

#18

MEMORIAS DE INFANCIA EN DICTADURA: DE LA POTENCIA DEL DOCUMENTO AL AFECTO DE ARCHIVO

Natalia Taccetta

UBA/CONICET-UNA/Audiovisuales



Resumen || El presente artículo se propone examinar el modo en que dos producciones recientes de cine documental latinoamericano configuran archivos audiovisuales a partir de los testimonios y los documentos de los hijos de militantes que transitaron la experiencia de la vida colectivizada en Cuba tal como se narra en *La guardería* (Virginia Croatto, 2016), respecto de los hijos de los militantes de Montoneros que regresaron a Argentina en el marco de la denominada «Contraofensiva», y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), respecto de los hijos de militantes del MIR cuando volvieron a Chile en la «Operación retorno» a fines de los años setenta.

Palabras clave || Archivo | Dictadura | Cine documental | Memoria | Infancia

Abstract || This article tries to examine the way in which two recent productions of documentary cinema configure audiovisual archives based on the testimonies and the documents of the children of militants that experienced the collectivized life in Cuba, as it is narrated in *La guardería* (Virginia Croatto, 2016), regarding the children of the Montoneros militants who returned to Argentina under the so-called “Counter-offensive”, and *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), regarding the children of the MIR when they returned to Chile in “Operation Return” at the end of the seventies.

Keywords || Archive | Dictatorship | Documentary film | Memory | Childhood

Resum || Aquest article es proposa examinar la manera en què dues produccions recents de cinema documental llatinoamericà configuren dos arxius audiovisuals a partir dels testimonis i els documents dels fills de militants que van viure l'experiència de la vida col·lectivitzada a Cuba tal com es narra a *La guardería* (Virginia Croatto, 2016), respecte als fills dels militants de Montoneros que van tornar a Argentina en el marc de la denominada «Contraofensiva», i a *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), respecte als fills de militants del MIR quan van tornar a Chile durant l' «Operació retorn» a finals dels anys setanta.

Paraules clau || Arxiu | Dictadura | Cinema documental | Memòria | Infància

0. Introducción

Según autores como Hal Foster (2004) o Anna Maria Guasch (2011), se asiste actualmente a un giro al archivo (*archival turn*) que propone nuevos desafíos a la historiografía profesional, a la historia del arte en general y, más específicamente, a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria. Se trata de un paradigma instalado hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística y la cultura visual, que implica no solo una reflexión sobre el gesto de almacenar en tanto asignar un lugar, sino el de “consignar”. Guasch lo expresa del siguiente modo:

Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración determinada (Guasch, 2011: 10).

Esta acumulación de elementos en el archivo se interpreta aquí como un modo alternativo de referir al pasado cuando no se refiere a las lógicas crono-normativas del historicismo ni a la linealidad de la historiografía profesional contemporánea, sino a una temporalidad estallada. Esta imagen del «estallido» permite precisamente pensar una historia que es no solo discontinua —porque le faltan piezas—, sino problemática —porque «los fragmentos» del pasado entran en contradicción con los modos del sentir del presente—.

Asumir el carácter figurativo de cualquier lenguaje que explore un acontecimiento o período histórico implica, entre otras cosas, aceptar la solidaridad de las representaciones con lenguajes más o menos experimentales. Conlleva medirse tanto con el problema de la representación como con el de la potencia de la distancia histórica para una toma de posición sobre el imaginario de una época. Implica, además, vincularse con fuentes escritas, documentos verbales y fotográficos, archivos de distinto tipo, producción histórica profesional sobre causas y consecuencias, entre otros factores. A estos problemas, el arte incorpora las especificidades propias de sus lenguajes sin escapar a valoraciones epistemológicas en tanto artefactos distintos que se relacionan con estas fuentes y dispositivos.

Parte de la dificultad de trabajar con arte de archivo radica en indagar sobre la lógica de agrupamiento y consignación que une las piezas. Lo que se ve en el archivo es y no es al mismo tiempo el principio que desentraña el sistema que le da lugar y es marca de su incompletitud. Ahí está la pericia del artista que pone en funcionamiento un régimen que propone ciertos lineamientos sobre la historia y la osadía del espectador para poder destrabarla. La potencia heurística del

concepto «archivo» reside precisamente en que refiere al pasado desde lo epistemológico y lo estético y, por lo mismo, asume lo ético y lo político de toda representación, pero como un problema. Es decir, no se trata de algo dado, sino de un cuestionamiento a hacer, una batalla que librar. En este sentido, se trata de una noción donde convergen los problemas de la interpretación histórica, así como cuestiones vinculadas a la autenticidad o la evidencia propias de los abordajes documentales. Es en el archivo donde hoy habitan con comodidad los archivistas, los historiadores y los artistas para sortear el polvo —usual metáfora en la bibliografía especializada— y la oscuridad que aleja la ansiada «verdad» del pasado.

El antecedente indudable del *archival turn* en el campo del arte es el proyecto de comisariado *Deep Storage/Arsenale der Erinnerung* que se llevó a cabo en 1998 en Berlín, Munich y Düsseldorf —luego en Nueva York y Seattle— y se convirtió en la primera exposición basada en la figura del archivo, pues su fundamento estaba precisamente en el gesto de recolección y montaje, haciendo del almacenamiento una imagen y una metáfora del arte contemporáneo y una matriz para la presentación de la temporalidad. A partir de esta muestra y sus epifenómenos, Foster preconizó que el artista devenía archivista y que un «impulso de archivo» (ya sea para la indagación en archivos existente o mediante la creación de nuevas colecciones) se apoderaba del mundo de las prácticas artísticas (Foster, 2004: 4). Pulsión por archivar cuya génesis los especialistas encuentran en las primeras vanguardias y en el trabajo de artistas de la primera mitad del siglo XX como Kazimir Malévich, Hannah Höch o incluso el Marcel Duchamp de *Boîte-en-valise* (1935-1941).

Como queda dicho, pensar la problemática del archivo en el arte implica atender tanto a las obras que trabajan con archivos existentes como a aquellas que los crean a fin de problematizar la lógica del coleccionismo o las asunciones sobre la historia que emergen de ellos. En cualquier caso, es innegable que los archivos constituyen fuentes fundamentales de creación para parte importante del arte contemporáneo del que surgen poéticas cuya finalidad es —muchas veces— invertir la lógica de asunciones establecidas. La cuestión involucra naturalmente a historiadores del arte además de a los artistas, pero también a teóricos y comisarios que configuran este campo relativamente reciente cuya base son los acervos documentales y las reflexiones que surgen a partir de sus propuestas de almacenamiento, su incompletitud, su modo clasificatorio, su pretendida transparencia u opacidad respecto del pasado. El «furor de archivo» (Rolnik, 2008) y la noción misma de archivo se ponen en cuestión en poético-políticas del almacenamiento que esconden casi siempre micropolíticas de la historia.

El carácter de contra-monumento que adquieren las obras a partir de este desafío a las cronologías y a la domiciliación convencional de archivos impacta fuertemente en el arte latinoamericano. Las obras de Rosângela Rennó sobre los archivos vinculados a la construcción de Brasilia no parten de una fascinación modernista, sino de la necesidad de plasmar de un modo contra-hegemónico la represión a los trabajadores o la explotación de niños en proyectos estatales (como ocurre en *Inmemorial*). Miguel Ventura, para mencionar otro caso, propone en *Cantos Cívicos* (expuesta en México en 2008) un archivo de archivos que arroja una reflexión sobre cierta «actualidad» del nazismo. En *Visión de la pintura occidental* (2002), Fernando Bryce explora por su parte la exhibición de los documentos de la creación de un museo de reproducciones célebres. Se exhiben los archivos de las bienales, como en el caso de la de São Paulo, en las proyecciones de Iván Mesquita y Ana Paula Cohen, quienes terminan realizando una propuesta crítica sobre esos eventos del mundo del arte. Esto solo para mencionar algunos trabajos sobre el archivo en el ámbito latinoamericano en general, donde, evidentemente, faltaría citar, como mínimo, propuestas como las de Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez, entre muchos otros.

Al tiempo que explora todas las tensiones mencionadas, parte del arte de archivo latinoamericano adquiere un carácter distintivo. Se ve específicamente involucrado en la cuestión de la memoria a la luz de debates que se llevan a cabo de modo relativamente reciente vinculados con la cuestión del acceso y democratización de los archivos en torno a cuestiones de memoria, verdad, justicia y reparación de víctimas de las dictaduras del Cono Sur (da Silva, 2002; Fernandes, 2007, 48 y ss.). En el caso argentino, la última dictadura cívico-militar se extendió entre 1976 y 1983 y, por ejemplo, el archivo del *Siluetazo* (1983) en plena transición democrática constituye una elaboración insoslayable sobre la desaparición y la violencia estatal a partir de formas que escapan a la manera convencional de presentar el pasado tanto en la historia como en el arte. Asimismo, la generación de los hijos e hijas de desaparecidos elabora archivos fotográficos que, a partir de la falta y la desaparición, vuelven visible la ausencia y sus corolarios, el dolor, la orfandad, la soledad. Estos archivos se inscriben en las que se consideran tramas de la posmemoria, es decir, la memoria de la segunda generación, sobre la que se volverá hacia el final de este artículo. Los retratos de desaparecidos pasan a constituir archivos y obras de archivo cuyas dimensiones semánticas y productividad son aún tema de discusión. Este desplazamiento de la esfera de la intimidad al campo de lo visible se produce en series como *Los hijos. Tucumán veinte años después* de Julio Pantoja (1996); *La buena memoria* de Marcelo Brodski (1997), *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto (2000), *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky (2006), *Ausencias* de Gustavo

Germano (2007), *Imágenes de la memoria* Gerardo dell’Oro (2009) y *Pozo de Aire* de Guadalupe Gaona (2010).

También producto de la necesidad de abordar de algún modo el terrorismo de Estado es que los archivos salen del ámbito institucional para ganar el espacio público y exponerse en los modos de la *performance*. El caso argentino es modélico en este tipo de experiencias y de acuerdo con esta premisa es posible entender las diversas exhibiciones y mecanismos de publicidad —y las distintas funciones que cumplió esta publicidad— de los retratos de los desaparecidos, desplazados desde el álbum familiar a la pancarta o el afiche, desde el ámbito privado hasta la calle. Las colecciones se hicieron más y más grandes —volviéndose públicas y masivas al tiempo que indefinidamente incompletas— y su archivación incluyó también el registro de su exhibición en el contexto de marchas y manifestaciones. Para mencionar solo algunos exponentes, resultan esenciales los nombres de Adriana Lestido, Daniel García y Eduardo Longoni.

Como explica Andrea Giunta (2010), las nuevas políticas y poéticas de archivo transitan la idea de democratización, que lejos está de dar clara cuenta de la práctica de desclasificación y mucho menos de activar con exactitud políticas de conocimiento. Especialmente sobre la cuestión de la desclasificación de archivos —y, naturalmente, qué se puede hacer con ellos— ha trabajado extensamente la artista chilena Voluspa Jarpa, quien exploró el problema de la exhibición de los archivos desclasificados a partir de la construcción de dispositivos artísticos. Archivos que se hicieron públicos entre 1999 y 2000 sirvieron de base a gran parte de sus obras desde 2001, como *Minimal Secret* (Madrid, 2012), *Biblioteca de la No-Historia* (Santiago de Chile, 2012), *Litempo* (México, 2013), *La No-Historia* (Porto Alegre, 2012), *L’Effect Charcot* (París, 2012). En todas estas muestras, el régimen lingüístico de texto e imagen se apoya en la configuración de un espacio problemático donde no se disponen los documentos para su lectura, sino para su atravesamiento, incluso jugando espacialmente con la imposibilidad de leer, pues los documentos incluyen tachaduras, timbrados, anotaciones ilegibles, logos, firmas y fechas superpuestas, entre otras marcas, dispuestas en algunos casos a muchos metros de altura. Estos mismos temas examina Jarpa en su más reciente instalación, *En nuestra pequeña región de por acá* (Buenos Aires, 2016; Santiago de Chile, 2017), donde vuelve sobre los documentos desclasificados para extremar la productividad del concepto de archivo¹. Este no es solo el soporte de su obra, sino la forma misma de su posicionamiento sobre la relación entre la memoria, la historia y los modos de acceder al pasado.

NOTAS

1 | Sobre la última muestra de Voluspa Jarpa me explayé extensamente en TACCETTA (2017).

La referencia específica a los casos argentino y chileno se vincula, en las páginas que siguen, con dos films documentales sobre episodios concretos de las dictaduras más recientes en ambos países, que se pensarán como máquinas archivísticas.

1. Archivos y arcontes

«Archivo» es, como propone Andrea Giunta, un concepto que penetra en las prácticas artísticas contemporáneas como uno de los rasgos más sobresalientes. En efecto, Giunta sostiene que «el campo de aplicación de lo que involucra la noción de archivo se ha expandido desatándose una auténtica fiebre» (Giunta, 2010: 31)². En esta fiebre, resuena naturalmente la propuesta de Jacques Derrida, quien se preocupa por distinguir el archivo de aquello a lo que se reduce con frecuencia, es decir, la experiencia de la memoria, el retorno al origen, a lo arcaico, al recuerdo. Lo importante es que, para Derrida, el archivo no aspira nunca más que a una figura móvil e inestable, «un proceso infinito e indefinido» (Guasch, 2011: 167).

Los archivos no aspiran nunca a la completitud, sino que desarrollan una suerte de tendencia a ser un lugar o un corpus absoluto pero móvil. Así el archivo configura su autoridad, pero sabe que es más bien «una estructura precisa sin un significado completo, asociada a términos como institución, autoridad, ley, poder y memoria» (Guasch, 2011: 167). No se trata de la sacralización de un conjunto, sino de la plataforma para la aparición de posibles decibles y constituye un repositorio desde el que escribir las historias no-escritas. La «fiebre de archivo» o el «impulso de archivo» de mediados y fines de la década de 1990 inauguran poéticas que problematizan las historias hegemónicas adquiriendo incluso el carácter de contradiscursivas. En este sentido, las reflexiones de Michel Foucault en torno al archivo siguen resultando fundamentales: el archivo se vincula con la legalidad, pues es «la ley de lo que puede ser dicho», tal como propone en *Arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969. Se trata, pues, del terreno de las reglas de enunciación que habilitan el decir (y se *dice* de muchas maneras). Giunta propone, precisamente, que los archivos han dejado de ser un asunto del pasado y se deshicieron del «polvo y las polillas para prometer que pronto brillarán en las pantallas de cualquier computadora» (Giunta, 2010: 53).

En estas páginas propongo abordar el tema del archivo siguiendo estas consideraciones y a la luz de la propuesta de Guasch, es decir, entendiendo el archivo como un paradigma. En términos de Giorgio Agamben, se definiría, retomando y derivando la filosofía foucaultiana, como una forma de conocimiento de tipo analógica en la que no hay ni origen ni *arché*, pues «todo fenómenos es el origen,

NOTAS

2 | La referencia es a la exhibición que Okwi Enwezor organizó en 2008, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*.

toda imagen es arcaica» (Agamben, 2009: 42). Se trata, pues, de archivos que capturan la relación con el pasado, y las referencias al pasado en sí, en términos de «máquinas de archivo», tal como propone Cristián Gómez-Moya (2012) para referir a artefactos que exigen ser leídos con atención y de acuerdo a reglas particulares, tensionados sus elementos entre el «mal de archivo» que busca recordar y la fuerza anarquística cuya pulsión es la destrucción. Así entendido, el archivo podría pensarse como un régimen de representación que arroja preguntas tanto a la historia como al arte —y a los sujetos que se aproximan a ellos— y que intenta sintetizar en la forma de máquinas la relación tensa que existe también entre la imagen y la palabra en la reflexión sobre el pasado. Esto último se vincula con la conexión entre archivo y temporalidad, pues es sobre esta temporalidad anacrónica sobre la que el archivo busca pronunciarse.

El impulso de archivar y desarchivar se relaciona asimismo con el segundo aspecto que quiero abordar aquí. Siguiendo este paradigma, es posible también explorar el tránsito de los efectos a los afectos de archivo, esto es, analizar las visibilidades y posibilidades de enunciación de los afectos «archivables», solo pasibles de ser pensados según las contingencias y texturas del presente. En un trabajo reciente, Jaimie Baron (2014) reconceptualiza el documento de archivo audiovisual como una «experiencia de recepción» más que como un objeto que remite autoritativamente a un lugar o un momento. Es a partir de esto que Baron focaliza las imágenes de archivo como activadores del afecto más que como evidencia del pasado; como articuladoras de políticas de archivo más relacionadas con la economía afectiva de un contexto que con la lógica arcóntica de las instituciones que lo «cuidan».

Frecuentemente, el afecto de archivo queda unido a una cierta melancolía o nostalgia, por un lado, o a un rechazo que mira necesariamente al futuro, por el otro. En los dos casos, se habla menos del pasado que del presente. Es así que una película como *La guardería* (2016) de Virginia Croatto se pronuncia eminentemente sobre el modo en que un conjunto de adultos que dan testimonio desafían a la crono-normatividad de las historias conocidas y proponen la apertura al pasado desde el afecto: las risas, las angustias, los enojos y la nostalgia que les provoca recordar el refugio en La Habana que la organización argentina Montoneros dispuso para los hijos de los compañeros que volvieron para actuar en la contraofensiva y después, desde 1979 hasta entrado 1983. Por otra parte, en *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló y Susana Foxley, se pone en funcionamiento una narrativa del fracaso sobre los hijos de los militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) que también se quedaron en un edificio en La Habana desde fines de los setenta hasta entrados los ochenta

durante la Operación Retorno en plena dictadura pinochetista (extendida entre 1973-1990).

El carácter de contra-monumento de estos archivos no se vincula solamente al revés dado a la cronología —en todos los testimonios aparece la reflexión sobre los recuerdos difusos, fragmentarios o aquellos que no se pueden distinguir de recuerdos ajenos—, sino que el documental como dispositivo permite también confrontar la localización convencional de archivos. En *La guardería*, cuando no hay recuerdo de los testigos aparece el álbum familiar de la directora; cuando no hay imagen familiar aparece el audio de aquellas viejas grabaciones que los padres enviaban a sus hijos e hijas para reconfortarlos; cuando no hay ninguna de las dos cosas, aparecen los dibujos infantiles para remitir a un archivo de niñez que se arma de juegos y fantasías, individuales y colectivas. Por su parte, *El edificio de los chilenos* realiza otras operaciones, asimismotendientes a problematizar la dicotomía público/privado. En efecto, la filmación de unos niños en una casa se interrumpe con la historia de Aguiló, la directora, en la televisión —mientras su padre estaba clandestino y su madre detenida, ella fue secuestrada por una patota y estuvo veintiún días desaparecida—. Luego aparece el arcón de los recuerdos —literalmente, una gran caja con documentos, cuadernos, fotos y objetos— que da lugar al entramado de memorias compartidas —y algunas no tanto— por otros de los «niños del edificio».

El archivo se conforma a través de las fisuras que permiten un acceso al pasado. Se caracteriza por la grieta, la cesura visible entre presente y pasado, siempre amenazada con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan el acontecimiento desde los huecos. Según Georges Didi-Huberman, lo propio del archivo es ser horadado. Son precisamente los vacíos entre los documentos los que problematizan la factibilidad del acceso al pasado a través del relato. El gesto archivístico tanto de Croatto como de Aguiló vuelve evidente el carácter ineludiblemente fragmentario de este archivo. El montaje final acusa esa incompletitud por la imposibilidad de aprehender ese pasado infantil en su totalidad. Sin embargo, aquí los films se diferencian bastante: en el caso de *La guardería*, la imposibilidad de cerrar el pasado implica acoger el carácter proyectivo de la «familia» que se forjó durante la contraofensiva; en el caso de *El edificio de los chilenos*, las tensiones son mayores —posiblemente porque los períodos de estancia de los hijos (a veces calificados de abandono en el film) fueron en algunos casos mucho más prolongados— en relación con la generación de sus padres a quienes tienen mucho que reprochar y porque la narrativa está transida por una sensación de fracaso que es menos transitada en el film de Croatto.

En un breve texto llamado *El archivo arde* (2007), Didi-Huberman señala que las imágenes de archivo no contribuyen a un *arkhé* ni a una totalidad, sino que necesitan de la imaginación para descorrer el «efecto de velo» que cubre la producción del pasado al ser ineludiblemente atravesada por las tecnologías —como la fotografía, el video, el cine, la instalación— que revolucionan la historia de las ideas estéticas y la disciplina histórica. La imagen de archivo no es nunca un retrato tranquilizador; por el contrario, se inscribe en una época para cuestionarla. Allí aparecen las fotos de los niños y sus familias, que el espectador no puede identificar, y que obligan a soportar el desasosiego. En ellas yace la paradoja, la felicidad de esas imágenes del universo infantil tensiona el presente de los adultos, como un certificado de su presencia en un pasado que apenas recuerdan. El relato de estos adultos encuentra importantes contradicciones entre quienes hacen hincapié en la felicidad de la época vivida y quienes lo hacen sobre la tristeza de la separación y el desmembramiento de la familia. Croatto va articulando estos dos tipos de «documentos» escapando airesamente a la melancolía que atrapa en el pasado, y le permite ir y volver responsablemente para adelante y para atrás. En el caso de Aguiló, la felicidad de los recuerdos infantiles —plagados de juegos, risas, vida comunitaria y solidaridad— no encuentra parangón en los rostros «acediados» de los jóvenes adultos que ocupan la pantalla. Acedia entendida aquí como «pereza del corazón, melancolía», de acuerdo a su raíz latina. Para Walter Benjamin —tal como lo tematiza en *El origen del drama barroco alemán*, una de sus obras fundamentales—, se trata del sentimiento melancólico de aquel que asegura la fatalidad pero sostiene algún tipo de rol activo en relación con ella: la derrota de las generaciones del pasado implica un desempoderamiento difícil de combatir en la generación presente. Sin embargo, hay en el film recuerdos lindos y reproches, convicción para hablar y constituirse colectivamente. Alguno de los militantes son más vehementes y se muestran directamente arrepentidos: «Jamás podré justificarlo... fueron abandonados... No puede haber reconciliación».

Por estas operaciones, el archivo constituye un cuestionamiento a la historia a causa de su doble naturaleza: por un lado, se trata de un repositorio real, es decir, una colección de objetos en sentido amplio —pues la colección incluye voces, testimonios, recuerdos difusos— que sobreviven a la clasificación y la selección y se domicilian en algún lugar —precisamente, en el film—; por otro lado, constituye la imagen de un acontecimiento, la figuración de una serie de sucesos o un período que deliberadamente las directoras dejan sin precisar en muchos de los casos. Croatto arma su archivo a partir de textos —en el sentido barthesiano, es decir, pensándolos como dispositivos que configuran afectos y significados— que no logran determinar con claridad el tramo vivido en la guardería en Cuba más que escorzadamente, a partir de conexiones lábiles entre los

testimonios y las imágenes y el tipo de relación que el documental establece entre ellos. Aguiló es incluso menos clara respecto a los «casos» que aborda. Presenta con mucha claridad a los que fueron sus propios hermanos «sociales»³, tal como se denominaban — Gerardo, Andrea y más tarde Manuela—, pero configura un complejo entramado con las otras historias.

2. Máquinas de archivar

La guardería se puede pensar en algún sentido como el museo imaginario de André Malraux, esto es, una estructura sin paredes que constituye puro pensamiento, imagen-pensamiento que, respecto del pasado, es real y ficticia al mismo tiempo. «El museo imaginario es una interrogación», dice Malraux (1996, 176) y Foster asegura que esta perspectiva se puede leer a la luz de la certeza benjaminiana de no capturar el pasado tal cual fue, sino como relampaguea, es decir, como se mantiene agónico, en un presente que lo pone siempre en peligro. El archivo conforma así una suerte de compensación frente a la forma diacrónica de concebir el tiempo de la dominación y el olvido. Está allí en el impulso de archivo que inyecta las imágenes de Croatto en el sentido de la *aisthesis* entre las imágenes y los testimonios.

Los recuerdos fragmentados se convierten en imágenes para ser experimentadas afectivamente. Croatto transforma los recuerdos en instantes de una temporalidad que desafía la linealidad de cualquier relato sobre ese pasado para concentrarse en la potencia de afectación que los activa. Los testimonios impiden deliberadamente el dato cronológico y las precisiones de la historia familiar para fundirse en una memoria compartida. La directora no propone una investigación sobre los casos, sino un tejido de afectos que se pierden en encuentros con el pasado propio y ajeno. No construye una biblioteca catalogada, sino un espacio que se habita haciendo de la fragmentación la clave de algún tipo de comprensión.



Fotograma de *La guardería* (Virginia Croatto, 2016)

NOTAS

3 | El denominado «Proyecto Hogares» se gestó con ayuda de Francia y Bélgica que entre julio y agosto de 1980 llegó a reunir alrededor de ochenta niños de diversas edades, que se reinstalarían en un edificio que los cubanos describen, precisamente, como «el edificio de los chilenos»; allí vivieron las familias sociales —constituidas por un adulto que podía llegar a tener a su cargo entre tres y seis niños— que compartían la crianza en actividades y organización colectiva hasta que el proyecto se atomiza y poco a poco se diluye en las resoluciones particulares que van tomando los padres sociales y los padres biológicos de los niños.

Ernst van Alphen (1998) es uno de los especialistas que sostiene sesudamente la superioridad epistemológica de las obras de arte en relación con el discurso historiográfico convencional por la profundidad emocional que el arte es capaz de configurar y transmitir. Pero, ¿de qué profundidad emocional se trata? ¿La de la temporalidad puesta en escena? ¿La de los recuerdos inventados? Croatto parece insistir en que la lectura de esas fotos o la escucha de esos testimonios es dificultosa porque implica la revisión de su propia vida infantil y con ella un replanteo del modo afectivo de vincularse con la propia infancia. En efecto, ella no forma parte de los que dan testimonio de modo explícito, pero aparece sobre el final del film, en el encuentro de todos los «niños» de la guardería. Su historia queda impresa con trazos gruesos, con miradas y una suerte de condición de «anfitriona». Su lugar de enunciación se configura en ese borramiento, que habla menos de los vínculos con el pasado que de la manera de instalarse en el presente.

El archivo de Croatto no está guiado por la ley de la procedencia, sino por la ubicuidad de la discontinuidad y la fragmentación. Se yuxtaponen la supervivencia de algunos de los padres y madres con recuerdos de Cuba y de la dolorosa vuelta a Buenos Aires donde no se podía hablar y había que decir que se venía de México o había que recuperar un acento al hablar que tal vez nunca se había tenido. Croatto entrama lo que Aby Warburg, refiriéndose a su atlas *Mnemosyne*, llamaría las *Pathosformeln* de la guardería, es decir, las fórmulas de *pathos* —motivos iconográficos que van de las fotos familiares típicas hasta las postales de juegos infantiles, pasando por las imágenes turísticas más tradicionales—, figuraciones del afecto que se arman con recortes de diarios, imágenes familiares, fotos de los setenta, imágenes de Perón, casetes escuchados, cartas leídas, postales cubanas o instantáneas de Buenos Aires. Estos modos del afecto se entienden en Croatto en la forma de destellos melancólicos que miran al pasado como siendo suyo y no siéndolo a la vez.

En *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Jonathan Flatley (2008) propone pensar el potencial político de este afecto considerado usualmente como negativo y obturador de la acción y el pensamiento. Propone considerar a la melancolía en su dimensión «activa» —como un verbo—, esto es, asumir que «melancolizar» no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede apuntar concretamente al «hacer». Este y otros acercamientos a la melancolía discuten ineludiblemente con *Duelo y melancolía* de Freud, especialmente cuando intentan pensar la experiencia de la modernidad en tanto constitutivamente discontinua y ligada a la pérdida.

Flatley asegura que la escritura de Charles Baudelaire representa un punto de inflexión en la historia de la relación entre la melancolía

y la estética: «vemos la emergencia de una poesía melancólica decididamente antiterapéutica, cuyo objetivo no es hacer “sentir mejor” o redimir experiencias dañadas, sino redirigir la atención a esas experiencias» (Flatley, 2008: 6). El modernismo de Baudelaire intenta transformar la experiencia del tedio (*l'ennui*) —que quita al individuo su capacidad de actuar— en *spleen*, un estado en el cual se es excesivamente consciente e interesado por las pérdidas y el sufrimiento. Para Walter Benjamin, eterno preocupado por la melancolía y las colecciones, esta transformación se da por una suerte de auto-extrañamiento; se produce una alienación que permite convertir la vida emocional en un dato histórico a ser melancolizado. Se trata de una desfamiliarización de la vida emocional para abordarla en la forma de un distanciamiento reflexivo. Volver sobre la fisura en la subjetividad que inaugura el *shock* exige a Benjamin pensar modos de tramarlo como experiencia que reorienta la acción melancólica hacia la pérdida, pero también a su activa «producción» —incluso hacia la producción de la pérdida.

En Benjamin, la melancolía es metodológica, pues no se reduce a un estado de contemplación paralizante, sino que se transforma en un estado activo que mira hacia el pasado para recomponerlo de modo más justo y halla en la imagen una potencia de futuridad. Melancolizar, entonces, es capturar la pérdida en el presente y arrojarla a otro tiempo, trazando una matriz histórica de la discontinuidad. Como señala Flatley, la melancolía no es, en el pensamiento benjaminiano, algo a ser curado, sino que el sentimiento de pérdida y el duelo imposible son afectos a los que seguir saludablemente atado para retornar al pasado y exonerarlo.

La melancolía permite pensar, entonces, cierto agenciamiento frente a la sociedad y sus temblores cuando no se reduce a la parálisis que encuentra alguna forma de placer en el dolor y la pérdida. En efecto, puede convertirse en antídoto para volver sobre las ruinas para afrontar la imagen del horror. La melancolía combate la resignación frente a la irreversibilidad del tiempo homogéneo y constituye el método retrospectivo (eventualmente, prospectivo) que permite volver sobre el pasado para impactar sobre la contingencia, borrando la línea que separa el recuerdo del olvido. Benjamin se detenía precisamente en Baudelaire, Proust y los surrealistas, quienes ponen en funcionamiento una tensión creativa y redentora entre pasado y presente. Es la misma preocupación por entramar estas temporalidades la que se puede percibir en *La guardería*, en la medida en que no hay pasado que no emerja a través del presente y no hay presente que no esté habilitado por alguna remisión al pasado.

Por su parte, *El edificio de los chilenos* realiza un trabajo sobre la temporalidad con los mismos principios arcónticos —el pasado y

el presente se diluyen tanto como la dicotomía público/privado en los relatos de los entrevistados— e incluso con el mismo tipo de documentos —cuyos motivos iconográficos son muchas veces coincidentes—, pero el afecto articulador está aquí ligado, como se ha dicho, a la narrativa del fracaso. Para ello, el film construye primero la alegría que representó el compromiso de los compañeros del MIR cuando decidieron revolucionar el modelo de vida, familia y educación de los hijos al desafiar la preeminencia de la figura materna en el ámbito doméstico y decidieron que no solo los varones del partido volverían a luchar contra la dictadura de Pinochet. Después de un primer tramo de la película vinculado al motivo de la despedida —primero de su padre que estaba clandestino, luego de su madre que decide volver a Chile—, Aguiló reconstruye con indulgencia el relato sobre las familias sociales, es decir, los padres, madres y hermanos sociales que articularon el «Proyecto Hogares». Lo hace en varias ocasiones a través de dibujos —muchos en particular de Gerardo, uno de sus hermanos— que dan una idea bastante precisa del imaginario infantil. A la máquina de escribir, le sigue el Atlántico, a lo lejos se ve un edificio y una suerte de cigüeña gigante arroja a unos niños en él, que son recogidos por una enorme planta que se transforma en dos manos cerradas que los acogen.



Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010)

Gerardo es muy claro en sus imágenes: los que caen no son bebés, sino niños y niñas de distintas edades y con la expresión de quien llega a un lugar desconocido. Sin embargo, la alegría puebla el tramo siguiente del texto. Se oyen los juegos y canciones y se ven fotos que testimonian no solo una serie de recuerdos alegres de ese pasado colectivo, sino la falta de sincronía con el relato de estos adultos cargados de afectos que van de la nostalgia al reproche. Una y otra vez se oye la lectura de cartas que Aguiló conservó de

su madre —y que, en efecto, mecanografiará cuidadosamente para regalárselas a sus padres al final del film— que es la que establece precisamente el tono de fracaso, pues mientras se habla de «estar siempre avanzando un poquito más, revisando lo que hablamos con lo que hacemos», se intercalan testimonios que tienen recuerdos conflictivos en relación con las convicciones de los padres, que llegan incluso a entenderse en la clave del resentimiento.

Como en *La guardería*, también es Cuba el lugar donde se puede instalar para los chilenos este modo de vida colectivo. Las vecinas cubanas entrevistadas en el film recuerdan todavía la alegría de cuando la cuadra se pobló de niños, los por entonces niños recuerdan los departamentos —su disposición, las habitaciones, algunos objetos— y los departamentos parecen recordarlos a ellos en el ejercicio que Aguiló hace para construir espacios afectivos a través de objetos: la planta del departamento dibujada por los hermanos, los dibujos que se montan en continuado en hojas ajadas y amarillas, las imágenes con consignas como «La lucha nos hará libres» y la memoria del trabajo que también los padres sociales seguían haciendo con los niños, incluso por medio de disfraces del Che y Fidel, sus entrenamientos y los simulacros de la lucha en la selva. Todo era allí como un juego, la guerra, la separación, la familia, los horarios estrictos, la formación después de hacer la cama, el «parecía un regimiento», el «hombre nuevo». Para entender el vínculo entre la historia contada, la vivida y la reconstruida a partir de las voces propias y ajenas, parece oportuno recordar una suerte de definición que Agamben da del juego: «Esa invasión de la vida por parte del juego tiene como consecuencia inmediata una modificación y una aceleración del tiempo» (Agamben, 2003: 96). Es en medio de esta especie de «recreo continuo y las múltiples diversiones» (Agamben) que los niños de «el edificio» recuperan el pasado a través de referencias lábiles, nunca claramente propias, siempre potencialmente ajenas.



Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010)

Luego viene el relato de lo que los chilenos llaman «la beca», un internado al que algunos de los niños iban de domingo a viernes. A partir de ese relato se construye un quiebre en el documental, pues aparece la idea de que se trataba de una nueva separación. Esta cuestión conduce al documental a una zona afectivamente densa, donde se va de la falta de apego a los padres biológicos en los niños más pequeños —que los olvidaban o los consideraban un cuento más— hasta el *reenactment* de una niña que se peina mientras infructuosamente intenta mirarse en el espejo en alusión a su corta edad, pasando por la llegada de las «malas noticias» al edificio y la permanente presencia de la muerte. Los muertos debían ser contruidos como héroes, asegura una de las madres sociales. Héroes valientes, guerrilleros poderosos. Esta secuencia tiene dos elementos culminantes. Por un lado, Manuela —una de las hermanas de Aguiló— asegurando que «estábamos un poco abandonados, con todo el cariño que me merecen, siento que estábamos abandonados ahí». Por otro lado, los dibujos de Gerardo —otro de los hermanos de Aguiló y uno de los jóvenes que fue a «la beca»—, que propone en una ilustración que el edificio simplemente se derrite. El tono de reproche va ocupando alternativamente distintos testimonios.

De la recriminación, el documental pasa a transitar el fracaso y es esta narrativa la que de alguna manera obtura otros aspectos del film. «El colectivo fracasó», dice claramente el padre social de Aguiló, las decisiones comenzaron a ser absolutamente individuales. De allí la vuelta a Chile, descrita en los términos del trauma: «No había nada de lo que mi mamá me contaba», dice una entrevistada; «quería desesperadamente tener un hijo para tener mi familia», dice otra. Una escena debe ser interrumpida por la angustia del testigo y quien fue el padre social de Aguiló asegura que «el tema afectivo de ese proyecto quedó en la Maca» (es decir, la directora del film), en clara referencia a cómo el proyecto colectivo se fue desmembrando hasta diluirse.

La guardería termina con una secuencia que se entrama en el terreno de los afectos reconfortantes. Los niños de Cuba, ahora adultos, intercambian sonrisas, documentos, anécdotas, fotos. *El edificio de los chilenos*, en cambio, clausura su viaje al pasado con una frase muy significativa: «El vacío es un camino que solo se llena al recorrerlo». Hay aquí una descripción —el vacío— y una prescripción —la del tránsito y la transición—. Entre ambos, se alinean estas subjetividades fluidas, un poco en Chile, otro poco en Francia, otro poco en Cuba, constituidas a partir del vacío y la separación.

3. Archivo de filiaciones

Que los archivos son construcciones sociales es una afirmación que nadie pondría en duda en nuestra era post-foucaultiana y post-derrideana. Así se llega fácilmente a que el origen del archivo yace en que la información necesita circulación social y reglas para adquirir sentido. Derrida vio al archivo como un síntoma de la compulsión a la repetición conectada al deseo de muerte. Esto implica una paradoja: el deseo de muerte conduce a destruir, es decir, es necesariamente «anarchivístico», mientras la compulsión a la repetición conduce a conservar. Este mal de archivo implica que una mezcla de preservación y destrucción guía el modo en que se desea conservar y descartar recuerdos. En este sentido, Derrida asegura que el archivo «trabaja siempre y a priori contra él mismo» (1997: 20). En esta tensión se inscriben las obras de Croatto y Aguiló que pugnan por poner imagen donde falta la memoria, confiando en la potencia hermenéutica de un lazo con el pasado colectivo y generacional.

En plena batalla contra el olvido es como las dos directoras construyen archivos muy distintos —aun con documentos y testimonios de similares características—, estableciendo en ellos un lugar de enunciación cuya verdadera lucha es entre la aparición y el ocultamiento. Mientras Croatto decide hablar por las voces de sus antiguos compañeros, Aguiló se muestra, es la voz relatora, muchas veces en primera persona, y tanto sus padres biológicos —especialmente su madre— como su padre social —particularmente áspero en sus recuerdos— tienen un carácter vertebrador del documental. Estos dos modos de construir el enunciado no se vincula —o no solamente— a las diferencias entre el caso chileno y el caso argentino, al hecho de que la guardería se creó en 1978 y el edificio de los chilenos se ocupó definitivamente a principios de 1980, sino posiblemente a que las películas retratan momentos de la vida muy distintos. Croatto volvió a Argentina a los siete años; Aguiló lo hizo a Chile entrando en la adolescencia. En un documental se habla de la valentía de los padres; en el otro aparece el abandono como signifiante fundamental de algo de lo que ocurrió allí. Pero los dos coinciden en dos puntos fundamentales: en ambos films los recuerdos de la infancia están colmados de felicidad —oscurecidos naturalmente por los momentos tristes— y en las dos también el regreso está visto como traumático. Esto confirma la potencia de dos experiencias de militancia latinoamericana que intentaron incluir a los hijos de algún modo —teniéndolos, aferrándose a la vida y la familia— pero que, dado el atroz contexto, se vieron obligados por las circunstancias a deconstruir cualquier núcleo tradicional.

La guardería se abre y se cierra con la referencia a «La autopista del sur» de Julio Cortázar. El narrador omnisciente del cuento refiere a una red de relaciones que se establece durante muchas semanas entre los autos que quedan atrapados en un enorme embotellamiento. Cuando este se destraba, todos se apuran a volver a la normalidad. Una normalidad como la que estos adultos de «la guardería» continúan construyendo. El archivo de Croatto funciona como un gigantesco atlas montado sobre el espacio fílmico que construye la temporalidad de la infancia. El elemento no-icónico que separa las imágenes es aquí la memoria, un vacío/lleño que el espectador pone en funcionamiento. Si el objetivo de Warburg era hacer visible el movimiento contenido en la potencia de las imágenes, el fin perseguido por Croatto se parece más a volver evidente el oscurecimiento que implica la inaccesibilidad. Cuando los arcontes son los propios niños de la guardería, el desvelamiento no es solo una operación de conocimiento, sino una afirmación política e identitaria donde se mezclan la «tía Porota» —un personaje travestido que hacían aparecer en los días tristes—, un cangrejo gigante y el olor a la guayaba y el frijol, las burlas en el colegio con las mentiras a los vecinos, la marcha peronista y el himno nacional.



«La tía Porota» — Fotograma de *La guardería* (Virginia Croatto, 2016)

El atlas de *El edificio de los chilenos* tiene otros elementos. Menos referencias al color y los olores, pero más desarrollo de los sentimientos presentes de aquellos niños de la experiencia social construida a base de separaciones —de los padres biológicos, de los padres sociales— y desplazamientos —de Chile a Francia, de Francia a Cuba, de Cuba a un Chile inexistente. Lo público y lo privado ponen en funcionamiento las historias como si pudieran ocasionalmente fundirse en una sola. Lo político y lo afectivo se fusionan en una reflexión generacional, una especie de colectivización de lo biográfico.

En ambos casos, los «niños» de Cuba ponen en forma una idea compleja de posmemoria, pues no son los recuerdos ajenos —de sus padres— los que los constituyen como adultos, haciendo que se fundan con sus propias experiencias, sino que son sus propias memorias —incompletas, diluidas por el dolor y el tiempo— las que heredan a través del film, como si lo vivido en Cuba fuera verdaderamente no solo otro lugar y otro tiempo, sino también otro cuerpo y otra vida.

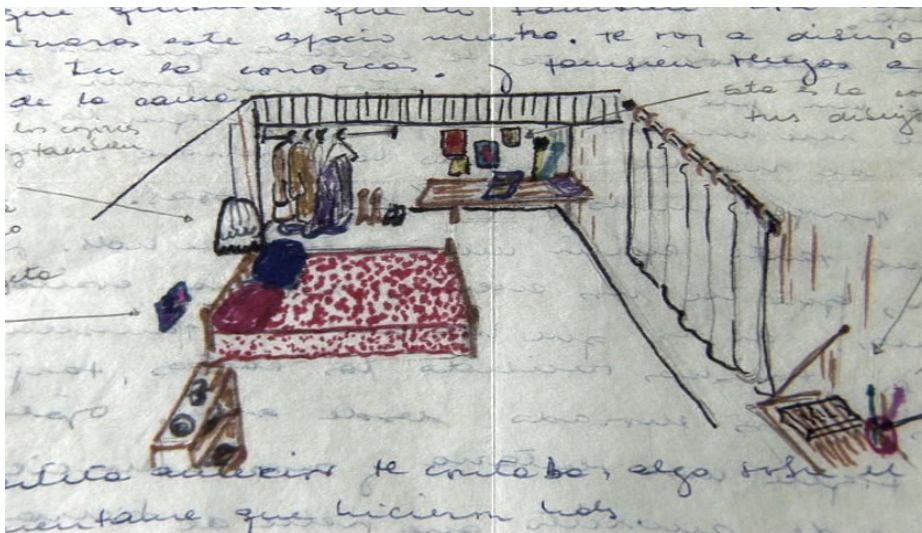
En *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory* (2012), Marianne Hirsch trabaja sobre la noción de posmemoria específicamente relacionada con la fotografía y los álbumes familiares. Convencida de que las imágenes construyen lazos y que el espacio doméstico representado es ideal para abordar los distintos modos de transmisión, sostiene que la relectura —y el remontaje— de fotografías familiares permite investigar sobre las narrativas que articulan los recuerdos infantiles, las memorias personales y las biografías. Extrapolando algunas de sus ideas, se vuelve interesante abordar estas obras como si construyeran en imagen documental el álbum familiar de la militancia política, las convicciones heredadas y las combatidas.

Hirsch propone acercarse a las imágenes para encontrar lo que, con el Roland Barthes de *La cámara lúcida* —publicado originalmente en 1980—, sería el *punctum* de la fotografía, es decir, eso que sale a «punzar» al espectador, desprevenidamente y sin codificación. Redirigiendo estas ideas al ámbito del cine, podría decirse que ese «pinchazo» o «flechazo» lo constituyen los afectos que movilizan las imágenes y el modo en que apuntan al espectador. En el caso de estas obras sobre los «hijos de la militancia», esto se produce en dos tipos de espacios: el espacio familiar-doméstico y el espacio público del ágora que es la estructura fílmica donde pueden ser los administradores de los archivos. Son Croatto y Aguiló auténticas arcontes cuya potestad es el acceso a los recuerdos y la administración de los documentos a través del montaje.

El trabajo de Hirsch tematiza dos cuestiones principales: en primer lugar, da gran importancia a las construcciones de memoria de la segunda generación; en segundo lugar, sostiene que la imagen es la superficie privilegiada para analizar ese tipo de relatos. Si bien su trabajo se concentra en la generación que siguió a la de los sobrevivientes de holocaustos, exilios y masacres de la primera mitad del siglo XX, resulta sugerente pensar algunas de sus estrategias metodológicas. Tomando, además, ciertas perspectivas contemporáneas sobre el denominado giro afectivo, se consolida un entramado conceptual que permite explorar la noción de «posmemoria» no ligada a acontecimientos límite, sino a modos de vivir la política, la memoria y el arte. En este sentido, se

intenta responder afirmativamente a la pregunta por la posibilidad de pensar una posmemoria no-traumática tal vez como en el caso de *La guardería* y una más transida por la narrativa del fracaso y sus afectos derivados, el resentimiento y la sensación de abandono. En cualquier caso, el afecto es un vector fructífero, pero además inexorable, para prestar atención a los elementos que quedan implicados en la ecuación de lo político.

La fuerza que Hirsch reconoce en la fotografía puede ser pensada en los documentales aquí referidos, así como su asunción de la potencia filosófica de la idea de imágenes de la imaginación». El «esto-ha-sido» barthesiano, que la autora de *Family Frames* lee en los álbumes de hijos de sobrevivientes, se transforma en el «esto-está-siendo-aún» de las narrativas de los hijos que no han clausurado esa relación con el pasado o que no la elaboraron en el sentido freudiano ligado al cierre para prefigurar algún duelo posible, sino que tal vez hasta estén transitando los primeros pasos de algún tránsito. El archivo es aquí la espacio-temporalidad de la auto-presentación de los afectos que entraman ideología y recuerdos familiares vinculados a relatos heredados, experiencias personales e imágenes de la tradición transmitidas de generación en generación. Así pasan Pinocho y María Elena Walsh, Alfonsín y los militares, los cubanos, Pinochet, las estadías en «la beca», los juegos y como un espectro siempre presente, el terror de la desaparición.



Fotograma de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010)

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2003): «El país de los juguetes», en *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AGAMBEN, G. (2009): «¿Qué es un paradigma?» en *Signatura rerum. Sobre el método*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BARON, J. (2014): *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Londres y Nueva York: Routledge.
- DERRIDA, J. (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Valladolid: Editorial Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007): «Das Archiv brennt» en DIDI-HUBERMAN, G. y EBELING, K. (editores), *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos.
- FERNANDES FERRAZ, J. (2007): «Os desafios da preservação da memória da ditadura no Brasil», en ABREU, R, DE SOUZA CHAGAS, M. y SEPÚLVEDA DOS SANTOS, M. (orgs.), *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*, Rio de Janeiro: Garamon, MinC, IPHAN, DEMU.
- FLATLEY, D. (2008): *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, MA., y Londres: Harvard University Press.
- FOSTER, H. (2004): «An Archival Impulse», *October*, vol. 110, 3-22.
- GIUNTA, A. (2010): «Archivos», en *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile: Palinodia.
- GÓMEZ-MOYA, C. (2012): «La del archivo es la primera condición», en CASTILLO, A. y GÓMEZ-MOYA, C. (editores), *Arte, Archivo y tecnología*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- GUASCH, A.M. (2011): *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal.
- HIRSCH, M. (2012): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA., y Londres: Harvard University Press.
- MALRAUX, A. (1996): *Le Musée imaginaire*, París: Folio.
- ROLNIK, S. (2008): «Furor de Archivo», en *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, núm. 18-19, 2008, 9-22, Colombia: Universidad El Bosque.
- SILVA CATELA, L. DA, y JELIN, E. (2002) *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- TACCETTA, N. (2017), «En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa», *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 9, mayo-octubre 2017, 235-260
- VAN ALPHEN, E. (1998): *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford: Stanford University Press.