

Cine expandido argentino: indagar los archivos para desarrollar nuevas narraciones sobre el pasado

Por Pablo Salvador Boido*

Resumen: Este ensayo propone un recorrido que permite adentrarse en un fenómeno reciente en la Argentina: el cine expandido (Youngblood, 2012), trazando un itinerario que vincula este particular formato cinematográfico con las prácticas archivísticas. En primer lugar, este artículo analiza un corpus de obras agrupadas desde el particular cruce entre cine de archivo y expositivo; deteniéndose en los trabajos más significativos de este campo para poder dar cuenta de las innovaciones que están planteando a la hora de pensar el cine. En este sentido, este artículo propone un muestrario sobre piezas que se componen a partir de distintos documentos del pasado, pero principalmente analiza la práctica de remontaje del archivo fílmico. Vamos a ver cómo este cine *por venir* (Bulot, 2021), instalado, híbrido o anfibio, explora nuevos formatos que cruzan la sala de cine con la de la galería de arte, desplegando una poética singular. Esta resalta por su capacidad de interrogar los archivos y desarrollar nuevas narraciones sobre el pasado reciente. Desde diversos gestos, estos cineastas expandidos, proponen múltiples desplazamientos para pensar los relatos históricos y es allí que reside su potencia poética-política.

Palabras clave: cine expandido, archivo fílmico, historia del cine argentino, historia argentina, instalación cinematográfica

Cinema expandido argentino: escavando arquivos para desenvolver novas narrativas sobre o passado

Resumo: Este artigo propõe um percurso de um fenômeno recente na Argentina: o cinema expandido (Youngblood, 2012). Especificamente, esta trajetória ligará este formato cinematográfico com as práticas arquivísticas. Para o efeito, este trabalho analisará uma seleção de obras no cruzamento entre cinema de arquivo e cinema de exibição (cinema nos espaços das galerias), e centrar-se-á nas obras mais significativas neste campo, a fim de dar conta das inovações que estas obras propõem no que diz respeito a pensar o cinema. Neste sentido, este documento propõe uma série de obras compostas a partir de diferentes documentos do passado e dará especial atenção ao exame da prática de remontagem do arquivo cinematográfico. Como resultado, este trabalho mostra como este cinema a vir (Bulot, 2021), instalado, híbrido ou anfíbio, explora novos formatos que cruzam o cinema com a galeria de arte, exibindo uma poética singular. É importante notar que esta poética se destaca pela sua capacidade de interrogar os arquivos e desenvolver novas narrativas sobre o passado recente. Através de diversos gestos, estes cineastas expandidos propõem múltiplos deslocamentos para pensar sobre narrativas históricas, e aí reside o seu poder poético-político.

Palavras-chave: cinema expandido, arquivo cinematográfico, história do cinema argentino, história argentina, instalação cinematográfica

Argentine expanded cinema: delving into the archives to develop new narratives about the past

Abstract: This article focuses on expanded cinema—a recent phenomenon in Argentina—which interconnects cinematography with archival practices (Youngblood, 2012). A survey of films at the crossroads between archival and expository cinema is complemented by an examination of the most significant innovations that allow for re-thinking cinema. Thus, this article mentions a number of films which incorporate documents of the past to examine the reassembling which results in an archival film. This *cinema to come* (Bulot, 2021), screened in installations in hybrid or amphibious formats, allows for an interaction between cinema and the art gallery, resulting in a unique poetics, which stands out for its capacity to interrogate the archives and develop new narratives about the recent past. The diverse gestures and multiple displacements deployed by expanded cinema filmmakers to think about historical narratives underscores the genre's poetic-political power.

Key words: expanded cinema, film archive, history of Argentine cinema, Argentine history, film installation

El presente trabajo obtuvo la segunda mención en el 10° Concurso de Ensayos sobre Cine y Audiovisual “Domingo Di Núbila”, organizado conjuntamente por AsAECA y el 37° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 2022. El jurado estuvo compuesto por Jimena Cecilia Trombetta, Maximiliano Ignacio de la Puente y Cristina Andrea Siragusa. Se presenta aquí una versión acortada del ensayo.

Atisbos del cine en la sala de exposición

Un conjunto de artistas de la Argentina entre los cuales se encuentran Albertina Carri, Andrés Denegri, Catalina Sosa y Agustina Wetzel¹ vienen produciendo

¹ La lista puede engrosarse con otros nombres tales como Andrés Di Tella, por mencionar un director con más trayectoria y que hace tiempo viene experimentando con el archivo y los límites del formato cine. Allí puede entrar su reciente experiencia performática de *Diarios* (2022) o su instalación *327 cuadernos* (2016). A su vez se puede incluir en este corpus extendido a

desde hace tiempo distintas obras que se ubican en el cruce entre cine y arte contemporáneo. Este territorio se ha consolidado y tiene como protagonistas a distintos realizadores que practican el cine expandido (Youngblood, 2012). Dicha categoría no es nueva en la Argentina y tiene un largo recorrido. Se comenzó a utilizar en la década del sesenta (Alonso, 2016) en un contexto de “auge” de experimentación artística donde se mixturaban diversos formatos audiovisuales. Hoy estos artistas expandidos se distinguen por una intensa praxis intermedial que incluye un pasaje entre imágenes (Bellour, 2009) renovando el abordaje al viejo cinematógrafo (Boido, 2020). Sus propuestas adquieren diversas formas: lectura performática, performance audiovisual e instalación cinematográfica (Rebentisch, 2018) horadando el límite –cada vez más laxo– que hay entre los espacios dedicados a las artes y al cine.²

La selección de obras que propongo se enmarca en función de una poética común que se distingue por la intervención –aunque también podríamos decir invención– del archivo fílmico. Por esto propongo un recorrido sobre este campo desde la noción de artista archivista. De esta figura me interesa su “gesto” de reapropiación sobre los documentos fílmicos. Al respecto, tomo la definición del teórico Mario Cámara, que en su libro *El archivo como gesto Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* (2022) lo describe del siguiente modo:

El gesto del artista/escritor archivista consiste en releer y revisar, en redistribuir posiciones y con ello volver a dar una nueva visibilidad, operatividad y

realizadores más jóvenes como Nicolás Onischuk y Agustina Arrarás. Este dúo ha creado una exposición denominada *La noble ultimación de la bestia* (2017) donde abordan el archivo audiovisual del primer coto de caza creado en el país en territorio pampeano. Allí remontan distintos materiales fílmicos del Archivo Histórico Provincial de La Pampa junto otros soportes. También podríamos incluir *Enviado para falsear* (2021), de Maia Navas, que ha conjugado la memoria histórica, el archivo y los dispositivos de vigilancia actuales como los drones sobre el territorio Qom. La lista se podría engrosar aún más y lo expuesto hasta aquí es sólo una muestra de las poéticas de archivo que circulan en este campo que alberga los films en tránsito desde la sala de cine a la sala de exposición y viceversa.

² El teórico Philippe Dubois (2012) denominó este fenómeno como “efecto–cine”, afirmando que el cine se emplazó en los espacios museísticos y artísticos desde la década de los noventa.

narratividad a zonas históricas centrales o marginadas, pero también en desmontar, en el sentido de atentar, el dispositivo archivo y su pulsión jerarquizante y clasificatoria (2022: 13).

Cabe aclarar que el recorte de obras excluye deliberadamente otro tipo de prácticas frente al archivo en el campo del arte y del cine que no se ajustan a esta poética. En este sentido me parece relevante resaltar que no voy a realizar una cartografía extensa que recorra todas las producciones vinculadas a esta temática. Mi recorrido parte de una línea temporal que va desde el 2013 hasta hoy. La fecha no es azarosa y responde a la sistematización de una práctica estética que se da en este período, es allí que toma uno de sus rasgos distintivos: el remontaje del documento. Otro punto que resalta en el corpus analizado es el de las variadas representaciones históricas: las hay con un fuerte anclaje en los discursos sobre el pasado (Sosa, Denegri), pero también hay otras que trabajan en un tiempo intermedio o indistinto entre pasado y presente (Carri, Wetzel). Estas piezas exponen el material fílmico alojado en el archivo oficial –y en menor medida también el de formato más íntimo– en un espacio público donde el espectador o la espectadora podrá interrogarlas. Es en este desplazamiento del archivo a la sala donde cada artista crea su poética.³

Un espectro recorre las imágenes del pasado

Comienzo por un grupo de obras que sostienen un gesto de sospecha sobre el archivo y una especial atención sobre el *resto* fantasmal del mismo. Vamos a ver cómo esta actitud de desconfianza permite volver a ver críticamente los discursos alojados bajo el mito de origen de la nación argentina. Así es como Albertina Carri re–expone los pasos de los bandoleros rurales (Hobsbawm) en *Investigación del Cuatreroismo* (2015); Catalina Sosa con *Operar Fantasma*

³ Como voy a mostrar más adelante, los trabajos pueden ser más o menos explícitos en torno a hechos históricos traumáticos. Los tiempos que se representan no son los de la historia como disciplina, sino que proponen otro acercamiento que puede hablar de ciertos malestares y síntomas que se mantienen dentro de una narrativa social que abarca más de un período y se puede interconectar bajo un modo no teleológico o lineal.

(2019) y Agustina Wetzel con *Cantera: de cerca nadie es normal* (2022) tensionan la imagen del país como granero del mundo. Mientras que Andrés Denegri con *Éramos esperados: hierro y tierra* (2013-2019) contrapone imágenes de las primeras décadas del siglo XX, remediando documentos de un proyecto modernizador que intentó pasar por alto en sus relatos oficiales el conflicto social y la represión.

Quiero retomar la figura del arconte, ya que esta me permite pensar una de las cuestiones fundamentales en torno al archivo. Ésta remite al custodio de los acervos en la Antigua Grecia; esta persona ostentaba una alta jerarquía ya que tenía el poder de decidir quién accedía a estos. En este sentido, este custodio era además un administrador de un cierto régimen de lectura, capaz de crear un marco interpretativo del mundo. La producción moderna de archivos mantiene parte de estas características cuando funda una memoria visual sobre el pasado y su régimen de interpretación, es decir cuando funda una episteme. Lo que estas obras tienen en común es que toman para su composición documentos de distintos sucesos históricos, pero con el fin de estallar su lectura y burlar el arconte. Estos artistas no sólo reclaman el acceso a los documentos silenciados, sino que también proponen otro régimen de interpretación de los mismos. Más adelante vamos a localizar en cada trabajo la intervención del archivo fílmico utilizada como modo de visitar discursos y representaciones que fueron fundacionales del estado moderno. En estas obras ese pasado vuelve como un espectro trágico. Espectral ya que sobrevuela como un discurso incumplido que interroga el presente. También estos artefactos fílmicos se encargan de desmontar en distintas operaciones las imágenes de la utopía del progreso que proveyó al proyecto liberal para esa nación en estado de construcción. Aquí los materiales que documentaron las primeras décadas del siglo pasado y que vuelven a ser citados en otros momentos de la historia, como veremos en el caso de Carri y la última dictadura cívico-militar iniciada en 1976, aparecen expuestos. Quedarán a la vista las suturas y la fragilidad constitutiva de esos discursos institucionales. Un

dato no menor y que llama la atención es la cita recurrente a distintos momentos de la historia del cine argentino, los relatos que versan sobre la cinematografía local también son interrogados críticamente.

Operar entre fantasmas

La primera obra que voy a analizar es de la artista Catalina Sosa y se titula *Operar fantasma* (2019). Fue parte de la edición del año 2019 de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur (BIENALSUR) en el Centro Cultural Parque de España, Rosario. Apartada y montada en una sala a oscuras el espectador que se adentraba al recinto se topaba con una estructura de metal que recreaba un pequeño molino de granos. Esta pequeña máquina además contaba con un proyector de formato reducido (súper 8). Este podía ser accionado por el espectador y al prenderlo se proyectaban en bucle una reedición de extractos de distintos noticieros que van desde la década del veinte hasta la del sesenta, sacadas del Archivo General de la Nación (AGN).⁴ Las imágenes elegidas por la artista conforman una breve secuencia que discurre temáticamente sobre la explotación del campo, o bien sobre el trabajo del hombre sobre la naturaleza. Según la descripción de Sosa, el diseño busca emular un molino, y al respecto, en una reciente entrevista que le realicé, sostiene:

La obra está compuesta por un molino de grano de trigo de chapa galvanizada, una cinta transportadora de caucho y una estructura de caño junto a un proyector fílmico de formato reducido super 8 [...] el proyector es encendido

⁴ Actualmente dicho organismo estatal (en adelante A.G.N.) aloja cientos de horas de material fílmico y también fotográfico. Estos materiales están a libre disposición y es por esto que distintos artistas han podido utilizarlo como fuentes para sus creaciones. Esta institución hoy cumple 200 años y fue creada por el entonces gobernador de Buenos Aires Martín Rodríguez. Colaboró en su ejecución Bernardino Rivadavia, quien además participó en la fundación de la Universidad de Buenos Aires, entre otros establecimientos que compartían el mismo espíritu. Esto sucede como parte del proyecto de consolidación y expansión estatal que simultáneamente organizaba distintas campañas de invasión y despojo para delimitar la frontera estatal. Actualmente este organismo es el más importante del país en su tipo, y resguarda materiales en celuloide, que, a falta de una filmoteca nacional activa, se ha convertido junto a otros, como el Museo del Cine en la Ciudad de Buenos Aires, en los espacios públicos más relevantes para la preservación del cine.

mediante un sensor de movimiento en el momento que un espectador ingresa a la sala e inmediatamente comienza a proyectar una película, pero es imposible visualizarla ya que no hay una superficie donde verla. Para esto el espectador o espectadora necesita accionar la palanca del molino; éste muele el grano de trigo y lo expulsa sobre la cinta transportadora, que avanza a la par del molino en movimiento y lo deja caer sobre el piso, formando una lluvia de granos molidos sobre la cual se constituye la imagen proyectada (C. Sosa, comunicación personal, 6 de abril del 2022).

Por este tipo de mecanismo el espectador no tiene un acceso sencillo a las imágenes, ya que las mismas no se proyectan sobre una pantalla, sino que sólo pueden ser vistas en el breve lapso que los granos caen y conforman una superficie que se disolverá rápidamente (**Fig. 1**). Este gesto según la artista debe entenderse como parte de un ejercicio de anti-ilusionismo, a lo que puedo añadir una clara intencionalidad por diseccionar el binomio mecánico del cine conformado por imagen fija e imagen móvil que generan la famosa “ilusión de movimiento”. La secuencia que se reproduce está compuesta por veintiún planos que muestran el recorrido que va desde la extracción del trigo hasta la creación de panes. El acento está puesto en el proceso que supone convertir la cosecha en un alimento. A los dos planos iniciales que posan sobre una plantación de trigo le siguen las sembradoras que avanzan sobre la cosecha (**Fig. 2**). La mayoría de los planos se alternan rápidamente dando una continuidad, y aunque vemos primero una maquinaria de inicios de siglo y luego una de mediados de los cincuenta, el *raccord* de continuidad entre plano y plano se mantiene. Esto también se repite con los planos siguientes. A pesar de que reconstruye el paso a paso de la siembra, tenemos imágenes de distintas temporalidades que se pueden identificar por las diversas tecnologías empleadas en las tareas pero que forman una unidad de sentido. Luego llegará el momento del acopio, llevar los granos a los silos y transportarlos. El último plano es de muchos panes cayendo, y así cierra el bucle que en la instalación inmediatamente vuelve a comenzar sin cortes. Toda esta narrativa se realiza

remontando los archivos documentales de distintos noticieros que el espectador ve *in situ* como un espectro o una imagen fantasmal. Lo que la artista pone en suspenso a partir de este montaje minucioso es la forma que adquiere el trabajo agrario bajo un juego de paradojas, o por decirlo de otro modo, de develamientos y ocultamientos.



Fig. 1. Registro en sala de *Operar fantasma* (2019, Catalina Sosa)

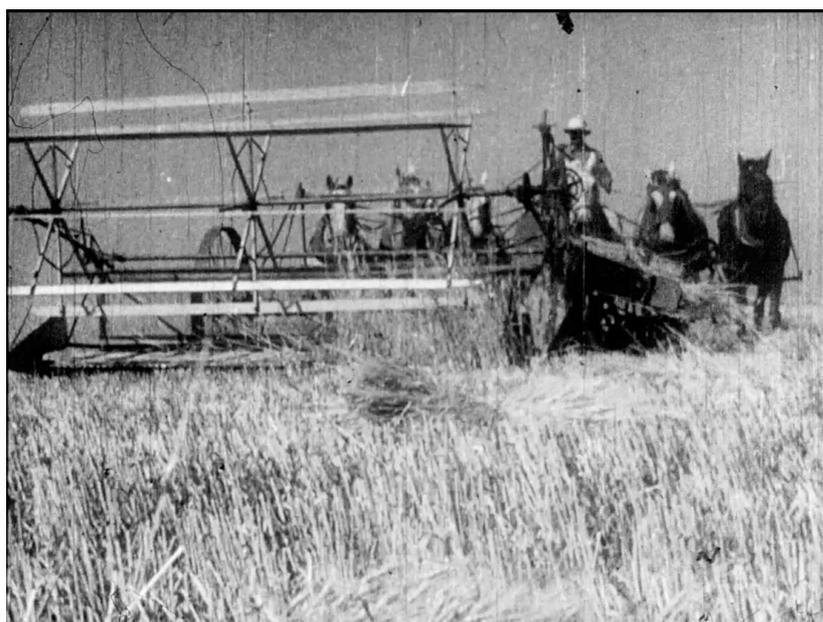


Fig. 2. Fotograma del material proyectado en *Operar fantasma* (2019, Catalina Sosa)

El origen de los planos utilizados proviene de los noticieros institucionales. Estos, según el investigador Javier Cossalter, comienzan a realizarse cuando: “En 1891, Max Glücksmann comenzó a trabajar en la Casa Lepage. Dos años más tarde fue nombrado gerente. Junto con Eugenio Py y el propio Lepage construyeron un equipo técnico y comercial pionero en el cine argentino” (2017: 5). Luego, en el año 1908 la empresa fue adquirida por Max Glücksmann y renombrada primero Casa Lepage de Max Glücksmann y luego Cinematografía Max Glücksmann. Además de estos pioneros –según el investigador citado anteriormente– el otro nombre importante en aquella época es el de Federico Valle quién creó este formato:

Fue en 1920 cuando nació el primer noticiero argentino mediante la fundación de Film Revista Valle. Fue el técnico y productor Federico Valle quien realizó numerosos filmes de carácter documental. Ambos directores (y competidores entre sí) también desarrollaron cientos de documentales institucionales entre los que aparecen los encargados por YPF, la Sociedad Rural, la Federación Agraria (Cossalter, 2017: 5).

La estudiosa Irene Marrone, quién trabajó sobre el material cinematográfico de las primeras décadas del siglo XX alojado en el AGN, afirma que el contexto de producción de estos materiales se da en el momento en que la Argentina ingresa aceleradamente como exportador de productos agropecuarios. Allí se da un proceso modernizador que consiste en la incorporación “exitosa” del país en la nueva división internacional de trabajo. Esto fue fundamental para forjar el imaginario del país como “granero del mundo”, y los beneficiarios directos de este discurso fueron los grandes propietarios agrupados en la Sociedad Rural que encarnaron y protagonizaron ese período como los forjadores de la nación (Marrone, 2003). En su artículo “Imaginario contrapuestos en la filmografía del agro pampeano argentino” (2001) la autora, junto a Moyano Walker, revisa dos casos enfrentados donde se plasman dos miradas sobre el “campo”. Ese mismo territorio-imaginario con el cual trabajará Sosa en su obra.

Estas autoras abordan dos films de propaganda institucional, uno llamado *La Pampa* (Films Valle, 1923), patrocinado probablemente por la Sociedad Rural Argentina, y el otro *En pos de la tierra* (Films Valle, 1921), encargado por la Federación Agraria Argentina. Para ambas teóricas estos adquieren una importancia vital, ya que se inscriben en un periodo fundacional del género documental de programa institucional. Sigue resonando aquí el discurso del “granero del mundo” en una tierra que se debe colonizar y se asume como “vacía” y lista para ser utilizada. Muchos de los films de Valle, como el emblemático *Por tierras argentinas* (Federico Valle, 1929), elevan las virtudes del territorio para una explotación de sus recursos naturales. Este documental fue utilizado en exposiciones en distintos países con el fin de atraer mayores capitales para el sector. Quiero volver a destacar que estos films se producen en un contexto económico de consolidación del modelo agroexportador y por esto apuntalan el lugar que la Argentina estaba asumiendo en la división internacional del trabajo (Adamovsky, 2020). Queda resonando en estos discursos, como un eco, la idea de que no hay un conflicto en el campo. Justamente, en el siguiente apartado voy a enfocarme en cómo esa tensión social se expresa en el llamado Grito de Alcorta, y es uno de los ejes abordados en la obra de Andrés Denegri.

Sobre *Éramos esperados*: un archivo maquínico

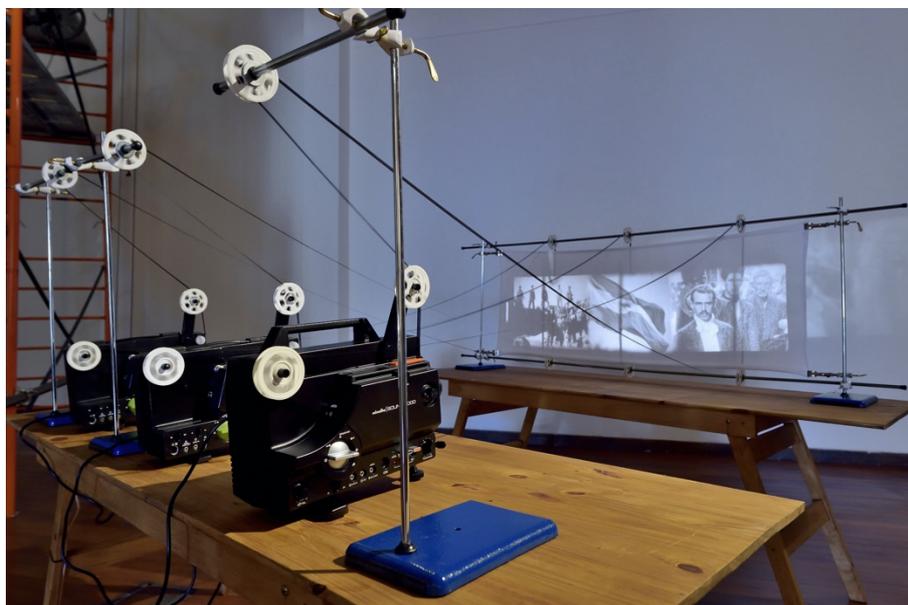


Fig. 3. Registro en sala de *Éramos esperados: hierro y tierra* (Andrés Denegri, 2013-2019)

Éramos esperados es el nombre que el artista Andrés Denegri le dio a una serie de obras instalativas. En este caso voy a tomar *Éramos esperados: hierro y tierra* (2013-2019, Andrés Denegri): la misma se compone a partir de una pantalla expandida que contiene tres proyecciones simultáneas de súper 8. Al juntar el rango de proyección de cada pantalla, conforman una mayor que se ensancha lateralmente, componiendo un nuevo paño con tres espacios claramente distinguidos. En cada uno vemos, en bucle, imágenes de protestas del lado izquierdo, una bandera argentina flameando en el centro, y de la otra punta, nuevamente otras imágenes de protestas, todas estas en blanco y negro (Fig. 3). Como ya adelanté, el trabajo se realizó a partir del acervo del AGN en torno a dos sucesos históricos que marcaron la modernización del país: El grito de Alcorta y la Semana Trágica. Así el artista fija su interés en el periodo previo y posterior al centenario del estado argentino, haciendo foco en las protestas sociales y la organización de los trabajadores. Pero también —y especialmente— en la posterior represión a estos, lo que él identifica como una dinámica recurrente en la historia del país.

La imagen del centro de la pieza es una bandera nacional flameando, que emula al cortometraje *La bandera argentina* (Eugenio Py, 1897). Este se encuentra extraviado; su autor se autoasignó haber sido el creador del primer registro cinematográfico en el país, y dar lugar así, a la fecha de comienzo de la historia del cine local. Algunos dudan de la veracidad de este hecho, aunque se encuentra documentado en el catálogo de las vistas que ofrecía la casa de Lepage, que en ese momento distribuyó estos primeros materiales. En todo caso, la intención del artista es cuestionar este relato de “origen” refilmando la escena detrás de la casa de gobierno nacional, primero en digital y luego transferido a filmico, evocando ese supuesto primer cortometraje.

La arquitectura montada del dispositivo permite que los rollos de súper 8 se proyecten en trayectorias inversas, mientras dan vuelta por una estructura que complejiza el recorrido de la película que entra y sale del proyector. Así se expone todo el mecanismo de entrada y salida de las imágenes. Mientras observamos los fotogramas en movimiento en la pantalla, también vemos salir la otra parte de la cinta pudiendo localizar la imagen fija que hace segundos había sido vista en movimiento. El espectador allí presente podrá desplazarse e inmiscuirse en ese montaje de ingeniería y aventurarse a recorrer esta pequeña máquina. Sin embargo, y paradójicamente, en este recorrido el público no se distancia del aparato, sino que se ve obligado a relacionarse poniendo en juego su cuerpo para poder atisbar las imágenes y sonidos presentados. Su percepción puede variar en el desplazamiento corporal por el espacio, puede tomar distancia de las proyecciones, luego acercarse y ante la reiteración del bucle que nunca se acaba repetir el ejercicio tantas veces como quiera. Cada espectador deberá poner el fin a esa experiencia alejándose nuevamente de la pieza para seguir el recorrido de la muestra. Este proceso “abierto” no implica que la obra no contemple una diégesis propia (claro la tiene) pero bajo otras reglas que no la acerca automáticamente a la integración narrativa que ha moldeado el cine dominante. A diferencia de la posición fija de la silla de la sala tradicional, tendremos una postura física donde el entramado de asociaciones

será más inestable, más disperso y fragmentario, pero no por eso caótico. Por el contrario, allí aparece un pequeño mundo de sentido construido y habitado por las sensaciones que habilita esa máquina de imágenes expandidas.

Siguiendo a los historiadores Adamovsky (2020) y Lobato (2014), las imágenes que abordan las obras de Denegri hacen referencias a los años transcurridos entre el triunfo de Roca en 1880 y el ascenso de Hipólito Yrigoyen en 1916. Un periodo donde se estableció un régimen conservador y de profundos cambios en el orden social, que incluyó la llegada de miles de personas migrantes que cambiaron radicalmente a la sociedad. Es importante recalcar que esta fase difícilmente pueda ser considerada homogénea, ya que la modernización de la Argentina también fue acompañada por numerosos conflictos, algo de lo que intenta hacer foco la serie trabajada por Denegri, trayendo a la actualidad la rebelión agraria que fue el Grito de Alcorta. Ese suceso ocurrió en junio de 1912; ese año 2.000 agricultores del sur santafecino iniciaron un proceso de movilización en pos de reformas. Estos pequeños arrendatarios buscaban negociar más satisfactoriamente los beneficios que se obtenían. La historiadora Lobato afirma que el agro pampeano se caracterizó por la ausencia de grandes conflictos sociales durante buena parte del periodo del auge exportador. Y fue justamente el llamado Grito de Alcorta el hecho que sacó a la luz las tensiones y complejidades del tejido social pampeano hasta ese momento omitido. La Semana Trágica, que es el otro conflicto abordado, puede pensarse como un momento en el largo proceso de lucha social extendida durante la conformación de la clase obrera. Si bien la presencia de sindicatos masivos y la participación popular se repite en otras oportunidades, quizás la distinción de ese momento fue la represión estatal que dejó una infinidad de muertes entre las filas de los manifestantes, número que incluyó también desapariciones y posteriores persecuciones. Denegri retoma las fotografías de ese suceso alojadas en el AGN y las interviene para darle movimiento y crear una nueva pieza fílmica. Ya en el título de la obra (y de la serie), el realizador hace una explícita referencia al postulado en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*

(Benjamin, 1999). En dicho texto el filósofo proclamó que la tarea del historiador es dar lugar a lo que el pasado reclama del presente, y resalta que se debe escribir la historia con los muertos, los vencidos. Más cercano en el tiempo, el teórico e historiador Michael Löwy propone una relectura sobre el concepto de historia benjaminiano. En su libro *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de la tesis "sobre el concepto de historia"* (2002), insiste en que la noción de redención del autor alemán está asociada a un gesto de reivindicación de las víctimas de la historia. En este sentido también sostiene que: "La redención es una autoredención, cuyo equivalente profano podemos encontrar en Marx: los hombres harán su propia historia y la emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos" (2002: 59). Y justamente es ese gesto el que guía a Denegri a retomar esas imágenes del pasado.

Territorio y paisaje desmontados

En las obras que hice mención aparece el indisociable lazo en la construcción del territorio político-administrativo y la creación de un imaginario que lo representa. También allí aparece otro elemento que es la noción de paisaje. Como expone la autora Goffard en su libro *Intramuros: Palimpsestos sobre arte y paisaje* (2019), este concepto nace en la modernidad, desde la mirada citadina, laica y burguesa. Hasta aquí abordé a partir de distintos trabajos las implicancias que tuvo el cine en la figuración del universo agroganadero. El cortometraje ya antes mencionado de Federico Valle *Por tierras argentinas* (1929) trae una nueva cuestión en la que me quiero detener: la creación del paisaje nacional.

Este segundo tópico me interesa ya que forma parte de una obsesión compartida, como ya vimos en estos artistas, por *desnaturalizar* las condiciones de producción del archivo. Y allí interviene la historia de la cinematografía local. Para esto quiero tomar el trabajo de Agustina Wetzel que fue realizado en el

marco de una convocatoria conjunta del Centro de Arte Sonoro (CASo),⁵ el Centro Cultural Kirchner (CCK) y el AGN para la propuesta que titularon “Cantera: de cerca nadie es normal. Composiciones del Futuro para una película del pasado”. Allí tres artistas tuvieron la posibilidad de remontar el emblemático documental de Valle. Este es un film de tono pedagógico, pensado para promover el territorio nacional y su estructura narrativa es fiel a esta premisa. Arranca con una secuencia en el puerto, abordando la inmigración y la ciudad como elemento central para el desarrollo; luego avanza a partir de *travellings* filmados desde el ferrocarril que deja ver distintos terrenos. Hay en ese desplazamiento una celebración del “maquinismo” asociado al progreso. Allí, se entrecruzan varias capas discursivas sobre la idea de “origen” y la legitimidad en la construcción del Estado nación que aportan las imágenes cinematográficas. El remontaje de Wetzel busca cuestionar esas imágenes y su uso primigenio que intentaba fundar y representar un ideario nacional.

Una singularidad de la pieza re-editada por Wetzel es que hay una disyunción total entre la banda del audio y la imagen. Mientras vemos esos enormes paisajes atractivos (**Fig. 4**), denominados como “la tierra del futuro” o “la Suiza Argentina” cuando se presenta a la Patagonia, por ejemplo, lo que tenemos en la banda sonora son testimonios de denuncia sobre el asesinato de Santiago Maldonado o lo que parece ser una protesta de una organización mapuche por sus tierras. Exactamente en el momento en que la placa dice “la colonización comienza a rendir sus frutos” escuchamos instrumentos originarios como la *trutruca* y el *kultrún*, sonidos que parecen revelar el presente y el carácter espectral del archivo. Esos sonidos vienen a perturbar –mediante el remontaje– la vigencia del discurso de la llamada generación del ochenta y su proyecto colonizador sobre las tierras expropiadas a la nación mapuche.

⁵ El Centro de Arte Sonoro (CASo) es una institución dedicada a la investigación, creación y difusión de prácticas artísticas basadas en el sonido que funciona en la Ciudad de Buenos Aires.



Fig. 4. Fotograma de la pieza *De cerca nadie es normal* (Agustina Wetzel, 2020)

Expandir el cine para relatar una historia fragmentaria: entre el olvido, la negación, la resistencia y el duelo

Continuando con mi propuesta quiero aproximarme a la idea de un segundo gesto anclado al duelo (Derrida, 1995), y para esto voy a tomar la obra titulada *El intersticio en el espejo* (Catalina Sosa, 2015). Esta fue presentada en el marco del 11° Festival Internacional de cine FestiFreak en la ciudad de La Plata. Al recorrer la sala expositiva se podía encontrar: un proyector digital, otro de súper 8, uno de diapositivas, un monitor CTR para reproducir VHS, junto a fotografías impresas colgadas alrededor de distintos textos, entre otros objetos (Fig. 5). Estos aparatos estaban dispuestos alrededor de un gran salón de exposiciones que dejaba al espectador frente a un recorrido por la muestra. Cada uno de estos *aparatos documentales* tomaba algún fragmento particular del tópico que la artista buscaba desentrañar: la historia de la familia de su padre. El puntapié de la búsqueda de la realizadora es el silencio alrededor de un suceso que para ella no tiene una explicación satisfactoria en el relato

familiar: el cambio de apellido de su padre de Pompeo a Sosa. Este evento traumático ubicado en la infancia de su progenitor es revisitado desde distintos ángulos tratando de descifrar qué fue lo que sucedió; para esto y ante la ausencia de relatos convincentes, la artista rastrea todo tipo de documentos familiares. A su vez, emprende una serie de entrevistas y recaba también testimonios sobre lo que rodea a este hecho. Las voces halladas, como era de esperar, no concuerdan con una visión coherente sobre lo que sucedió, pero dejan algunas imágenes y datos más precisos. Con estos elementos producidos en el proceso de investigación, Sosa despliega sus *aparatos documentales* que contienen todos los fragmentos y preguntas que guiaron su búsqueda. Estos hallazgos se instalan en forma de enigmas más que de respuestas; lo que articula el sentido de estas obras es su urgencia y necesidad de repensar la identidad, una identidad familiar tabicada a partir de la rotura de una genealogía alterada por el cambio de apellido de su padre.



Fig. 5. Registro en sala de *El intersticio en el espejo* (Catalina Sosa, 2015)

Esto se puede ver claramente en las imágenes proyectadas en bucle a partir de un proyector de súper 8 que alternadamente muestra fotografías de retratos de

la abuela y luego autorretratos animados cuadro a cuadro de la artista, para luego ver la inscripción de la palabra Sosa seguida de Pompeo, y así sucesivamente. Las letras que forman los apellidos fueron creadas a partir de rasgar directamente el celuloide y animadas en un cuadro a cuadro. Esa inscripción sobre el film desprolijo y resquebrajado, le da un tono urgente, una escritura desprolija. A la vez, remite a otras fotografías de retratos de la abuela y otras personas que aparecen tachadas, un procedimiento invertido esta vez para inscribir dos apellidos, una huella que convive con la imagen del rostro de la artista atravesada por ese apellido “silenciado” y el oficial. La muestra se complementa también con distintos escritos que colgaban en la sala, además de imágenes de distintos expedientes oficiales que dan cuenta del proceso legal del cambio de apellido paterno.

Siguiendo este mismo gesto de duelo sobre el pasado quiero abordar la pieza *Investigación del cuatreroismo* de Albertina Carri, que se presentó en el marco de la exposición *Operación Fracaso y El sonido Recobrado*, en la sala PAYS del Parque de la Memoria.⁶ Se pueden hacer múltiples análisis sobre este proyecto que trasciende dicha exposición; en este caso, por una cuestión de espacio y para acentuar el recorte que propuse, me voy a detener en la práctica de remontaje que la realizadora hace sobre el material fílmico. La instalación está compuesta por cinco pantallas montadas en una sala en total oscuridad dentro del museo. Cuando ingresamos a la sala, la pieza puede estar iniciada debido a que corre en un bucle infinito, y si bien finaliza a los 57 minutos, acto seguido vuelve a comenzar. Esta es una de las características

⁶ La sala PAYS (Presentes Ahora y Siempre) forma parte del Parque de la Memoria Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado, ubicado en la rivera norte de la Ciudad de Buenos Aires. El mismo fue creado en 1998 y es gestionado conjuntamente entre representantes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires además de distintos organismos de Derechos Humanos. Además del parque escultórico, allí se radica un archivo digital, un programa educativo y un importante espacio expositivo dedicado a vincular el arte contemporáneo con el trabajo de memoria alrededor de la última dictadura cívico-militar. Este proyecto estético actualmente tiene como referente a la curadora argentina Florencia Battiti, quien fue la encargada de curar el proyecto presentado allí por Albertina Carri, entre otras destacadas artistas nacionales e internacionales.

centrales de las instalaciones de este tipo: la espectadora o el espectador podrán manejar el tiempo de entrada y salida de la sala para hacer distintos recortes del relato proyectado. El trabajo se compone por dos líneas narrativas que entran en tensión; de un lado el texto interpretado por la voz en off de la actriz Elisa Carricajo, y por el otro las imágenes de archivo que se rehúsan a ilustrar lo que está va contando. El escrito que enuncia Carricajo recrea las peripecias de Albertina Carri en un proceso errante para realizar una película sobre Isidro Velázquez. Este personaje fue un bandido rural asesinado por la policía en Chaco en 1966 y que Roberto Carri –padre de la directora– rescató en su libro *Isidro Velázquez: Formas prerevolucionarias de la violencia* (2001). Este tratado sociológico tenía como objetivo comprender las formas de violencia política en sectores subalternos, particularmente los del proletario no industrial vinculados a formas de explotación de herencia colonial.

Ahora, Carri hija va detrás del legado de su padre desaparecido y a su vez de una de las películas que se filmó a partir de ese libro. La película que la realizadora refiere fue dirigida por el cineasta, también desaparecido, Pablo Szir. La misma nunca vio la luz, y su destino es incierto hasta el día de hoy. Con esos acertijos la directora compone un relato donde dialoga con la figura enigmática de Isidro como un modo de preguntar nuevamente por el destino del proyecto político que encarnó su padre, la herencia de éste y su actual presente cómo cineasta. Isidro se presenta como un fantasma que le permite dialogar a su vez con otro fantasma, el de su padre, el de su herencia y también el de aquel proyecto revolucionario.

A diferencia de los otros trabajos presentados al inicio, este, como el de Sosa, tiene una marcada apuesta autobiográfica al poner en escena a un yo atado a una búsqueda identitaria. En esto se diferencia del gesto analítico de las otras obras. Aquí por el contrario el vínculo afectivo con el archivo tomará protagonismo. Además de la voz en off, como ya mencionamos, cada una de las cinco pantallas construyen un relato visual que se puede ver

autónomamente (**Fig. 6**). Este remontaje sobre los materiales implica que pierdan su referencia inicial para cobrar un nuevo sentido a partir de la superposición con otros films que provienen de distintas fuentes. Estas capas de sentido se van superponiendo, sólo excepcionalmente y por breves momentos ilustran la voz en off, pero en otras se contraponen, generando un distanciamiento entre ambas bandas.

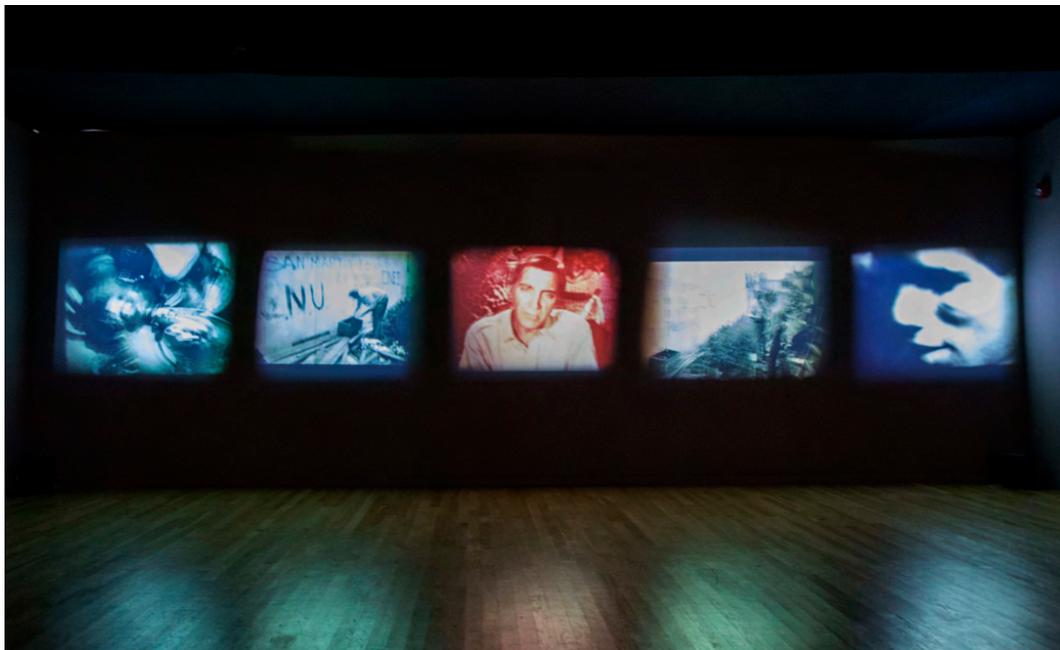


Fig. 6. Registro en sala de *Investigación del cuatreroismo* (Albertina Carri, 2015)

En esta obra el territorio “campo” aparece de distintos modos. Cómo escenario de las disputas de los bandoleros Velázquez y su compañero Gauna, pero también, como un espacio biográfico para revisitar dado que parte de la infancia de la directora se desarrolló en un espacio rural luego del secuestro de sus padres. El relato de la voz en off es un viaje particular hacia ese territorio, una especie de *road movie* donde la aventura consiste en entender el pasado y el presente donde se cuele su rol de madre. Este escenario, entonces también es un territorio afectivo inscripto en su biografía, donde se intenta un paralelismo entre su historia y la historia que su padre narró alrededor de estos personajes.

En síntesis, este trabajo (como los anteriores) vuelven sobre el imaginario de una nación moderna anclada en el desarrollo agroganadero, las disyuntivas en los procesos de modernización y las disputas en torno a los conflictos sociales tanto en el campo como en la ciudad. Ese pasado mitológico es remontado por Carri en diversas capas. Por un lado, al traer a escena el ensayo de su padre que se centra en un bandolero rural, salimos de la estepa pampeana, y nos colocamos en un espacio salvaje (como fue concebido Chaco por las élites porteñas), a ser conquistado y civilizado. Por lo contrario, Carri padre encuentra allí un subterfugio para pensar la violencia de ese bajo pueblo capaz de oponer una resistencia al modelo modernizador. Este eco resuena en un momento singular donde la obra fue escrita, en pleno auge de las luchas revolucionarias, donde justamente se intentaba pensar otra línea de continuidad histórica. Allí esos sujetos debían ser retomados como parte de una misma tradición que buscará ponerle fin a la sociedad capitalista. Entonces ese escenario de lucha social en presente traza un *continuum* con un pasado de resistencia. De este modo, cuestionar las estructuras de dominación de ese momento implicaba una relectura sobre los años pasados y en particular un resituarse, deslocalizando el epicentro urbano asociado a las tradicionales clases dominantes.

En este sentido resulta interesante cómo aparece el film de Juárez *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969): este es aludido en un largo pasaje de la voz en off donde la directora lo cita para evocar a los compañeros desaparecidos de sus padres. Allí, sostiene que si hubiera vivido en esa época también ella hubiera sido parte de una “célula subversiva” tal como lo fueron ellos. El documental al que se hace alusión es de fines de los sesenta y fue enteramente rodado en clandestinidad como un alegato a la lucha revolucionaria de esos años. Este recrea a partir de imágenes de archivo, un testimonio y una lectura muy singular de una de las cartas escritas por el dirigente sindical Agustín Tosco desde la cárcel (**Fig. 7**), las jornadas de levantamiento del Cordobazo.



Fig. 7. Fotograma del documental *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969)

Carri —a través de esta cita y de otras que aparecen a lo largo de su obra— dialoga con la historia del cine argentino y se pregunta sobre su lugar como realizadora. Esta es una pregunta recurrente que aparecerá luego más enfáticamente en otros trabajos, como el film *Cuaterros* (Albertina Carri, 2016).

Imaginería archivísticas y restos de un cine *por venir*

Hasta aquí presenté las características comunes en estos trabajos y esbocé un primer recorte a partir de las líneas poéticas de cada pieza. Como rasgo común destacué el gesto autorreflexivo que se propone alrededor del dispositivo cinematográfico, tanto en sus aspectos formales como todo lo que se refiere a su propia historia. Las obras analizadas marcan una apuesta por retomar ciertos principios de las historias del cine para repensarlas en conjunto a la historia social, en principio desde la formación del Estado nación, intentando aproximarse a aspectos del pasado como parte de los problemas del presente.

En cuanto a los procedimientos formales frente al archivo, busqué enmarcarlos a partir de la distinción de un gesto que replantea la construcción de otro tipo de relatos alrededor de las disputas sobre las memorias (Jelin, 2002). Estos gestos de sospecha que despliegan las obras se enfrentan a la naturalización discursiva de las prácticas de organización de registros archivísticos que tienden a obturar cualquier problematización de las condiciones de producción de los mismos (Tello, 2018). Si bien dejo muchas preguntas abiertas también resta la certeza de que en estos trabajos anida una potencia política capaz de interrogar al archivo. Digo potencia en un sentido de lo que puede ser, de lo que puede abrir este gesto de sospecha sobre los discursos históricos que enumeramos. Un gesto que tiene la potencia de interrogar al archivo, sus espectros o resonancias; tal vez como el fantasma shakesperiano que no deja en paz a Hamlet, estos artistas expandidos no dejan de interrogar o acechar las imágenes del pasado (Derrida, 1995) para problematizar nuestro presente.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel (2020). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Crítica.
- Alonso, Rodrigo (2016). *Elogio de la Low-Tech: historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Mecenazgo Cultural.
- Bellour, Raymond (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin, Walter (1999). *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la Historia*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Boido, Pablo (2020). "Actualidad y desplazamientos del cine expandido contemporáneo argentino" en *Fuera de campo*, volumen 4, número 1. Guayaquil: Universidad de las Artes Ediciones.
- Bulot, Érik (2021). *Cine de los posible*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Cámara, Mario (2021). *El archivo como gesto: Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo.
- Carri, Roberto (2001). *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- Cossalter, Javier (2017). "Una historia del cortometraje argentino desde los orígenes hasta la modernidad cinematográfica" en *Dixit*, número 27. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.
- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx*. Valladolid: Trotta.

Dubois, Philippe (2012). "Un "efecto de cine" en el arte contemporáneo" en *Clave 019-97*, número 4. Bogotá: Universidad de los Andes.

Goffard, Nathalie (2019). *Intramuros: Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Jelin, Elizabeth (2022). *Los trabajos de la memoria* (Vol. 1). Buenos Aires: Fondo Cultura Económica de Argentina.

Lobato, Mirta Zaida (2014). *El progreso, la modernización y sus límites 1880-1916: Nueva Historia Argentina Tomo V* (Vol. 5). Buenos Aires: Sudamericana.

Löwy, Michael. (2002). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de la tesis "sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica de Argentina.

Marrone, Irene (2003). *Imágenes del mundo histórico: Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker (2001). "Imaginario contrapuestos en la filmografía del agro pampeano argentino", en *Mundo Agrario*, volumen 2, número 3. La Plata: Universidad de la Plata.

Rebentisch, Juliane (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.

Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.

Youngblood, Gene (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.

*Pablo Salvador Boido es Becario Doctoral en Historia y Teoría de las Artes (U.B.A.). Es Licenciado en Artes (UBA), forma parte del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y es integrante del proyecto UBACyT "Nuevas modernidades. El discurso audiovisual en la escena social contemporánea" y del PICTO "Mundos fuera de sí: intermedialidad en las artes, la literatura y la curaduría argentina contemporáneas". E-mail: pablo.boido@gmail.com