

Departamento de
Artes Audiovisuales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo final de Grado para la obtención de la Licenciatura en
Comunicación Audiovisual, orientación en Investigación y Planificación

El Archivo como Potencia.

La Praxis Audiovisual como Re-Producción de Sentidos

Tema: Reconstrucción del marco teórico, estético e ideológico de una serie de microdocumentales realizados con documentos de archivo.

Ana Pascal

DNI 27313671

Leg. N° 39620/8

Tel 221-4763017

correo e anettepascal@gmail.com

Tutora: Lea Hafter

TEA

2021

Índice

Abstract y Palabras clave	p. 3
Estelas en la mar	p. 4
Volver a mirar para ver	p. 7
Montar imágenes de archivo es re-producir sentidos	p. 12
Bibliografía	p. 26
Links de acceso a los audiovisuales analizados	p. 29



Abstract

A partir de un trabajo de rememoración reflexiva sobre el momento de realización de una serie de microdocumentales sobre la lucha y adquisición del derecho a voto de las mujeres argentinas, realizado con documentos fotográficos pertenecientes al acervo del Archivo General de la Nación, y poniendo el acento en la experiencia de producción de archivo audiovisual, se logra hacer explícito el marco teórico, estético e ideológico desde el que se originó la serie.

La aproximación crítica al propio hacer permite echar luz sobre las nociones de archivo, de historia, de conocimiento, de memoria e imagen que orientaron la práctica de archivo, así como el rol determinante del montaje en la construcción de su sentido. Dos conceptos clave sirven de sustento a esta modalidad de abordaje: la noción de *praxis* y la metodología de la investigación entendida como *disciplina reconstructiva*.

Palabras clave

PRAXIS- ARQUEOLOGÍA- INVESTIGACIÓN RECONSTRUCTIVA- MONTAJE-
IMAGEN DE ARCHIVO



Estelas en la mar

El presente trabajo da cuenta de un recorrido que excede mi periodo de formación de grado, pero que sin duda tiene sus raíces en mis primeros años transitando la carrera de comunicación audiovisual, como se llamaba entonces. El hecho de estar cursando mis estudios en la que supo ser la primera institución académica de formación cinematográfica del continente, sumado a mi interés por la historia del cine, propiciaron mi incorporación aún antes de la obtención del título de comunicadora audiovisual, al proyecto de ciencia y técnica *Investigación y puesta en valor del patrimonio filmico del Departamento de cinematografía de la Escuela de Bellas Artes, Período 1957-1976*. La carrera fue cerrada por la última dictadura militar, sus instalaciones desmanteladas, la cinemateca del departamento, que entre otros documentos atesoraba casi veinte años de producciones de estudiantes de la escuela, fue vandalizada y diezmada al igual que el archivo institucional, los planes de estudio, nombramientos docentes y hasta planillas de inscripción de alumnos. Unos pocos documentos quedan de la carrera antes de su cierre intempestivo, la mayoría de ellos conservados por docentes y alumnos con la esperanza de refundar el espacio con la vuelta de la democracia, lo que ocurrió finalmente en el año 1993, en gran medida gracias a la actuación de la Coordinadora pro- reapertura de la carrera de Cinematografía, conformada durante los últimos años de la dictadura por ex docentes y alumnos, y el Taller Experimental Audiovisual, que no dieron lugar al olvido y oficiaron de nexo entre la licenciatura en Realización cinematográfica de la Escuela de Bellas Artes y la licenciatura en Comunicación audiovisual de la Facultad de Bellas Artes, desde 2007 licenciatura en Artes audiovisuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Esta primera experiencia de trabajo con archivo audiovisual me hizo tomar consciencia, a partir de mi propia historia, del valor de las imágenes en la construcción de la identidad tanto individual como social:

La capacidad del cine de actualizar el pasado volviéndolo presente en curso, de hacer desaparecer durante el visionado la distancia espacial y temporal entre el universo representado y el espectador, aproxima la experiencia cinematográfica a la vivencia, creando un vínculo afectivo con el pasado que lo acerca más al funcionamiento de la memoria que a una imagen informativa o argumentativa. Por ello, creemos que la representación audiovisual de acontecimientos históricos puede cumplir en la actualidad un papel similar al del mito de origen: insertarnos en el hilo de una historia



compartida que dé sentido a nuestra existencia y nos permita proyectar un futuro común (Pascal, 2021a).

O por el contrario, y a los mismos fines, puede servir para problematizar esos mitos en los que se apoyan las historias canónicas.

Este ejercicio también me reveló la extrema vulnerabilidad de las imágenes de nuestro tiempo. Esta no reside solamente en la tardía comprensión del valor cultural, documental y patrimonial de las imágenes en movimiento (la Organización de las Naciones Unidas recién reconoció a las imágenes en movimiento como expresión característica de la cultura contemporánea en el año 1980) sino también en la extrema fragilidad de sus soportes y las muy específicas, complejas y costosas condiciones de guarda que requiere asegurar la posibilidad de su reproducción en el futuro.¹

Que asegurar la pervivencia de las imágenes en movimiento en sus diversos soportes, materiales e inmateriales, sea al día de hoy un desafío, despertó mi interés por la preservación audiovisual. Esta afición me condujo a entrevistar a personalidades relevantes del ámbito de la preservación y los estudios sobre cine como Dominique Païni, Lucio Mafud, Guadalupe Ferrer Andrade, Richard Peña, y a la actual coordinadora ejecutiva de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM), Mónica Villaroel; a formarme en gestión y preservación de archivos audiovisuales, y entre otras cosas, a solicitar trabajo en el Departamento de Documentos de Cine, Audio y Video del Archivo General de la Nación, donde actualmente me encargo de la organización del incipiente proyecto interinstitucional e interdisciplinario de puesta en valor del Noticiero Bonaerense (1948-1958).

Al mismo tiempo, entendiendo según la lógica del archivo, que preservación y accesibilidad constituyen las dos caras de una misma moneda, y que es más factible que se proteja aquello que se conoce y se quiere, desarrollé una carrera en docencia e investigación en la Facultad de Artes y organicé actividades abiertas a la comunidad que involucraron experiencias cinematográficas que dieran lugar a la dimensión gregaria del cine, habilitando espacios que alentaran la puesta en común de ese

¹ De hecho, la primera dificultad con la que se encuentran los preservadores audiovisuales es que los materiales sobre los que trabajan no están diseñados para permanecer inalterables en el tiempo; como el cine y el video, además de un arte son ante todo una industria, las investigaciones sobre sus soportes materiales han estado generalmente vinculadas a los intereses industriales, es decir, que mientras los films se mantuvieran relativamente estables durante el ciclo de explotación, la expectativa de vida del mercado se consideraba satisfecha.



universo, mezcla de afectos y efectos de sentido, que re-creamos en forma individual en el momento del visionado, con la finalidad de incrementar el goce estético mediante la amplitud que le otorga a la mirada individual la confrontación con las lecturas, enfoques, saberes previos, de los otros. En ocasiones he podido combinar este gusto con el de la producción de archivo mediante la realización de ciclos de visionado en los que busqué propiciar el diálogo entre imágenes registradas en diferentes contextos y con diversos fines.

Durante este breve racconto del recorrido desde mis inicios como estudiante “de cine” -como nos identificábamos, por aquel entonces, los que ingresamos a la carrera en los albores del nuevo milenio- descubrí ciertos intereses que se han mantenido constantes en mi vida profesional, como la atracción por aquellos cines que plantean, por su propia naturaleza, alternativas al modelo hegemónico de representación, o la voluntad de hacer visibles las producciones audiovisuales de las minorías, aquellas miradas que tienen una participación subsidiaria en los circuitos de producción y exhibición industriales, tanto como en los del arte.

En este sentido, creo que la elección del tema, el corpus de análisis y la perspectiva de abordaje de este trabajo pueden dar cuenta de la vigencia que estos intereses tienen en mi producción actual, y su lectura esclarecerá la forma en que entiendo la relación entre la creación artística y el conocimiento.

El corpus de análisis es una obra audiovisual propia. Se trata de un conjunto de microdocumentales acerca de la lucha y adquisición del derecho a voto de las mujeres argentinas, realizados íntegramente con documentos fotográficos pertenecientes al acervo del Archivo General de la Nación (en adelante, AGN).

A partir de un trabajo de *rememoración* reflexiva sobre el momento de su realización, y poniendo el acento en la experiencia de producción de archivo audiovisual, se logra hacer explícito el marco teórico, estético e ideológico desde el que se originó la serie. Una aproximación crítica al propio hacer permite echar luz sobre las nociones de archivo, de historia, de conocimiento, memoria e imagen que orientaron la práctica de archivo, así como el rol determinante del montaje en la construcción de su sentido.



Volver a mirar para ver

Todo comenzó con una pregunta, buscando documentos para hacer un video sobre procesos electorales en Argentina, volví a encontrarme con unas fotografías que había utilizado en ocasiones anteriores para hacer visibles las luchas de las mujeres argentinas por sus derechos civiles. En una de ellas, dos jovencitas elegantemente vestidas a la moda de la década de 1920, brocha en mano, están empapelando una pared con afiches del Partido Socialista; otras tantas registran la presencia femenina en los multitudinarios simulacros de votación organizados durante el mismo período en la Ciudad de Buenos Aires. El registro de una mujer sola, de pie ante una urna custodiada por autoridades de mesa de género masculino, no me resulta un rostro anónimo: sé que se trata de Julieta Lanteri. Aún hoy me parece increíble que recién en ese momento, después de años de interesarme por la hacer visibles las miradas de las minorías, se me ocurriera de golpe, preguntarme por el mantra que había repetido y celebrado, sin titubeos, desde la escuela primaria “El 10 de febrero de 1912, se sanciona la ley 8871, conocida como Ley Sáenz Peña, de ‘voto Universal, secreto y obligatorio’, una ley que vino a acabar con el fraude, que amplió el padrón electoral y la participación ciudadana mediante la anulación del voto calificado y su obligatoriedad, asegurando la representación parlamentaria de las minorías, dando lugar al sistema de partidos políticos y voz a otros actores sociales que no integraban la elite terrateniente que había gobernado la República desde su nacimiento” *¿A qué universal hacía referencia la ley? ¿Cuáles eran aquellas minorías cuyas voces se harían oír en el parlamento?* Solo en ese momento, no antes, relampagueó ante mis ojos una imagen del pasado que vino a interpelar esa versión acrítica y unívoca que tenía de la historia (Benjamin, 1940). Entonces caí en la cuenta de que en 2017 no solo se cumplían 105 años de la sanción de la ley Sáenz Peña, sino que 70 años atrás, un 9 de septiembre de 1947, se sancionaba en Argentina la ley 13010 de sufragio femenino; 35 años habrían de transcurrir para que la mitad de la población argentina pudiera integrar ese “universal” proclamado a principios del SXX.

Ese año, propuse a la organización del Festival de escuelas públicas de cine (REC), gestionado por el Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes de la UNLP, que el Departamento de documentos de cine, audio y video del AGN participara de la edición 2017 con una producción audiovisual conmemorativa del 70 aniversario de la sanción de la ley 13010 de sufragio femenino, una serie conformada por cortos documentales celebratorios de la lucha de las mujeres argentinas por el derecho a voto.



La serie abarca un período temporal que va desde el inicio del siglo XX hasta las elecciones presidenciales de 1951, cuando las mujeres pudimos efectivamente ejercer el derecho a voto garantizado por ley en el año 1947. Cada una de las 16 piezas que la componen, informa y pone en contexto una acción destinada a la concreción del reconocimiento de la ciudadanía de las mujeres expresada en la posibilidad de participar en la vida política del país mediante la elección de sus representantes -o su postulación como tales- ante los órganos de gobierno de la Nación.

Los cortometrajes, de menos de tres minutos de duración, fueron íntegramente realizados utilizando copias digitales de documentos fotográficos (imágenes fijas e imágenes en movimiento) que conforman el acervo del Archivo General de la Nación, y se proyectaron, a razón de uno por función, antes de cada una de las películas en competencia.

Cuatro años después de esta experiencia realizativa, me propongo recuperar, a través de un trabajo de *rememoración reflexiva* (en el sentido que da Walter Benjamin al término) sobre el proceso de producción de la serie, -que se extiende desde el momento de la elección del tema, la investigación y búsqueda documental, hasta la determinación de la forma audiovisual- el tejido conceptual que le sirvió de fundamento y sostén.

Dos conceptos clave sirven de soporte a esta modalidad de abordaje de orientación arqueológica (Díaz, Esther, s/f): la noción de *praxis* desde una perspectiva materialista y la metodología de la investigación entendida como *disciplina reconstructiva*. En la filosofía marxista, la praxis no constituye una actividad práctica opuesta a la teoría, ni es una determinación exterior al hombre sino su modo específico de ser, actividad onto- creadora. Como afirma Kosik Karel “la praxis es la determinación de la existencia humana como transformación de la realidad” (Karel, 1967, s/p) -yo agregaría *y la puerta de acceso a la misma*-. Por lo tanto, desde el materialismo la noción de praxis no puede ser abordada partiendo de la oposición entre teoría y práctica -y la eventual prevalencia de una sobre la otra- sino ser entendida como una instancia superadora de esa dicotomía, ya que constituye el fundamento de toda posible teorización. Tal como señala Mónica Caballero en su libro de cátedra (2016), en toda producción artística, como en cualquier actividad humana, se articulan, dialogan y entran la práctica y la teoría.

Una concepción de praxis en la que la práctica es fundamento de la teoría, habilita que podamos aplicar la premisa de Cecilia Ynoub (2012) acerca de la



existencia de un conocimiento explícito y un conocimiento implícito en la práctica de la investigación científica, a la praxis artística, En razón de ser ambas actividades onto creadoras y transformadoras de la realidad. Esta transferencia está avalada por la analogía que plantea la autora entre el trabajo del investigador de la ciencia y el del artista en tanto los dos demandan formas creativas y abiertas de cognición <<...un artista no es alguien que trabaja desde la mera espontaneidad intuitiva [...] esa espontaneidad -en caso de admitirse- debe ser “alimentada” con saberes que provienen desde múltiples ámbitos y experiencias>> (2012, s/p).

El segundo concepto clave al que hacía referencia al inicio de esta exposición es, justamente, el que entiende la metodología de la investigación como una práctica o una *disciplina reconstructiva* (Ynoub, 2012). La Dra. Ynoub considera que la función de la metodología de la investigación científica es <<extraer y hacer explícitos ciertos componentes del proceder que rige, en este caso, la práctica de la investigación científica>> (2012). Desde esta perspectiva, la metodología no es una disciplina prescriptiva o normativa de la actividad de investigación, se trata más bien, afirma la autora, de una disciplina reconstructiva que retorna sobre una práctica que ya ha sido consumada contribuyendo a la toma de conciencia de los procesos y lógicas subyacentes a un cierto saber-hacer, objetivando el conocimiento que está implícito en la práctica y permitiendo, de esta manera, tanto su transmisión como la revisión crítica del propio hacer.

La aplicación de la metodología científica a una práctica artística que involucra la producción de archivo, posibilitará hallar en la rememoración del proceso de producción de la propia obra, las condiciones histórico sociales, institucionales, cognitivo epistemológicas y procedimentales de su emergencia así como la identidad, la cosmovisión y la ideología, desde la que se construyó.

Asumir una actitud arqueológica, implica poner de manifiesto la subjetividad del realizador para dar cuenta de la dimensión particular de la experiencia de producción de la obra, subrayando asimismo la *mirada situada* del analista. En este caso ambos roles recaen en mi persona. De este modo me asumo parte integrante de algunas de esas minorías sobre las que he reflexionado y que he procurado hacer visibles durante el ejercicio de mi profesión. Soy una mujer docente e investigadora en la academia, realizadora y crítica en un ámbito dominado históricamente por hombres, jugando a reinterpretar, re construir, cuestionar o mover los márgenes cristalizados por La Historia.



No parece casual que al momento de indagar sobre el rol de las mujeres en los acontecimientos sobre los que se funda la historia de la República Argentina, la presencia femenina en la bibliografía consagrada es escasa, y su participación en los hechos secundaria. Y no me refiero solo al protagonismo en las narraciones, sino también a la escritura de las mismas, tal como sucede en la historia y en el mercado del arte, del cine o del video, las voces de las mujeres apenas están representadas. La mayoría de las fuentes que utilicé para la investigación, por ejemplo, son papers recientes, generados por mujeres en un contexto académico, y difundidos por sus autoras en congresos, simposios o jornadas ante un público limitado y publicadas en las actas de esos congresos o en revistas científicas de baja circulación. La excepción a la regla, al menos en el terreno de una búsqueda bibliográfica general, no exhaustiva, la constituye el historiador Felipe Pigna quien en 2011 escribió el libro *Mujeres tenían que ser* y que en su página web *El historiador* ha publicado notas acerca de las mujeres que hicieron la historia argentina.

Antes de exponer la modalidad de análisis del corpus audiovisual, me propongo revisar ciertos consensos acerca de los archivos modernos a los que arriban, o desde los que parten, numerosas reflexiones sobre el archivo desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad. En tal sentido, y en coincidencia con varios referentes de los estudios sobre archivo, Eduardo Ismael Murguía (2011) afirma que la publicación del libro de Derrida *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, fue un claro divisor de aguas, de modo que este será mi principal fuente de referencia para el siguiente desarrollo.

En principio, podemos partir de la etimología de la palabra para trazar una genealogía que nos acerque al modo en que hoy entendemos y utilizamos el término archivo. Según indica Derrida (1997) *archivo* viene del *arkheion* griego: La casa, el domicilio particular de los magistrados superiores, los *arcontes* y lugar donde se depositaban los documentos oficiales. Los arcontes, primeros guardianes de los documentos oficiales fueron responsables de su seguridad física y depositarios de su poder político en tanto tenían la competencia del derecho y la hermenéutica del archivo, es decir la potestad de interpretar los documentos y de representar y hacer la ley. La noción de archivo guarda en sí la memoria del nombre *arché*, que como comienzo y mandato coordina dos principios: un *principio físico, histórico u ontológico* - allí donde todo comienza- en referencia tanto al principio de la naturaleza como de la historia; y un *principio nomológico* - el principio de la ley- el lugar donde se ejerce la autoridad, desde donde el orden social es dictado.



Más adelante, Derrida identifica las funciones del archivo en razón de su relación con el poder: El archivo tiene una *función arcóntica*, de localización, organización e interpretación de los documentos oficiales (función topo- nomológica) a la que suma también las funciones de identificación y clasificación, y que va de la mano del *poder de consignación*, es decir la función de fijar la residencia y el soporte de los documentos, así como la de incorporar un solo elemento o corpus a un sistema en el que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. “El principio de arcontado del archivo es también un principio de consignación, esto es, de reunión” (Derrida, 1997, p.11)

Este desarrollo da cuenta de la genealogía del archivo y su vínculo originario con el poder, atributo que se mantiene y pone al servicio de un nuevo orden durante la modernidad. Con la formación de los Estados Nación aparece la necesidad de fundar nuevas instituciones que no solo garanticen la administración del territorio sino que colaboren en la construcción de una identidad nacional; el archivo se convierte en la expresión del poder del Estado moderno: por un lado como lugar oficial de reunión de los documentos generados por las instituciones del Estado en cumplimiento de sus funciones, con sistemas de organización, catalogación y recuperación; y por otro lado, encarna el poder simbólico de servir como mediador para el regreso al lugar de origen, al inicio, se constituye en el lugar de la memoria social, fuente para la Historia.

El principio según el cual el archivo, colocándose como el origen, quiere volver siempre a él, es el germen de lo que Derrida denomina *Mal de Archivo*: un intento de retorno compulsivo y repetitivo que evita salir del origen, es decir, actúa contra la *pulsión de vida*. Si la lógica de la repetición es según Freud, indisociable de la pulsión de muerte, del instinto de destrucción, todo deseo de archivo involucra la amenaza de su destrucción, no solo de la memoria sino del propio archivo, la consignación, el dispositivo documental.

La pulsión de vida y la pulsión de muerte (Eros y Thanatos) se encuentran entrelazadas en el origen del archivo <<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).

Esta condición *anarchivista* del archivo, la voluntad de su propia destrucción, es paradójicamente la que lo mantiene vivo: es a través del olvido del *sentido simbólico* de los materiales que el archivo acumula, que podemos acceder a la verdadera movilidad de la historia. Esta tendencia a la destrucción, al olvido es también requisito para la apropiación, el re-montaje y la re-creación de nuevos vínculos con el pasado, desde el presente. En estas condiciones, el pasado deja de ser un punto fijo, inerte,



para interactuar dialécticamente con nuestro presente. En este caso, la re-visión de unas fotografías relacionadas con los procesos electorales de la primera mitad del siglo XX en Argentina, en un contexto de reactivación y reivindicación social de la lucha de las mujeres por nuestros derechos, posibilitó la puesta en evidencia del contexto de producción documental de estas fotos y la comprensión de que el sentido atribuido a las imágenes no es permanente, ni universal, y mucho menos desinteresado u objetivo. Este abordaje crítico sobre el sentido de “lo dado” es justamente lo que permite re interpretar el pasado a la luz del presente.

Otra característica del archivo mencionada por Derrida, es que en tanto *impresión, escritura, prótesis* (exterioridad) o *técnica hipomnémica*, no solo es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido del pasado que existiría sin él, <<...la estructura técnica del archivo *archivante*, determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en relación con el porvenir>> (Derrida, 1997, 24), es la misma idea que expresa Foucault cuando define al archivo como <<el sistema de “enunciabilidad” a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado>> (Ana María Guasch, 2005, 157) o <<...lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho>> (Guasch, 2005, 159)

Montar imágenes de archivo es re-producir sentidos

Retomando el hilo del desarrollo expositivo, voy a abordar la tarea de reconstrucción del marco teórico, estético e ideológico implícito en la realización de los cortometrajes, a partir de tres ejes íntimamente relacionados entre sí:

He llamado al primero de estos ejes *El Archivo como Productor*

Los textos u objetos producidos por el hombre no constituyen documentos históricos de por sí, como afirma Ricoeur <<el documento no es dado ni encontrado sino fabricado>> (Pittaluga, s/f, pp.4-5).

El archivo está conformado por una serie de documentos que se consideran “dignos de conservación” en un espacio público. Achilles Mbembé (2020 [2002]) destaca que esto implica necesariamente un proceso de discriminación y de selección de aquellas producciones humanas mediante el cual se otorga un status privilegiado a algunos documentos y se le niega o rechaza a otros. Es decir, el archivo es producto de un juicio. Resultado del ejercicio de un poder y una autoridad específicas.

La producción de textos u objetos “seculares” en documentos de archivo comienza con un proceso de despojo y desposeimiento, el documento archivado deja



de pertenecer a su autor para pasar a ser propiedad de toda la sociedad. <<...Esto implica un pasaje institucional de lo privado a lo público, que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no secreto...>> (Derrida,1997,10). De este modo los documentos podrán ser consultados de acuerdo con una serie de protocolos y regulaciones establecidos por la institución-archivo. Una vez ingresados al archivo, los documentos son clasificados, codificados y distribuidos en base a ciertos criterios de orden, e incorporados a un sistema que facilita su identificación, su recuperación y la interpretación de los mismos. Este proceso de arcontado y consignación implica de por sí una operación historiográfica, <<...una escritura con sintaxis e ideología...>> (Didi Huberman,2007,s/n) que instala un régimen de visibilización de esas huellas y fragmentos del pasado.

El gesto de poner aparte, reunir, convertir en documentos algunos objetos y textos cambiando su lugar y su condición, es producción de archivo. De modo que el archivo produce las fuentes de la historia que custodia así como los acontecimientos que registra, ninguno de estos constituye una instancia pura de origen, son también un tiempo complejo y estratificado, una construcción.

Aún conscientes de las determinaciones sociales, políticas e ideológicas de la selección documental del archivo, y de la contingencia del sentido y la legibilidad de estos documentos, el archivo no deja de tener un sello de autoridad que otorga a su acervo el valor de prueba y le permite officiar, a la vez, como aval de las huellas de existencias que guarda en custodia, independientemente del sentido que se pueda construir a partir de ellas.

Ahora bien, tal como lo desarrolla Derrida, el archivo es una máquina de construcción de documentos basada en la selección, la domiciliación, el orden y la preservación de huellas o fragmentos del pasado, a la vez que una máquina de destrucción no solo de documentos sino de los propios principios del archivo, y de sus huellas. Su incompletud, su carácter inacabado no reside solamente en el proceso de selección de lo archivable sino también en la fuerza de destrucción que corre en paralelo a la vocación arcóntica. De este modo, Georges Didi Huberman define como lo propio del archivo *su hueco, su ser horadado* (2007).

La producción de archivo desde una perspectiva arqueológica implica entonces correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, y sus imágenes son indefectiblemente anacrónicas ya que provienen de diversos tiempos y espacios y se encuentran separadas por ausencias, por agujeros.



El archivo nunca puede equipararse con las acciones y los hechos del mundo de los cuales solo alberga restos. Solo permite aproximarse al pasado (desde el presente) a través de sus ruinas. La arqueología de la cultura entiende que el sentido de la historia se halla justamente en la relación entre aquello que se preservó y aquello que falta (por omisión o por destrucción).

Entonces, es necesario pensar el archivo como productor de documentos no solo a partir de aquello que selecciona, organiza y preserva sino también considerando el peso histórico y significativo de lo que en ese mismo proceso fue descartado, destruido o invisibilizado. Al respecto, María Elena Bedoya y Susana Wappenstein (2011) señalan que la comprensión de la función de los archivos en la sociedad contemporánea requiere no perder de vista los procesos de inclusión/ exclusión de documentos y objetos, los privilegios concedidos a ciertos materiales, los referentes de su valoración simbólica y su promoción social y cultural, la construcción de categorías para su organización en el tiempo y la institucionalización de su pervivencia, como elementos fundamentales de análisis.

El segundo eje propuesto para abordar el análisis de la serie documental en relación con la práctica de archivo es *El Archivo como Obra*

Raúl Antelo (2017) recurre a la imagen de la configuración de la ciudad moderna para comprender el funcionamiento y la constitución del archivo, más precisamente a la imagen de las calles de las metrópolis de fines del SXX, escenario privilegiado del proceso de transformación acelerado de la modernidad. Es evidente desde entonces que la ciudad vive en un *Régimen de Obra* (Antelo, 2017), un estado de permanente construcción, deconstrucción y reconstrucción, creciendo sobre sus propias ruinas. Esta condición de la existencia moderna se vincula con la ambigua relación melancólica con el objeto, en tanto necesidad de destrucción del mismo para su incorporación “nutricia”, así como con el comportamiento “antropofágico” del archivo.

Operar sobre un archivo implica comprender, y eventualmente transformar, el presente desde el conocimiento del pasado pero, también, modificar, rever, reorganizar ese pasado desde el presente.

La concepción del *archivo como obra* nos permite definirlo como “espacio semoviente” (Antelo, 2017), como bien o patrimonio que es capaz de moverse por sí solo. En el archivo siempre hay metamorfosis, siempre hay transformación, a pesar de que estas no necesariamente sean consecuencia de un gesto subjetivo externo sino un efecto del material que allí se acumula. Esta condición hace evidente su *naturaleza abierta*: los documentos están dispuestos a la posibilidad de nuevas opciones de



selección y re-combinación de “lo dado” dando lugar a nuevos significados, nuevos corpus y otras narraciones.

En este contexto, el archivista (el autor o el artista en ese rol) en tanto operador del espacio del archivo es quien puede actualizar alguna de sus potencialidades. Jean Luc Nancy define al autor como <<...una máquina, una obra donde se efectúa la lógica del *con*, la sintaxis de las conexiones, un archivo>> (Antelo, 2017, s/p). Podemos considerar entonces al artista como un creador, un re-productor.

En la consideración del archivo como obra cobra vital importancia la noción de *montaje* en tanto operación conceptual de selección y recombinación de estas huellas materiales y fragmentos temporales del pasado con distintos orígenes y procedencia, y su actualización en el presente. La organización de fragmentos de cosas supervivientes que invariablemente se mantienen anacrónicas constituye siempre una interpretación cultural e histórica y necesariamente pone en juego la imaginación.

Transformar la historia en obra implica apropiarse del pasado y citarlo, seleccionarlo, montarlo y *volverlo imagen*, <<Frente a estas imágenes nos encontramos siempre ante un objeto de tiempo complejo e impuro (...) un encuentro de tiempos heterogéneos que no cesan de reconfigurarse...>> (Mutchinick, 2014, p.64)

Entender el archivo como zona de obra es también asumir que lo que sabemos del pasado nunca es lo que fue. El conocimiento por la imagen es necesariamente fragmentado e incompleto, tal como afirma Didi Huberman <<las imágenes de archivo no pueden contribuir a la arché ni a la totalidad de la historia en cuestión>> (2007, p.3) El conocimiento por la imagen es un saber de otro orden, <<un saber infinito: la infinita aproximación al acontecimiento y no su comprensión en una certeza revelada>> (2007) Esta amplitud o indeterminación del sentido de las imágenes requiere en mayor medida la participación de la imaginación en su interpretación.

Las relaciones establecidas entre la imagen como unidad compleja, el archivo como obra y el montaje como forma de conocimiento, vinculan a este último directamente con las teorías constructivistas del arte:

La noción de montaje, concepto estético que cristaliza las apuestas constructivistas y que implica la idea de que la obra se construye con fragmentos que, por un lado pueden tener muy diferentes orígenes y materiales, y por otra, que el fragmento configura su sentido en la totalidad. Es decir, que el sentido está dado



por las relaciones que se establecen en la obra y no por su posible origen (Bejarano Petersen,2014,p.169)

La concepción del arte como práctica que, desde la creatividad, se propone transformar la sociedad, así como la configuración de un espectador activo en la construcción de sentido de la obra, también acercan las propuestas del archivo como productor y como obra a las nociones constructivistas del arte.

Finalmente, la oposición que las teorías constructivistas plantean a la distinción entre la alta y la baja cultura, entre el arte y la artesanía y la búsqueda de su integración a la vida cotidiana, guardan relación con la premisa de Foucault de que <<el archivo no requiere de ninguna etiqueta de nobleza>> (Antelo,2017, s/p).

En este sentido, resulta significativo recuperar una observación que hizo Didi Huberman en una entrevista que le realizó Pedro G. Romero (2007) en donde señala que en los años 1920-1930, diversos historiadores y pensadores, entre los que menciona a Warburg, Benjamin y Bataille, situaron a la imagen en el centro de su pensamiento sobre la historia, y concibieron atlas o sistemas de saber de un género completamente nuevo. Y que exactamente en el mismo momento, surgía en el terreno artístico un verdadero pensamiento del montaje corporizado en las obras de Eisenstein, Kuleschov, Bertold Brech y los formalistas rusos. Al filósofo no le parece un dato menor que en un momento en que la historia europea estaba siendo “sacudida” completamente, *yo diría que Europa estaba en peligro*, hayan surgido <<...pensadores y artistas que se replantean la historia en términos de estallido y reconstrucción...>> que es a lo que Didi Huberman llama *conocimiento por el montaje* (2007).

El último eje *El Archivo como Lugar y como Espacio*, abordará las relaciones entre archivo, historia, identidad y memoria, y la configuración del primero en relación a sus usos sociales, esto es, las condiciones de emergencia de los documentos de archivo y sus repercusiones y apropiaciones en el presente (Huerta Martínez, 2020)

Murguía (2011) propone entender la relación entre memoria y archivo a partir de dos movimientos, uno que privilegia su dimensión como órgano de poder, basado en la restricción del acceso y el uso privilegiado como almacén de pruebas y como fuente para la escritura de la historia; y un segundo movimiento que construye esta relación por medio de la marcación de los espacios institucionales y las apropiaciones simbólicas con el fin de construir identidades

La memoria, al igual que el archivo, se constituye a partir de una relación paradójica, un juego de interferencias entre recuerdo y olvido. A diferencia del archivo,

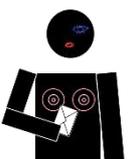


la memoria está conformada por conjuntos de vivencias, vestigios de existencias que fueron soterradas por el tiempo, pero que existen en forma latente, y pueden ser actualizadas en determinados momentos. Esto significa, que el olvido no existe y que en todo caso se trataría de un recuerdo en estado de latencia por lo que el recuerdo implicaría la actualización, el rescate, de una cosa ya existente que no ha dejado de ser (Murguía, 2011, p.19)

A la relación paradójica entre recuerdo y olvido, que indica que la memoria es fragmentada y selectiva; habría que sumar un nuevo par de opuestos complementarios que la definen: la relación entre *lo individual* y *lo colectivo*, que nos permite pensar las implicaciones mutuas entre la memoria individual y la memoria colectiva en la construcción de la identidad. La memoria individual está constituida por un conjunto de vivencias y experiencias “directas” y personales, pero esta memoria nunca se encuentra en estado “puro” pues siempre es permeada por otras memorias. La memoria social que oficia de marco de referencia de la memoria individual, es construida a la vez por la elección de algunos acontecimientos, lugares, personas, datos y por el relegamiento de muchos otros en pos de la edificación de los recuerdos que identifican, dan cohesión y sentido de pertenencia a un grupo. Esta memoria colectiva se vuelve individual cuando el sujeto asimila estos acontecimientos, lugares o personas externos a su existencia, como articuladores de su propia identidad (Murguía, 2011).

La modernidad, con la atención orientada exclusivamente al futuro, supuso una amenaza para la transmisión de la memoria social; la paradójica necesidad de sustentarla en aras de la creación de una identidad común que consolidara las formaciones de los Estado Nación, llevó según Foucault, por un lado a la sustitución de la memoria colectiva por la historia, que en tanto ejercicio de escritura tiene una condición más estable y permanente. Por otro lado, dio surgimiento a los *Lugares de la Memoria*, (Murguía, 2011, p.23) creados con el único fin de recordar. Además de un espacio físico, estos lugares pueden ser rituales, efemérides, nombres de calles o algunas instituciones como bibliotecas, museos, centros de documentación y/o memoria. El archivo puede convertirse en un lugar de la memoria.

Abordar el archivo desde el punto de vista de su institucionalidad, nos acerca a las reflexiones de Derrida acerca de las relaciones del archivo con el poder, en este sentido, el archivo es el *lugar de materialización e institucionalización* del poder. Un lugar donde impera el orden en tanto asigna a cada documento un lugar “propio” en un sistema de relaciones de coexistencia, y como lugar desde donde nace y se ejerce el



poder gracias a la apropiación de un pasado incompleto mediante el cuidado y la preservación de sus ruinas, sus huellas materiales y jirones de tiempo. Es en este sentido que podemos pensar en el archivo institucional como un lugar de la memoria, o tal vez como *sede de cumplimiento* del arresto domiciliario de las posibilidades del pasado como lo definió Derrida en *Mal de Archivo* (1997).

Restringiéndose a lugar de la memoria, el archivo institucionalizado se aproxima a la esfera pública, oficia de mediador entre las huellas del pasado y el relato de ese pasado (entre los documentos y la historia), sirve de aval de la materialidad de los fragmentos de tiempo haciéndolos visibles en el presente, y actúa como habilitante de las construcciones posibles de un pasado imaginado.

Ahora bien, si desde una perspectiva arqueológica orientamos la atención hacia su construcción y usos sociales, es posible encontrar, en las grietas del ejercicio del poder institucional, otras formas de entender y de practicar el archivo. Poniendo el acento en el carácter patrimonial de aquellos documentos que custodia (entendiendo que este es un concepto hecho a la medida de las visiones de la sociedad que los reconoce como tales en determinado momento histórico), y desde una concepción de la *identidad* como una construcción permanente, producto de la apropiación y resignificación desde el *aquí y ahora*, de estos vestigios de un pasado común, el archivo puede convertirse *espacio de la memoria*, de *las* memorias, dado que a diferencia de la historia la memoria tiene un componente vivencial intransferible. Esta concepción de archivo como espacio de las memorias, es la que me permitió problematizar la historia oficial del voto universal implantado en 1912 sin impugnarla, ofreciendo en cambio otras posibles construcciones del pasado desde un punto de vista situado y con la clara intención de dejar planteada una escena dialógica abierta a intervenciones, apropiaciones e interpretaciones futuras.

Según Derrida todo archivo es instituyente y conservador, revolucionario y tradicional, su democratización <<... supone instituir una práctica por la cual el principio arcóntico pueda ser siempre criticado, implica socializar la autoridad hermenéutica...>> (Pittaluga, s/f, p.4) Esto es transformarlo en un espacio donde convivan diferentes lecturas, interpretaciones, prácticas y modos de apropiación de las huellas del pasado, un espacio de intercambio y socialización de las memorias individuales para la construcción conjunta de una identidad social plural y dinámica.

En razón de las múltiples derivaciones que puede tener el tema de la apropiación y resignificación del pasado a través de la práctica de archivo en relación



a la construcción de la identidad, y como respuesta a la extensión acotada del presente artículo, he decidido focalizar el análisis en una cuestión puntual de esta experiencia de trabajo con documentos audiovisuales que atraviesa los tres ejes descriptos anteriormente. Me refiero al estudio, desde una perspectiva arqueológica, del trabajo de *apropiación* de las imágenes que conforman el acervo del Archivo General de la Nación, para la construcción de una o *unas* memorias subalternas, subterráneas, que pusieran en tensión la historia oficial, no con la intención de anularla o reemplazarla por otra “verdad absoluta”, sino como una tentativa de devolver al pasado la complejidad que le ha sustraído la construcción teleológica de la historia fundada en la ideología del progreso, posibilitando de este modo una mirada crítica sobre el pasado y hacia el presente.

En conocimiento de la dinámica recuerdo/olvido que regula el funcionamiento de los archivos, me propuse partir de las huellas audio- visuales del pasado organizadas y preservadas por el AGN para dar sustento a la versión oficial de la historia institucional de la Nación, aquella que instauró la sanción de la ley Sáenz Peña como el inicio de un régimen democrático y representativo de carácter universal, para posibilitar, mediante un ejercicio de deconstrucción y reconstrucción del sentido a partir de la re- combinación, la asociación o la disyunción de las imágenes del archivo, la emergencia de aquellas memorias que quedaron al margen del relato mítico (del comienzo de la *República representativa*). Se trata de un ejercicio particularmente apto para el trabajo con imágenes cinematográficas, dado el grado de apertura al sentido que estas mantienen aún ordenadas con vistas a una significación. Según Mitry (José Sazbón, 1969) el significante fílmico jamás reside en una imagen sino que surge de la relación entre dos o más de estas. Es por medio del montaje que se construyen los sentidos entre las imágenes, que son siempre fugitivos, siempre relativos y contingentes.

Partir del carácter dado de las imágenes documentales implicó que la estética de los cortos así como su estructura discursiva se vieran determinadas por una multiplicidad de factores relacionados con sus condiciones de producción, a saber: el uso de fuentes estuvo limitado al acervo del AGN; la duración del material fue establecida por el contexto de exhibición (cada corto sería proyectado antes de las películas en competencia, durante la misma función); el hecho de participar del festival en representación de una institución del Estado, encargada además, de la preservación de la memoria histórica de la Nación; la orientación del Festival REC hacia un público general, y sobre todo, los condicionamientos que impuso la



existencia o la ausencia de registros de los acontecimientos o sucesos históricos que se buscaba representar.

El relevamiento de las fuentes documentales del AGN me reveló la inexistencia de registros audiovisuales previos a la década de 1945 acerca de la lucha de las mujeres argentinas por su incorporación a la vida política. Los documentos que registran esa gesta en formato cinematográfico datan de mediados de esa década, cuando la discusión acerca de la ley de sufragio femenino se había instalado en la opinión pública y constituía una cuestión de Estado. Esta circunstancia lejos de hacerme desistir del trabajo, me impulsó a continuar ya que puso en evidencia que el archivo hace sentido tanto a través de su acervo como de aquello que dejó afuera de su conformación. Es tarea del artista como productor re-crear, mediante el juego de relaciones entre esas presencias y esas ausencias, las imágenes que condujeron su búsqueda.

En base a las observaciones precedentes, establecí dos estrategias de representación de la batalla dada por las mujeres argentinas en pos de lograr y ejercer el derecho a voto, que básicamente se expresan en dos modos o principios de organización del discurso audiovisual.

En aquellos casos en los que me encontré ante la *ausencia de archivo* (Murguía, 2011, pp. 35- 36) esto es, ante la inexistencia de un registro documental audiovisual de aquel acontecimiento al que buscaba representar, decidí exponer un suceso histórico ocurrido en simultáneo y usarlo como referencia contextual para informar de la existencia del primero. Poniendo de relieve la simultaneidad de los sucesos se hace evidente la arbitrariedad de las efemérides y la contingencia de los criterios de selección de aquellos hechos que debían- merecían ser contados y aquellos que correspondía ocultar o descartar como fuentes para la historia. Un ejemplo de este modo de organización de los elementos del film es el corto titulado *1902*:

1902 Este microdocumental sirve para ilustrar el modo en que se gestionó la falta o ausencia de archivo. Se empleó el documento audiovisual más antiguo que posee el AGN, la visita del General Mitre al Museo Histórico Nacional, para poner en contexto, mediante la construcción de una simultaneidad temporal de sucesos, aquel acontecimiento del que no se encontraron registros audiovisuales y que ha sido recreado a través de trazados gráficos. La palabra vehiculiza la información proveniente de fuentes escritas y a la vez sirve de marco y principio organizador de la sucesión de imágenes heterogéneas, fotografías tomadas en diferentes momentos,



con distintos fines y que en su producción documental se agruparon en categorías disímiles. El valor indicial de las imágenes de la visita del General Mitre al museo registradas por la cámara cinematográfica y montadas en continuidad, se traslada al suceso re-construido mediante la asociación de fragmentos del pasado procedentes de distintas fuentes y plasmados en diversos soportes.

Esta situación se modificó cuando la discusión sobre el voto femenino se convirtió en una reivindicación del Poder Ejecutivo, ocupando un lugar central en los medios masivos de comunicación, e instalándose como tema en la agenda pública. Los modos de representación de estas demandas cambiaron, lo mismo sucedió con el volumen de producción, el soporte, y los medios de circulación de las imágenes. Los documentos históricos de esta etapa presentan una puesta en escena con fines didácticos y propagandísticos que en el ámbito público apuntaba a generar consenso y, en el ámbito privado, conmover las fuerzas conservadoras del statu quo. La presencia de estos discursos en el acervo audiovisual de la institución, me obligó a replantear la lógica de organización de los cortos que representan los sucesos ocurridos entre el año 1945 y 1951: la práctica que en un momento estuvo condicionada por la falta de archivo, corría el riesgo de sucumbir a la fascinación que ejerce el archivo sobre el investigador provocando una parálisis de la imaginación ante el *exceso de archivo* (Murguía, 2011, 34-36) de modo que la lógica de selección y organización de las imágenes en estos últimos videos cambia respecto al planteo de los primeros. El efecto de serialización entre las piezas se hace más evidente ya que cada una parece desarrollar uno de los pasos tendientes a lograr la sanción de la ley. Un breve análisis de los cortos 1945 y 1947 expone el trabajo de remontaje que se realizó a partir del profuso material de propaganda producido durante el período por la Subsecretaría de Prensa y Difusión de la Nación:

1945 La sucesión de fotografías en plano general de grupos de mujeres (anónimas) manifestándose en favor del voto femenino y en apoyo al matrimonio presidencial Perón- Duarte, frustra las expectativas instaladas por el texto informativo que, al inicio del cortometraje anuncia el apoyo explícito del líder justicialista al acto organizado en el congreso en apoyo a los derechos civiles de la mujer. La tradición del documental expositivo indica que los planos de situación y las imágenes del presidente sirvieran como ilustración y refuerzo de la información vehiculizada por la palabra. En lugar de esto, la mirada se desplaza hacia ¿El verdadero mentor o el eventual beneficiario de las políticas de gobierno? (La imagen filmica) <<... debe dejar un



margen de indeterminación a la cosa expresada. Más que acotar y precisar un pensamiento racionalmente definido, incita a pensar>> (Mitry, 1969,151).

1947 Esta pieza podría formar un díptico con la previamente analizada 1945. Donde la primera construyó tácitamente la figura de Perón, esta se resuelve en torno a la presencia en cuadro del líder político. El corto ofrece un relato ordenado cronológicamente de la jornada en que se sancionó la ley de sufragio femenino, mas el momento de votación y la sanción de la ley en el Congreso de la Nación, ausente en imágenes, es informado mediante el uso del lenguaje verbal escrito en pantalla. La narración comienza con la llegada del presidente Perón al Congreso y avanza merced a sus acciones. El uso de angulaciones de cámara contrapicadas y la sucesión de imágenes de personalidades de la política precedidas por una foto fija del edificio del Congreso que oficia como plano de situación, junto con el record de miradas entre planos, construyen una imagen de consenso y poder institucional. Un tamaño de plano que posibilita apreciar tanto el lenguaje corporal como las expresiones faciales y el uso del contrapicado se repiten en los registros del acto en Plaza de Mayo. El trayecto del presidente y la primera dama desde el Congreso a la Plaza de Mayo es sustituido por una serie de vistas en plano general y angulación picada de la congregación de una multitud de mujeres en la plaza. El choque producido por la diferencia de tamaños de plano, la angulación y el movimiento o fijeza del encuadre, lejos de re- presentar un conflicto de intereses parece abonar la idea de una convergencia entre el discurso del poder y las reivindicaciones del pueblo. Se construye, mediante el montaje, un momento de síntesis en el que el poder de las instituciones del Estado y el de la voz del pueblo confluyen en la figura del líder.

s/f Por último, quiero poner a consideración este corto ya que constituye un gesto de apropiación que en otro contexto resultaría polémico (por ejemplo en un festival o concurso de cine, o abordado desde el punto de vista de los derechos de autor). El mismo constituye el mínimo denominador común del reciclaje de metraje encontrado que, según William Wess (Alberdi, 2005) es mostrar un material encontrado a alguien que lo aprecie. La intervención del realizador estaría reducida al descubrimiento, la valoración y la exhibición del material, lo que no es poco. En este caso, mi intervención sobre el documento original se limitó a la selección y extrapolación de un fragmento del mismo construyendo una nueva unidad y volviéndolo también parte de una obra mediante la puesta en relación con otras piezas. Se trata de un caso extremo de apropiación y resignificación, un modelo de producción de arte no fundado en la memoria sino en el olvido. Me refiero a una práctica directamente vinculada al concepto de *object trouvé* o ready made del arte contemporáneo -es decir, el gesto de



despojar a un objeto de su función original otorgándole el status de obra de arte a partir de la firma del artista o su relocalización en un espacio institucional artístico- que Wees reconoce como operación esencial del found footage cuando afirma que << Para reciclar metraje encontrado es posible que sólo haya que encontrarlo y enseñárselo a alguien que lo aprecie>> (Wees, 2005, p.126).

En todos los casos, la banda sonora compuesta por el ruido de un proyector y un tema instrumental de Oscar Aleman, así como la placa final, contribuyen a la constitución de cada pieza como una unidad orgánica e independiente y al mismo tiempo relacionan estos cortos entre sí generando un efecto de obra.

La puesta en escena, además de aportar datos explícitos sobre ciertos acontecimientos puntuales con el fin de volverlos “visibles” a través de su conexión con otros que están documentados, aspira a poner en contexto las imágenes, dar cuenta de un estado, un clima de época del cual estas otras formas de pensar el mundo también son emergentes. Por eso, la ausencia de documentos audiovisuales sobre hechos narrados con palabras y fijados en soporte electrónico o papel, fue señalada, y su falta subsanada a través una re-presentación, mediante una serie de juegos de montaje con los diversos elementos expresivos del cine (Metz, 1974); mientras que en la selección de imágenes fijas combiné fotografías de las protagonistas de la lucha por el derecho al sufragio femenino históricamente reconocidas con registros fotográficos de otros actos de reivindicación de derechos encabezados por mujeres, llevados a cabo durante las primeras tres décadas del siglo XX.

En relación a lo desarrollado hasta el momento, y habida cuenta de las referencias teórico- filosóficas en las que me basé para pensar la relación entre el presente y el pasado, el poder y la escritura de Historia, quiero hacer una última observación acerca de las elecciones que constituyen el marco ético-estético de mi trabajo realizativo.

Tal como mencioné al inicio del escrito, mediante la producción de estos cortometrajes pretendí ampliar y complejizar el contexto en el que se produjo la sanción de la ley 13010 de sufragio femenino. Pero el modo de representación de aquella parte invisibilizada del pasado, en algún sentido, me resultaba muy similar a aquel que buscaba criticar: el trabajo con efemérides, la impronta personalista que lleva a que el peso de la historia recaiga en unos pocos hombros, responden en gran medida a la forma en que nos han enseñado la historia. Nos hemos vinculado con un pasado de grandes gestas en manos de hombres excepcionales (Natalia Taccetta, 2021). Ante esta situación me permití, si no modificar los modos de representación del



pasado de manera tajante, sí presentar unas posibles líneas de fuga en la interpretación de las imágenes. Entre las fotografías de las mujeres que pasaron a la historia, cuyos nombres y trayectorias han sido reivindicados - tardíamente sí, pero hoy gozan de re- conocimiento social- intercalé fotografías de otras mujeres, anónimas. No son fotos que encontré en el *índice onomástico* del fichero del Departamento de documentos fotográficos, tampoco en el correspondiente a *profesionales*, sino en la categoría *huelgas*, son registros de algunas de las primeras huelgas realizadas en el país, muchas de las cuales fueron sostenidas por mujeres que también peleaban por nuestros derechos, hay imágenes de la huelga de las escobas de 1907, las huelga de las costureras de 1904 y 1910, de las protestas por la carestía de la vida; también vemos mujeres participando en los mitines de los partidos políticos. En los cortometrajes correspondientes a los años posteriores a 1945, fueron las imágenes de miles de mujeres apoyando y legitimando las gestiones para la sanción de la ley 13010, las que cumplieron esta función de fuga o alternativa a La Historia con nombres propios. Esta configuración intenta dar cuenta de una concepción de la historia que entiende los cambios históricos como resultado o emergentes de una época, producto de un contexto y expresión de una necesidad social antes que como implantación, por la razón o por la fuerza, de las ideas propias o “traídas de afuera” de un grupo reducido de personas o de un sector de la sociedad.

Reitero que creo necesario y justo reivindicar a cada una de las mujeres y hombres que han ganado, por sus acciones, un lugar en la historia con nombre propio. Esto no es incompatible con pensar que tanto entonces como ahora estamos sobredeterminados por un espíritu de época del que somos tanto producto como agentes. De hecho, no es casual que la pregunta que puso en crisis la historia oficial acerca de la instauración del voto universal en la Argentina haya surgido en mí en el contexto de una reivindicación social de los derechos de las mujeres que cobró en los últimos años una dimensión masiva tendiendo puentes a nivel regional y universal. En medio de una serie de reclamos como el derecho a igual remuneración por el mismo trabajo; el derecho a la interrupción legal del embarazo; por la eliminación de la violencia de género; o el reparto equitativo de las tareas de cuidados no remuneradas entre los miembros femeninos y masculinos de una familia, un nuevo régimen de legibilidad permitió la revisión crítica de ciertos sentidos cristalizados por La Historia mediante el desmontaje, la apropiación y la re-montaje de los fragmentos del pasado.

Una aproximación experiencial, cognitiva y situada al pasado desde el presente a través del trabajo con imágenes de archivo requiere abrazar lo incompleto, partir del fragmento, lidiar con un amplio margen de indeterminación producto de la naturaleza



compleja, heterogénea y estratificada de las imágenes. Esta forma de conocimiento exige un acercamiento exploratorio y reflexivo a los vestigios del pasado, y la puesta en juego de la propia subjetividad e imaginación en la construcción, por medio del montaje, de un sentido siempre fugaz y contingente.



Bibliografía

Alberdi, Maite (2005). Found Footage. *La Fuga* 1. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/found-footage/44>

Antelo, Raúl (2017) La potencialidad del archivo. Recuperado de antelo-la-potencialidad-del-archivo_marzo2017.docx (live.com)

Bedoya, María Elena; Wappstein, Susana. (2011). (Re) Pensar el archivo. Presentación del dossier. En *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, N° 41, (pp.11-16). (Re) Pensar el archivo. Quito: FLACSO sede Ecuador. Recuperado de <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/3317>

Bejarano Petersen, Camila (2014). De los realismos cinematográficos. Diégesis, ontología y construcción (Tesis de Maestría). Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44074>

Benjamin, Walter. (1973). *Tesis sobre el concepto de la historia*. Madrid: Taurus [1940].

Caballero, María Mónica (2016) *Teoría de la práctica artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*, La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), Libros de cátedra. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57894>

Díaz, Esther (s/f) Foucault y el poder de la verdad. Recuperado de https://www.estherdiaz.com.ar/textos/Foucault_verdad.htm

Didi-Huberman, Georges (2007) "El archivo arde". En Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.) *Das Archiv brennt, Berlin, Kadmos*, pp. 7-32. Traducción de Juan Ennis para la cátedra de Filología Hispánica. Recuperado de: <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>

(2012) *Arde la imagen*. Ciudad de México, SerieVe

(2018) Cuando las imágenes tocan lo real en Georges Didi-Huberman, Javier Arnoldo, Clement Cheroux. *Cuando las imágenes tocan lo real* [Traducción de Inés Bertolo]. Madrid: Círculo de Bellas Artes. [2013].

Enger, Verónica (20 de junio de 2017). Las imágenes no son solo cosas para representar. Entrevista a Georges Didi Huberman, filósofo e historiador del arte.



Página 12. Diálogos. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>

Ferrater Mora, José. (1975). Praxis (p.467). En *Diccionario de Filosofía*. Tomo II, L-Z. Buenos Aires. Sudamericana

Guasch, Ana María (2005) Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar en *Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte* (pp. 157-183). Universidad de Barcelona, vol. 5. Recuperado de https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar

Huerta Martínez, Canek (2020). Excavar en la Imagen/estrato. Una introducción a la Arqueología de la Imagen. *En- claves del Pensamiento. Revista de Filosofía, Arte, Literatura, Historia*. Año XIV, N°28 (pp. 184-210). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2020000200184&lng=es&tlng=es

Kosik, Karel. (1967). Praxis (Cap.8). En *Dialéctica de lo concreto (Estudios sobre los problemas del hombre y del mundo)*. México: Grijalbo [1963]. (Apunte de cátedra). Recuperado de https://www.dropbox.com/sh/ltm8lrq2tii7q8d/AAAy_bW-7Lujtt9HOLMngnkMa?dl=0

Kingman, Eduardo (2012). Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria. En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. N°42, Quito (pp. 123-133). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales- Sede académica de Ecuador.

Lasalle, Martina (2015). Historia y discontinuidad. Apuntes sobre un posible diálogo entre Benjamin y Foucault. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-079/293>

Löwy, Michael. (2014). Progres et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin (Progreso e historia. La concepción de la historia en Walter Benjamin). [Traducción de J.Ma Fernández Criado]. Recuperado de <http://marxismocritico.com/2014/06/11/progreso-e-historia/>

Massari, Romina; Peña, Fernando Martín; Vallina, Carlos (2006). *Escuela de cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*. La Plata: EDULP



Mbebé Achile.(2020) El poder archivo y sus límites en Revista Orbis Tertius N°3. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10165>

Metz, Christian. (1974). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. En *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*. Año 1. N°2 (pp.37-51). Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica. Buenos Aires: Nueva visión.

Mitry, Jean. (1969) Un lenguaje sin signos en Sazbón, José (sel) *Estructuralismo y estética*. Buenos Aires: Nueva visión.

Murgía, Eduardo Ismael (2011) Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. En *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, N° 41, (pp.17-37). (Re) Pensar el archivo. Quito: FLACSO sede Ecuador. Recuperado de <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/3317>

Mutchnick, Melissa. (2014). Imagen, historia y anacronismos. Un abordaje a Georges Didi- Huberman. *Arte e Investigación*. N°10 (pp.61-65). Recuperado de <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/241>

Nichols Bill (2003), *Introduction to documentary*. [Traducción Malena Di Bastiano]. Indiana: University Press, [2001]. Texto de circulación interna para la Cátedra Teoría del Lenguaje Audiovisual, UNLP

Pascal, Ana (2021a). Pérdida y recuperación del Noticiero Bonaerense (1948-1958). *Revista Arkadin*, N°10. Recuperado de <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/1399/1502>

(20 de septiembre de 2021b). Conservación a largo plazo de documentos audiovisuales en soportes analógicos en Wikimedia Argentina, UNLP (org.) *Archivos Audiovisuales en el largo plazo*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UKUruvcNg7g>

Pascal, Ana (Productora-Directora), Devoto Natalia (Editora). (2017). [audiovisual] Serie de cortometrajes sobre la lucha de las mujeres argentinas por el reconocimiento de su derecho al voto.

Pascal, Ana; Russo, Eduardo (2005). La escuela de cine de la Universidad Nacional de La Plata. Pasado y presente [catálogo]

Pittaluga, Roberto. Democratización del archivo y escritura de la historia. Recuperado de http://memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/roberto_pittaluga.pdf

Ranciere, Jacques (2011). Montaje dialéctico, montaje sincrónico. en *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

Romero, Pedro G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* N°5 (pp.17-22). Recuperado de <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=141>

Taccetta, Natalia (2021). Lecturas a contrapelo y un concepto de historia útil para la vida. Walter Benjamin y Friedrich Nietzsche: Una interlocución posible. *Cuadernos de Historia*. N°55 (pp. 97-115). Departamento de Ciencias Históricas. Universidad De Chile. Recuperado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/65327>

Wees, William (1998). Forma y sentido en las películas de Found footage: una visión panorámica. *Archivos de la Filmoteca*. N°30. (pp.125- 136). Barcelona: Paidós.

Weinrichter, Antonio (1998). Subjetividad Impostura Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre. *Archivos de la Filmoteca*. N°30 (pp.109- 123). Barcelona: Paidós.

Ynoub, Roxana Cecilia (2012). La ciencia como práctica social: bases para situar el examen del proceso de investigación científica en sentido pleno. (Material de cátedra). Fac. Psicología UBA. Argentina. Recuperado de http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/1456/Ciencia_Ynoub.pdf?sequence=1

Enlaces a las piezas audiovisuales analizadas

Pascal, A. (Productora y Directora), Devoto, N. (Editora). (2017). 1902 [cortometraje]. Argentina. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1u1qYkPtvTmadEgoeU1tdiQ6rZfNikTNQ/view?usp=sharing>

Pascal, A. (Productora y Directora), Devoto, N. (Editora). (2017). 1945 [cortometraje]. Argentina. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1rHXVzmXTnuvEuhiB2Sluyf-HEp4p5c13/view?usp=sharing>

Pascal, A. (Productora y Directora), Devoto, N. (Editora). (2017). 1947 [cortometraje]. Argentina. Disponible en https://drive.google.com/file/d/1DOVQyimmVyLsLBwfAw41LncFdS_5ZMUo/view?usp=sharing

Pascal, A. (Productora y Directora), Devoto, N. (Editora). (2017). S/f [cortometraje]. Argentina. Disponible en https://drive.google.com/file/d/1rgQl8wF5te9WbvZTgVwm1DeC_uWMiaTd/view?usp=sharing