpo. En los planos detalle, las arrugas de su rostro exponen los pliegues del paso del tiempo y las marcas de la experiencia vivida pero no hay signos ni aparición del resto del cuerpo (manos, piernas o torso). Al contrario, en el caso del film de Andrés, lo que irrumpe es el cuerpo mientras que la cara de ese cuerpo permanece en el fuera de campo.



Plano detalle de la boca y la nariz de Fasani en *Granada* (Graciela Taquini, 2005).



Plano detalle de la mirada de Fasani en *Granada* (Graciela Taquini, 2005).

Particularmente en *Grito*, además de la aparición de un cuerpo al principio del film, hay otros dos momentos bien definidos protagonizados por fragmentos y

sombras corporales. Casi a mitad de la película, se observa en la pantalla una mano que se cuela, avanza lentamente y se apoya sobre las fotografías en



Sombra de la mano sobre las imágenes en *Grito* (Andrés Denegri, 2008).



Proyección de las cartas del padre sobre el brazo en *Grito* (Andrés Denegri, 2008).

movimiento, como queriendo “tocar” el pasado. A la par de esta inserción, se oye un ruido estridente, parecido al de una sirena. Tres minutos más adelante aproximadamente, un brazo se interpone entre el proyector y las cartas ilustradas que le escribía su padre. La escritura se posa sobre su piel a la manera de un tatuaje, una marca del pasado sobre el cuerpo adulto del presente.

Tanto en la exhibición del rostro de la testimoniante como en las interrupciones físicas sobre el material de archivo, es justo pensar en una especie de gesto benjaminiano, donde el tiempo presente de los cuerpos en estado de rememoración y el pasado (de las imágenes, el testimonio y las cartas), se unen en una misma constelación o “imagen dialéctica”. Esta imagen, según sugiere Benjamin, anuncia que el pasado sólo puede conocerse de manera fugaz: “Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad.” La imagen del pasado o instante de verdad “amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella.” (1989: 180).

La imagen dialéctica, sobreimpresión de pasado y presente, hace saltar el tiempo lineal y continuo. Arrancados del tiempo histórico, los instantes de peligro contienen, según este autor, un potencial revolucionario. Son relámpagos del pasado, capturas desechadas como escombros de la historia que buscan redención; pujan por emancipar y redimir lo ya ocurrido sumergido en las ruinas, en beneficio de una transformación del presente y el futuro. El instante de revolución que es interrupción (destructiva) del tiempo *homogéneo* y *vacío* es entendido como una vía para transformar la historia, es decir, para incrustar en ella las *astillas* de un tiempo esperanzador, mesiánico, para la humanidad.

Pensado en clave benjaminiana, el “grito” de redención/revolución (¿del material archivado?, ¿de Denegri mismo?) podría ser entendido, correlativamente, como una manifestación de destrucción. Hacia el final del video, y a medida que la velocidad de la proyección aumenta, se empieza a ver en la pantalla una serie de franjas negras, trazos gruesos que se superponen y parecen borrar las fotografías del pasado. Las imágenes se retuercen, supuran la herida, y la intervención en negro se va haciendo cada vez más dramática hasta que ya no queda nada, sólo un sonido ronco, espeso, asfixiante. Semejantes a un grito, las imágenes ahora desfiguradas son un conjunto de colores indeterminados, mezclados entre sí, que acaban por explotar en la pantalla.

Pero, si mientras en el video de Denegri la destrucción, en tanto interrupción de los recuerdos heredados, pareciera resolver la tensión producto de la repetición compulsiva de las imágenes y fotografías, en el de Taquini la repetición queda inconclusa y suspendida. En sus seis minutos de duración, *Granada* repone lo no dicho, o lo decible, del archivo y el testimonio. A través de las repeticiones de frases incompletas, las elipsis y los silencios aflora una especie de potencia suspendida entre la posibilidad y la imposibilidad de decir.

Andrea Fasani se hace eco, en alguna medida, de aquella idea agambeniana del sujeto como un campo de fuerzas que se ubica en la cesura entre el testimonio y la imposibilidad de testimoniar. Agamben explica esta idea citando la paradoja de Primo Levi a propósito del *musulmán*, el sobreviviente de los campos de exterminio nazi, testigo directo de la masacre: por un lado, dice, “el musulmán es el no-hombre, aquel que en ningún caso puede testimoniar”, pero a su vez, “el que no puede testimoniar es el verdadero testigo, el testigo absoluto” (2005: 157-158).

En tanto testigo de la represión durante los setenta, Fasani es un sujeto vacío; sus palabras hacen referencia a lo que no puede decir más que a sus recuerdos. Los fragmentos del testimonio —“Recuerdo que... He olvidado muchas cosas, hasta la fecha que me secuestraron”, “Perdí la noción de los días y las horas... se me vienen imágenes”, “Todas estas cosas me quedaron grabadas” y otros enunciados—, tienen lugar entre lo dicho y la potencia de (no) decir. En ellos se aloja la relación paradójica del testigo, el único capaz de comunicar una experiencia extrema de deshumanización, pero que como tal resulta del orden de lo incomunicable.

No hay en este caso un grito que propicie una destrucción (gramatical, memorística o archivística), en cambio lo que hay es un recuerdo puntual auditivo alrededor del título *Granada*. Fasani cuenta que, durante su detención, escuchaba música de Vivaldi, y que tocaban la guitarra y cantaban la canción “Granada”. Granada tiene una pluralidad de significados: evoca la ciudad española, tierra del poeta Federico García Lorca, la canción del compositor Agustín Lara, los fusilamientos durante la guerra civil española y ahora los prisioneros de la dictadura argentina, contexto en el que Granada remite ineludiblemente a los métodos de destrucción y muerte utilizados en aquellos años.

En el “infierno del Dante”, como caracteriza Fasani sus días en cautiverio, la tortura y la destrucción convivían con —y eran siniestramente solapados por— la música y el entretenimiento. En el espacio clandestino de represión, aquella máscara de diversión daba una sensación de normalidad. Pero nada de eso era ni remotamente la norma; la regla era más bien la excepción, aunque se intentara disimular con cantos y kermeses. En la infancia del artista, rodeado por dibujos del Pato Donald y Mickey Mouse, las imágenes, las cartas y las conversaciones familiares, pretendían también dar una impresión de vida familiar e infancia “normales”.

En estas dos poéticas la fragmentación, la irrupción y destrucción rompen la armonía de los recuerdos normalizados. En este acto de desenmascaramiento resurge una cierta generosidad hacia los otros, de este y de otros presentes posibles, que ven y comparten la escucha de los archivos y testimonios.

Hacia la escucha del otro. Notas finales

Los diferentes recorridos por la memoria y el archivo que proyectan los videastas hacen pensar en una apertura hacia los otros, es decir, hacia los espectadores que de alguna forma participamos del ejercicio deconstructivo que proponen.

En *Granada*, esta inclusión del otro-espectador se da a través de la mirada de Fasani orientada hacia el afuera. Por momentos, Andrea mira directamente a la cámara, como apelando a nuestra escucha. En la relación entre la testimoniante y los espectadores, mediada por la voz de Taquini proveniente del fuera de campo, repone una perspectiva de la memoria vivencial que, aunque en primera persona, necesariamente está en diálogo con otros.

Al poner en escena las muletillas, los indicios de los hechos en el lenguaje y el funcionamiento de una memoria, Taquini, Fasani y Pons reinstalan la sospecha que exige cada testimonio y nos donan —en un acto tan generoso como el del que recuerda para otros— la integridad de la escucha (Aguilar, 2011: 34).

En el intento por romper con el sentido de autoridad asignado al archivo y al testimonio, esta obra restituye un espacio intersubjetivo de y para la escucha. Una dimensión colectiva que, no solamente está reforzada por la puesta en circulación de nuevos discursos sobre el pasado, sino que además abre las posibilidades de asumir una responsabilidad por los recuerdos de los otros. El proceso de reactualización de la memoria que hacen tanto Taquini como

Denegri en sus producciones habilita una relación que podría caracterizarse, a la manera de Aguilar, como un acto de generosidad, donde se da para y por el otro en beneficio de la transmisión.

En *Grito* también se puede pensar una salida del encierro documental hacia el afuera. Los recuerdos de la infancia salen de su significado instituido para ofrecer, desde la mirada desencantada de un Denegri adulto, una versión contrastada sobre un nuevo presente. En este otro-presente, los espectadores somos testigos de esa transformación. El videasta destruye/deconstruye sus memorias, irrumpiendo el curso lineal de percepción y la violencia naturalizada del archivo constituido, puesto ahora en tela de juicio. Esta apertura devuelve al archivo su lugar para la intersubjetividad haciendo público los recuerdos íntimos familiares.

La pulsión de destrucción, tal como proponía Derrida, es una condición de posibilidad de la archivación. El archivo necesita paradójicamente ir contra sí mismo para poder existir, es decir, para asegurar la posibilidad de memorización y repetición. No hay archivo sin afuera, sin un otro que —generosamente o no— dé visibilidad y reconocimiento. En los videos se materializa un afuera del archivo en la medida en que esos archivos y testimonios mantienen un carácter poroso, fragmentario, contingente, temporalmente dislocado y en cierta forma arbitrario.

En *Grito* y *Granada*, la puesta en escena de una memoria inconclusa y de un archivo atravesado por estos mecanismos —que buscan olvidar para recordar desde otro aquí y ahora—, permanece en estado de apertura hacia la imprevisibilidad y la desposesión. Un archivo deconstruido que, entre tensiones y torsiones, mira en todas las direcciones temporales a riesgo de que el ángel de la historia, o el demonio, exijan la performatividad de redención o destrucción de toda huella.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos.

Aguilar, Gonzalo (2011). "Las muletillas del testimonio (sobre *Granada* de Graciela Taquini)", en *Grata con otros. Muestra antológica de Graciela Taquini*, cat. exp. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Alonso, Rodrigo (2005). "Hacia una des-definición del video arte", disponible en: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php> (Acceso: 1 de diciembre 2016).

____ (2011). "Entre ceros y unos", en *Grata con otros. Muestra antológica de Graciela Taquini*, cat. exp. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Benjamin, Walter (1989). "Sobre el concepto de Historia", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.

Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada*, Madrid: Visor.

CINE DE EXPOSICIÓN. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri. La Ferla, Jorge y Denegri, Andrés Fundación OSDE, Ciudad de Buenos Aires, 1era edición, 2013. Catálogo de Arte, disponible en: [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$272.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$272.pdf) (Acceso: 1 de diciembre 2016).

Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality and lesbian Public Cultures*, Durham: Duke University Press.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.

Foucault, Michel (2002). "El *a priori* histórico y el archivo", en *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Garavelli, Clara (2013). "Memorias en transición. Producciones videográficas argentinas contemporáneas entre el video de creación y el corto documental", *Revista digital Cine Documental*, N°9, ISSN 1852.

____ (2014). *Video experimental argentino contemporáneo. Una cartografía crítica*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Golder, Gabriela y Denegri, Andres (comp.), (2006). *Ejercicios de memoria: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe 1976-2006*, Buenos aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Guasch, Ana María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal.

Hirsch, Marianne (2012). "Postmemory's archival turn", en *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.

Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.) (2015). "Introducción", en *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Buenos Aires: Título.

Taccetta, Natalia (2015). "Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo", en Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Buenos Aires: Título.

Torres, Alejandra y Garavelli, Clara (2014). "¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?", en *Imagofagia*, N° 9, Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/883/80> (Acceso: 1 de diciembre 2016).

Orlando, Pablo (2011). "Sobre *Granada*", en *Grata con otros. Muestra antológica de Graciela Taquini*, cat. exp. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta

* Licenciada en Filosofía (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), cursa el Doctorado en Filosofía en la misma facultad. Es docente e investigadora, integra el Seminario sobre Género, Afectos y Política (SEGAP) y es miembro del grupo de investigación "Configuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo: regímenes de lo visible y políticas de lo audible" (Instituto de Investigación y Estudios sobre América Latina, UBA). E-mail: paupaus@gmail.com