

Eventos históricos y cine de archivo: cuando las ausencias nos miran

Andréa França Martins y Nicholas Andueza*

Resumen: el artículo analiza varios de los procedimientos de "larga temporalidad" (desaceleración, congelamiento de la imagen, etc.) en el montaje del cine de archivo y las formas de sensibilidad y conocimiento histórico que dichos procedimientos favorecen. Los documentales analizados toman imágenes de acontecimientos públicos ya que buscan pensar de qué forma tienen efecto en la historia y cómo se centran en las singularidades de la imagen. Estos son la dictadura en *Natureza Morta* (Susana de Sousa Dias, 2005), la migración negra en *As Nove Musas* (John Akomfrah, 2010) y la catástrofe natural en *The great flood* (Bill Morrison, 2012). Se propone que el cine de archivo tiene una función pedagógica ya que plantea una experiencia de imagen-acontecimiento portadora de tensiones y no de verdades acabadas.

Palabras clave: cine de archivo, acontecimiento histórico, larga temporalidad.

Acontecimento histórico e cinema de arquivo: quando as ausências nos olham

Resumo: o artigo analisa procedimentos de "temporalidade longa" na montagem do cinema de arquivo (desaceleração, congelamento, etc.) e as formas de sensibilidade e de saber histórico que tais procedimentos favorecem. Os documentários investigados retomam acontecimentos públicos porque interessa o modo como recolhem do acontecimento sua efetuação na história e como se detém nas singularidades da imagem. Esses são a ditadura em *Natureza-morta* (Susana de Sousa Dias, 2005), a migração em *As Nove Musas* (John Akomfrah, 2010) e a catástrofe natural em *The great flood* (Bill Morrison, 2012). Conclui-se que o cinema de arquivo tem uma função pedagógica quando convoca uma experiência da imagem-acontecimento portadora de tensões e abandona o desejo por verdades acabadas.

Palavras-chave: cinema de arquivo, acontecimento histórico, temporalidade longa.

Historical event and archive cinema: when the absences look at us

Abstract: The article analyses how "extended temporality" procedures in montage enable new forms of sensibility and historic knowledge in the archive cinema. It draws attention to documentary films that reuse images of historical events as the aim is to show how these events has an effect in the history and how the image's singularities are hold. These are the dictatorship in *Still life* (Susana de Sousa Dias, 2005), the black migration in *Mnemosyne* (John

Akomfrah, 2010) and the natural disaster in *The great flood* (Bill Morrison, 2012). The article thus proposes the archive cinema has a pedagogical function based on an experience of the event as carrier of tensions and not of truths.

Key words: archive cinema, historical event, extended temporality.

Fecha de recepción: 03/12/2019

Fecha de aceptación: 10/03/2020

Introducción: la visión como portadora de tensiones

Las películas analizadas en este artículo son documentales que toman material de archivo sobre memorias colectivas, imágenes y sonidos para registrar eventos históricos, y no aquellos que recuerdan eventos íntimos para el disfrute familiar y doméstico. El objetivo es reflexionar sobre las formas en que el ensamblaje de este material de uso público inyecta una larga temporalidad en las imágenes, cambiando su significado original a través del tiempo y reconfigurando formas de ver, conocer y aprehender. En este sentido, analizaremos *Natureza morta* (2005) de Susana de Sousa Dias, que recoge los archivos de la policía política del Nuevo Estado portugués –la PIDE- a través de los noticiarios de la dictadura de Antonio de Oliveira Salazar así como también de las fotografías de prisioneros políticos tomadas en el momento de su identificación por agentes de la policía; *As Nove Musas (Mnemosyne)*, 2010), de John Akomfrah, que trae imágenes de archivo de la diáspora negra hacia Inglaterra; y *The Great Flood* (2012) de Bill Morrison, que revisita imágenes de la trágica inundación de 1927 en la región del río Mississippi en el sur de los Estados Unidos.

Estas películas presentan imágenes históricas que circulaban en forma de propaganda política en noticiarios cinematográficos y en películas institucionales (*Natureza morta*), o en forma de noticia trágica y aterradora en los noticiarios de la época (*The Great Flood*), o en forma de novedad auspiciosa en el cine y la televisión británica (*As nove musas*). Estas tienen en

común la presencia de imágenes de individuos aglomerados sin identidad, así como también imágenes que borran rasgos de personalidad o estabilidad. Se trata de niños, blancos, negros, viejos, soldados, mujeres ordinarias. Es lo impersonal puesto en marcha, el "cualquiera" como poder. Las imágenes en esas películas documentan un momento de crisis de significado en el curso de la historia, como remarca Michel Poivert (2007). Son documentos de eventos de grandes dimensiones, marcados por la imprevisibilidad: guerras, dictaduras, migración masiva y catástrofes. Poivert (2007) señala que existe un carácter anti-modernista en todo evento histórico, dado que el acontecimiento rompe con la linealidad, abriendo la posibilidad de la crítica al progreso.

El acontecimiento requiere una reorganización radical de la comprensión del mundo. Este es un proceso que puede ser largo e inestable. Asimismo, convoca algo común a cualquier cuerpo colectivo: la negación parcial de sí mismo. Para que algo sea común, para convertirse en una comunidad, sus miembros deben negar una parte de sí mismos.¹ Comunidad, derivada de la etimología latina de la palabra *communitas* (com + munus), es el rasgo que cruza al individuo y lo impulsa a la relación ("com"); también es la marca que expresa el deber, la deuda, la obligación de una deuda ("munus"), según el filósofo Roberto Esposito (2017). Comunidad o *communitas* es el conjunto de personas vinculadas no por una propiedad o atributo, sino por un deber como un gravamen, una deuda con el otro (Esposito, 2017).

En los tres documentales, vemos imágenes de vidas anónimas y ordinarias impelidas, por casualidad de la historia y del cine, a la relación con el otro desconocido; imágenes que identifican el impacto de lo que registran en la

¹ Uno de los aspectos más interesantes del pensamiento comunitario (en Esposito, Blanchot, Nancy, Agamben), según el filósofo André Duarte (2014), reposa en que él, a diferencia de las concepciones comunitarias tradicionales, no lo considera como una entidad histórica dada, o sea, no entiende a la comunidad como una realidad subsistente, definida en base al intercambio común de cualidades o identidades (sociales, étnicas, lingüísticas, religiosas, etc.), propias de un conjunto dado de sujetos. La comunidad, por el contrario, sería del orden de la experiencia; ocurriría en manifestaciones transitorias que se instalan y se desconectan inmediatamente.

historia del mundo y de los seres. La experiencia del acontecimiento –ya sea la dictadura de Salazar, la migración negra en masa o la catástrofe ambiental– devuelve al espectador a este lugar común de donde proviene la *vida en comunidad*. Y el montaje, al inyectar una larga temporalidad a las imágenes – por procedimientos de congelamiento, desaceleración, reencuadramiento, repetición– permite sentir la llamada a un futuro que tiene que ser construido en común (*communitas*).

El procedimiento de inyectar una larga temporalidad en los archivos refleja el deseo de cuestionar su supervivencia en las imágenes. ¿Cómo *Natureza morta*, *As nove musas* y *La gran inundación* muestran estos acontecimientos (la dictadura, la migración masiva, el desastre natural) al espectador de hoy? ¿De qué manera estas películas desplazan las representaciones activadas en nosotros por eventos pasados? Este procedimiento de montaje despierta componentes de la imagen hasta entonces adormecidos. *Natureza morta*, por ejemplo, trabaja a un ritmo lento la secuencia de fotografías de prisioneros políticos de la PIDE, paralelas a las imágenes en *ralenti* de las manifestaciones cívicas en las calles y plazas en honor a Antonio Salazar. Las series de fotografías, que interrumpen los festivos eventos a lo largo de la película, proponen una confrontación directa con el espectador. El preso político nos mira directa y largamente. Su imagen, capturada por los dispositivos de control y humillación de la policía política, muestra el otro lado de la dictadura producido por ella misma. Al dejar mucho tiempo a las fotografías de prisioneros (cada una de las cuales dura unos 10 segundos), el espectador es convocado a ver en las imágenes apoteóticas e integradoras, entre el pueblo y Salazar, su revés oscuro.

Como veremos, esas películas muestran que retomar un documento no se trata tanto de agarrarlo o dominarlo, sino más bien de perderlo, o a lo mejor trabajarlo para que se pueda experimentar su proceso de desaparición, sus huellas sobrevivientes. En la experiencia tan familiar de la visión es común la

asociación entre ver y tener; hay una sensación de "ganar" lo que se ve (Didi-Huberman, 2010: 34). Eso explica en parte el atractivo de los panoramas, miniaturas, paisajes, microscopios, telescopios, pornografía, la cámara. Ver como gesto de posesión sobre las cosas del mundo, de dominio sobre la otredad. Además de conectarse con toda la historia de una cámara como una máquina de apropiación, la pedagogía del ver-tener también se relaciona con una forma tradicional de construcción del saber histórico, mediante la cual si "tengo" una pieza de historia (un documento), puedo "verla" tal como era. El cine de Sousa Dias, Akomfrah y Morrison, por lo contrario, incita más a una tensión en sus formas de ver y sentir que a un gesto de posesión sobre el acontecimiento histórico. Incitan al reconocimiento de que las imágenes, en su historia, siempre han estado lidiando con la cuestión de enseñar lo que no se puede ver.

¿Este procedimiento de otorgar una larga temporalidad a la imagen del pasado es una forma de darle a esa experiencia la oportunidad de retractarse de otra manera? ¿De hacer de esa experiencia una verdadera *obra de pérdida* (Didi-Huberman, 2010: 34)? Nosotros, petrificados como Dedalus frente a la madre que muere lentamente en *Ulises* de James Joyce (*ibid*: 33), vemos una imagen de antaño que, desviada de su tiempo y lugar, nos mira y nos solicita que trabajemos para reconocer en ella sus sueños latentes, sus expectativas y, en medio de sus brechas, reconocer su propia desaparición². Los tres directores muestran que es en ese lugar de encuentro entre un pasado colectivo (las imágenes del antaño) y un pasado individual (el lugar del cineasta, del historiador, del artista) que las historias son escritas. Reconocer el proceso de desaparición de las imágenes del mundo (de seres, de lugares, de la propia

² En *Lo que vemos, lo que nos mira*, Didi-Huberman muestra interés en uno de los fundamentos de la fenomenología de Merleau-Ponty que vincula la experiencia de ver con la experiencia de tocar, haciendo que lo visible y tangible sean inseparables en cualquier experiencia perceptiva. Didi-Huberman, sin embargo, añade que se agrega otro tipo de experiencia al mirar cuando se enfrenta a una pérdida. El libro examina obras minimalistas estadounidenses de la década de 1960 que, si no renuncian a la presencia como un modo de entrada, fomentan rendijas, huecos e intervalos en esa presencia para promover una división en la mirada.

materialidad/soporte de la imagen) es reconocer que cada documento no es solo un depósito de gestos, vestimentas y arquitecturas de una época, sino también un lugar de incompletitudes y ausencias.

***Natureza morta* y la larga temporalidad: la desaceleración**

En *4 + uma dimensões do arquivo* (2004), el historiador Mauricio Lisovsky presenta y discute las diferentes dimensiones del archivo, señalando que el trabajo con las materialidades del pasado no solo revela las condiciones de posibilidad de los enunciados de una época, sino que finalmente evoca el despertar de una experiencia. Lisovsky enumera las dimensiones del archivo como historiográfica, republicana, notaria, culta y, finalmente, la poética. La primera piensa el archivo como aquello que protege el documento de la acción del tiempo; la republicana entiende el archivo como lugar de interés público; la notaria lo lee como lugar donde se puede verificar la autenticidad de ciertos hechos; la culta es la que adora el pasado; y la poética es la dimensión que, al confrontar el archivo, reconoce que el tiempo histórico es infinito en todas las direcciones. Al introducir la dimensión poética como parte constitutiva de la escritura histórica, el autor se aleja de la historia teleológica, procesalista y evolutiva para acercarse a una historia donde los eventos, inscritos en la imagen, eventualmente destellan, como diría Walter Benjamin, en la memoria del poeta-historiador. La dimensión poética está íntimamente vinculada, en nuestra opinión, al gesto de montaje que, en el cine de archivo, interrumpe el flujo del acontecimiento al representarlo a través de paradas, repeticiones y desaceleraciones, alterando la duración y tensionando el límite documental del material de origen.

La noción de *temporalidad larga* se vuelve fundamental, en primer lugar, debido a su proximidad a la práctica del cine de archivo, donde la desaceleración, el congelamiento, la repetición y la extensión son formas de intervenir en el material reanudado que lo desplazan del campo de conocimiento constituido

(pregunta epistemológica). Segundo, al enfatizar que el procedimiento de ensamblaje es capaz de abrir la temporalidad del documento a otras capas de imágenes, sonidos, tiempos y sentidos –pregunta de arqueología, diría Michel Foucault (2013)-. Dos movimientos, el epistemológico y el arqueológico, que están muy cerca uno del otro, formando el mismo movimiento, pero doble –un gesto de dos caras-. Debido a la lentitud y la repetición realizadas en el acto de retomar la imagen, se produce un alejamiento personal de esta imagen, una división interna por la diferencia entre el yo anterior y el yo actual; esa fisura indica que la imagen ha sido desplazada del saber constituido, y es a través de esta fisura que otras temporalidades y visiones que la habitaron desde el principio, pero que no habían sido liberadas, traspasan. "En el ensamblaje de las diferencias que componen una imagen, lo que emerge es el *rango de tiempo* que se abre" (Didi-Huberman, 2000: 18).

En *Natureza morta* (2005), un material que, si se reproduce en su velocidad original solo necesitaría 12 minutos, se desacelera hasta el punto de convertirse en una película de largometraje de cerca de 70 minutos. La directora retoma imágenes producidas en África y Portugal por equipos militares de la dictadura de Salazar. El propósito original de las imágenes era formar parte del extenso *corpus* propagandístico del dictador portugués, incluida la producción de noticieros para el cine. Sin embargo, desaceleradas, repetidas y, a veces reenmarcadas, esas imágenes se ven bastante diferentes y dan miedo. El sonido también juega un papel fundamental: compuesto de ruidos no lineales –algunas voces, puertas, corrientes, grabaciones musicales – establece una atmósfera opresiva, responsable de la movilización sensorial del espectador, que pasa a ser habitado por imágenes desaceleradas. Otro procedimiento es el uso constante de la pantalla negra, que gradualmente interrumpe la imagen, *desvaneciéndose*, para dar paso a nuevas visiones. La composición entre ruido, oscuridad y lentitud produce un paisaje de horrores y sufrimientos. Así, cuando vemos, por ejemplo, la imagen de un hombre que parece llorar de alegría ante la llegada de Salazar al poder, sentimos un

escalofrío. La radical desaceleración, junto con los ruidos antes mencionados, revelan la tragedia irreparable latente en el gesto "feliz", revelan el miedo y la impotencia en nosotros por lo que vendrá: la dictadura que ya se fue.

"Natureza-morta" nombra una tradición de la pintura y posteriormente de la fotografía en la que se representan escenas compuestas de objetos inanimados; son producciones marcadas por una vida o una existencia inamovible. La película de Susana de Sousa Dias explora, en ese sentido, la frontera ambivalente que separa la vida y la muerte, la inmovilidad y el movimiento. Suspendidos en la larga temporalidad de las imágenes y en una construcción sonora responsable de la sensación de vértigo y entumecimiento (la directora eliminó el sonido original de las imágenes en movimiento), entre terror y empatía, vemos una actuación fantasmal de los muertos vivientes. Ni siquiera la Revolución de los Claveles al final de la película parece ser capaz de eliminar la parálisis y el miedo que está incrustado en la historia y la memoria de Portugal.

El trabajo de extensión de tiempo de un plano, una escena, un gesto, un sonido cataliza una experiencia subjetiva abierta a la coexistencia de una multiplicidad de duraciones; explicita la comprensión del tiempo de un documento no por su linealidad sino por saltos, rupturas. Ese movimiento de reanudación convoca a la investigación sobre la existencia de otras formas de tiempo, llamadas por Henri Bergson de duración (1999); dichas modalidades le quitan tiempo a la lógica de la sucesión, avanzando a lo largo de la lógica de las coexistencias (Deleuze, 1990; 2006).

Al explorar otras modalidades de temporalidad del documento, el cine de archivo se presenta como "reserva de novedad" frente a la memoria histórica y cultural. Su poder de interrupción, congelamiento y desaceleración es la novedad que insiste y no deja de venir, a través del gesto de montaje, en el

flujo continuo de imágenes. Como hemos visto, *Natureza Morta* cataliza esa "reserva de novedad" al desacelerar el material reelaborado.

En una escena filmada en territorio africano, siete niños bailan alrededor de un niño que toca un instrumento de percusión para mantener el ritmo de los bailarines; alrededor de ese círculo hay en su mayoría soldados blancos de las tropas de Salazar aplaudiendo y sonriendo mientras observan a los niños. En un momento, nos encontramos con una mirada desviada de uno de los pequeños. Una mirada que escapa al ritmo de la rueda, que flota, mirando aterrizado los soldados. El montaje repite el plano, reenmarcándolo para acercarse aún más a esa cara. Luego repite de nuevo, aún más cerca. Si no fuera por el alargamiento de la temporalidad de la escena (que incluye el *slow* y la repetición), la intensidad de la mirada aterrizada pasaría desapercibida, y tal vez el cuerpo en sí no sería reparado. La insistencia del montaje en este aspecto muestra cómo la película en sí misma interroga a la escena "festiva" y falsamente integradora (FIG. 1). Y en el arrastre de la imagen lenta, nos vemos obligados a nos preguntarnos acerca de aquella mirada de aquel chico. La escena destila una función elemental de la larga temporalidad aplicada al archivo: preguntar sobre la vida interior del que está frente a la cámara – cuestionamiento latente, visceral y sin respuesta.



FIGURA 1 – La mirada del niño bailando, tres veces resaltada por el montaje.
(Fuente: *Natureza Morta*, de Susana de Sousa Dias).

As Nove Musas y la larga temporalidad: la chispa del encuentro

Si la manipulación ostensible del archivo por montaje está destinada a producir nuevas *ideas* sobre el pasado de las imágenes, lo que se requiere del cine de archivo no es de orden comunicable, lo que ya se sabe y se conoce acerca de lo que fue, sino algo del orden de lo impredecible e incluso inquietante (pues irreductible a un saber). En artículos anteriores nos preguntamos si sería posible imaginar una mirada correspondiente a través de las edades (pasado, presente y futuro); si el gesto de reanudación sería capaz de favorecer, mediante el uso de una larga temporalidad, la aparición no solo de una cara sino de una emoción imprevista que se extiende a través del material sobre el que se trabajará. El término "chispa" en este sentido es muy querido en este artículo porque consideramos que hay un *carácter fotogénico* (Epstein, 1974: 94) propio de la presencia de la imagen reanudada, revelado cuando ella nos "mira hacia atrás" (França e Andueza, 2017; 2018).

En *As Nove Musas* (2010), como en otras películas del cineasta británico de origen ghanés, John Akomfrah, el regreso al archivo está indiscutiblemente relacionado con el regreso al inventario de la presencia negra en Inglaterra. Debido al discurso oficial que insiste en la narrativa de que las vidas negras son vidas migrantes, al tratar la subjetividad negra principalmente como criminal, patológica o sociológica, el uso de la memoria, a través de imágenes de periódicos, informes, ficciones y documentales, parece ser una forma para esquivarse de ese consolidado campo de significado. En *As Nove Musas*, como en *As canções de Handsworth* (1986) o *Testamento* (1988), trabajar con ese archivo específico de la migración negra no es solo volver al pasado porque las imágenes también buscan garantizar la legitimidad de las subjetividades negras del presente (Sombra, 2017). Más que eso, tales imágenes recuerdan que la mayor parte de ese material fue filmado por un europeo, reiterando *la persistencia de la ambigüedad* en la forma en que el pasado existe en el presente.

As Nove Musas opera con cuatro tipos de memoria, o cuatro tipos diferentes de imágenes: el archivo de la televisión británica, el archivo literario (presente en la narración por voces que leen cánones de la literatura occidental), el archivo privado (del propio cineasta, que filmó y entrevistó a personas de la generación Windrush) y "un manual imaginado de los recuerdos afectivos de la generación Windrush" (Akomfrah, 2014: 32)³. Ese manual imaginado se refiere a la puesta en escena, intercalada con material de archivo, donde vemos a un hombre encapuchado y solitario frente a paisajes brumosos, de mares o montañas. El director describe tales imágenes como alegorías de la experiencia diaspórica, el choque del inmigrante con el frío, la soledad y el contraste de sus ropas coloridas con los paisajes grises y helados. Dichas imágenes se refieren menos

³ "Generación Windrush" se refiere al navío *Empire Windrush* que, en 1948, atracó en Inglaterra lleno de tripulantes antillanos que habían sido convocados para reemplazar la escasez de mano de obra de la posguerra. 500,000 personas que actualmente viven en Inglaterra llegaron al país desde la región del Common Wealth entre 1948 y 1971, período que define la generación Windrush.

al pasado que al presente; se refieren sobre todo a las frustraciones y a los sueños no realizados de los migrantes de hoy en Europa.

Otra razón visual que nos gustaría destacar son los registros en los que cualquier inmigrante (un niño, una persona mayor, una mujer) mira directamente a la cámara. Chispa y lentitud de la imagen. Son las chicas que miran a la cámara y se esconden. Son los niños, blancos y negros, quienes compiten por la atención de la cámara, empujándose unos contra otros (FIG. 2). Hay un adulto que empuja al niño a su lado para que esté atento a la cámara. Él se da vuelta y mira. Ambos sonrían en la duración del tiempo. Son imágenes dispersas a lo largo de la película que capturan el instante en que el sujeto diaspórico se percibe filmado y se permite mirar a la cámara e incluso sonreír. Tales momentos ofrecen una reciprocidad de la mirada, un encuentro, una bienvenida que aquél sujeto filmado no vivió en su tiempo. Evocan "la desilusión de los emigrantes en el Reino Unido" (Sombra, 2017: 41) y todavía funcionan como un llamamiento al presente, a lo que crea la comunidad y el pertenencia. La historia del occidente, como Achille Mbembe hace explícito, está conectada visceralmente con las diásporas negras; el Occidente moderno surgió de los flujos humanos que reorganizaron radicalmente su vida cultural (Mbembe, 2018: 36). El encuentro de miradas, extendido en el tiempo, funciona así como una apelación a algo común. ¿Es posible imaginar el encuentro de un futuro con lo que el pasado había ocultado en las imágenes? ¿Sería la chispa el medio de vislumbrar esas historias imposibles?

Una dicha "entrevisión", provocada por la fricción entre nuestra mirada y la mirada hacia atrás de la imagen, de antaño, de otros, podría caracterizar lo que Didi-Huberman considera que es el acto de ver en su plenitud. Lo que vemos "solo vale, solo vive, por lo que nos mira" (2010: 29). Por lo tanto, habría un carácter "ineludible" en esa división, en esa doble orientación de la experiencia visual, de modo que "el acto de ver solo se manifiesta abriéndose en dos" (2010: 29). Es lo que ocurre cuando nuestra vista alcanza, más allá de los

volúmenes visibles, la desgarradora experiencia de la ausencia. Es una brecha que, aunque invisible, es experimentable e integra el mismo acto de ver. Los seres, especialmente inmigrantes, que miran a la cámara en *As nove musas*, se han ido, muertos. Pero sus miradas atravesaron el tiempo como puntas de lanza, hiriéndonos bajo la forma de deuda en la escena. La desaceleración de la imagen acentúa el contacto de la chispa que nos recuerda de parte sombría de la historia de Europa (la colonización violenta, las migraciones colectivas involuntarias). En el doble movimiento epistemológico-arqueológico, por lo tanto, característico de ciertas operaciones de montaje, la imagen difiere de sí misma: diverge de lo que debía convertirse en un nuevo ser, sin por lo tanto dejar de referirse a su alteridad pasada; se produce un cortocircuito, la chispa: la grieta de la imagen cataliza una grieta en la visión.



FIGURA 2 – Niños disputan la mirada de la cámara; entre ellos, inmigrantes.
(Fuente: *As nove musas*, de John Akomfrah).

***The great flood* y la larga temporalidad: mundo y película en suspenso**

En *The Great Flood* (2012), Bill Morrison reanuda imágenes de la trágica inundación de 1927 que envolvió la región del río Mississippi en el sur de los Estados Unidos. Después de meses consecutivos de lluvia, el río rompió sus presas en 145 puntos diferentes, inundando un área de más de 70,000

kilómetros cuadrados, afectando múltiples ciudades y desplazando a un millón de personas. Algunos camarógrafos fueron a los lugares afectados para registrar el desastre. La película de Morrison retoma esas imágenes de 1920 y las edita en diferentes bloques, armonizadas con una banda sonora que combina *jazz* y *blues* (estilos tradicionales de la región del Mississippi), compuesta por Bill Frisell. En las imágenes de la inundación monumental, también están las huellas físicas que el tiempo ha grabado en las películas filmadas en nitrato de celulosa:⁴ hongos, arañazos, manchas de todas las formas y tamaños.

Dichas marcas invaden el espacio de la escena y agregan nuevas capas de percepción. Además de la inundación del río como tragedia, existe la materialidad de la película en sí, que recuerda no solo la cosa *en* representación, sino la cosa *de* la representación (Herzogenrath, 2018: 13). Como en *Decasia* (2002), Morrison explora formalmente estos rasgos destructivos, componiendo apariciones con las visiones de antaño y mostrando la compleja relación que el cine ha tenido desde sus orígenes con el tiempo. La presencia archivada de un antiguo presente exhibe "la disyunción de una presencia revivida, una presencia atormentada por su historicidad" (Doanne, 2002: 23). Las manchas degradantes del tiempo gritan la materialidad de la película como parte integral de la comprensión de una cultura y recuerdan "que los objetos tienen su propia vida y temporalidad, que cambian con el tiempo, tanto en su composición física como en su prominencia cultural" (Herzogenrath, 2018: 11). Las manchas del tiempo se convierten en seres quiméricos que, por puro capricho, devoran lentamente lo que se ha registrado y resuenan la historia de su destrucción. El procesamiento lento de la imagen intensifica la degradación, la grafía y la entropía propias del tiempo.⁵

⁴ Recordando que, hasta 1950, el cine utilizaba como soporte la película de nitrato de celulosa, un material con alto brillo y transparencia, pero altamente inflamable.

⁵ Em *Cinéma de seconde main*, Christa Blumlinger, al señalar la conexión entre el cine experimental, el primer cine y el uso del *found footage* en Bill Morrison, señala que la sensación de espectralidad de sus películas proviene de los "momentos de *suspensión* del mundo

Al igual que con las otras películas analizadas, hay miradas hacia la cámara. Miradas provenientes de diferentes sujetos: de hombres, mujeres y niños negros que cosechan algodón de las granjas, de trabajadores que refuerzan presas, de políticos blancos que visitan los lugares afectados, de amas de casa, blancas y negras, rescatadas por pequeñas embarcaciones, de los niños. Y junto con las miradas hacia la cámara, está la mirada para la tragedia. Personas que apuntan a la ciudad transformada en espejo de agua: las manos en las caderas, los brazos cruzados, el cuerpo quieto. En común, hay una parálisis en el espectador, incluso los operarios se detienen a mirar el desastre durante mucho tiempo. El movimiento ininterrumpido del agua genera paradójicamente la inmovilidad, descubriendo la terrible lógica de un mundo sin sentido.

En *The Great Flood*, todos viven una experiencia comunitaria, convocados a este lugar desgarrador e impersonal de la catástrofe – ambiental, social y político. Es un momento de comunión (desubjetiva) frente a lo intolerable. Al igual que en los desastres del huracán Katrina (2005) y el huracán Sandy (2012), la fuerza desestabilizadora del agua produce eventos ambientales extremos, haciéndonos pensar si tales catástrofes reiteran patrones de violencia principalmente contra los negros y trabajadores pobres estadounidenses (FIG. 4). Así, la comunión resulta parcial, efímera: en el desastre de 1927, las prioridades de rescate fueron la población blanca y luego el ganado, y solo entonces la población negra.⁶ Diez años más tarde, la imagen de Margaret Bourke-White, publicada en la revista *Life*, sobre la inundación en Louisville, Kentucky, no dejaría dudas de que el contraste – entre la familia blanca motorizada y los sin techo negros, en cola para el pan – está ahí para revelar la separación (*The Louisville Flood*, 1937).

cinematográfico". Según ella, son momentos que resultan de la relación entre movimiento e inmovilidad, y también de la *perturbación* de lo visible (2013: 106).

⁶ Información disponible en: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/american-refugees-bill-morrison-s-great-flood>>. Consultado el 19/01/19.

Pero una aproximación rara entre los sujetos observadores toca un elemento importante de la visión: frente a la pérdida absoluta, la calamidad, ¿qué puedo aparte de mirar? ¿Qué hago con la casa, el patio, la plantación, el perro, la ciudad que se desvanecen, sino asistir cómo se va? Morrison ensaya repetidas veces esa manera de ver, donde no se trata sólo de la visión de la pérdida, pero de la visión *como* pérdida, o aún como medio para hacer posible la pérdida. ¿Serían las películas que *nos* miran, las que nos muestran su dimensión espectral? Gilles Deleuze ya sugería esa lectura cuando veía en los personajes ambulantes del neorrealismo italiano la tendencia a intercambiar acción por visión: en la experiencia de algo mucho más grande que yo, que supera mis capacidades de actuar, “solo” me queda ver (1990). La pérdida misma queda preñada de visiones, ya sea en la duplicación fantasmal del paisaje por el espejo de agua que inunda las ciudades (para los espectadores *en la* película), o en la proliferación de los puntos que hacen que la materialidad fílmica misma desaparezca y reaparezca (para los espectadores *de la* película).

En Bill Morrison, las imágenes compiladas proporcionan una forma de lidiar con la experiencia de la catástrofe. En el último bloque de la película, hay un grupo de músicos negros tocando por la ciudad; y después de los músicos, vemos cuerpos bailando, vibrando en energía. Son todos planos cerrados y medianos, planos cercanos, por lo tanto el sonido que escuchamos es el de la banda sonora de Bill Frisell. Cuerpos como estos comienzan la película en las plantaciones de algodón en plena actividad, deben esperar a que la población blanca y el ganado sean rescatados para poder seguir adelante, pasan toda la película en un agotador trabajo de campo, eventualmente transmutando el sufrimiento en el *blues*, estilo musical nacido de la necesidad de enfrentar la pérdida y vivirla.

Nos gustaría sugerir que cantar la pérdida está relacionada con mirarla. Tanto porque cuerpos que cantan y bailan son tan ociosos como cuerpos que miran

(la ociosidad tiene menos que ver con la inmovilidad que realizar tareas productivas o útiles), como porque, además de mirar, cantar y bailar, se presentan aquí como formas de procesar el dolor de la pérdida. Hay una melancolía en esa fiesta al final. Y dicha melancolía proviene del hecho de que más allá de los volúmenes visibles que miramos, los cuerpos danzadores, percibimos las ausencias que nos miran de vuelta, es decir, la muerte: la movilidad de esos cuerpos hace eco mudo de las innumerables catástrofes ambientales, la repetición de marcas del tiempo, la esclavitud, la destrucción, la explotación.

¿No sería la constitución de un sujeto de la experiencia lo que requieren las imágenes retomadas en esas películas? ¿Un sujeto/espectador que, antes de actuar o dar una opinión, simplemente se dispone a sí mismo, se presenta receptivo a los componentes sensibles del evento exhibido? ¿Un sujeto cuya pasividad se acerca más al apasionado, de la voluntad no de poseer (conocimiento, información) sino de dejarse poseer? Las imágenes alargadas en Sousa Dias, en Akomfrah y Morrison serían, en esa perspectiva, una forma de insistencia menos en los hechos pasados que en nuestra humanidad común –lo que nos une a todos en su fugacidad y más allá de lo que se conoce como raza, etnicidad, clase social, estado nación-.

Bill Morrison, en *The Great Flood*, pone en juego otra forma de ver y conocer, dónde ver es experimentar la destrucción –de seres, lugares, del soporte material de la película en sí (hongos, manchas, arañazos)-. Los huecos en forma de manchas y hongos miran hacia nosotros también.



FIGURA 4 – El cuerpo negro entre esperar el rescate, o la experiencia de la música, y la coerción del "jefe" (hombres blancos observando desde arriba el trabajo de los negros).

(Fuente: *The great flood*, de Bill Morrison).

Cine de archivo: larga temporalidad y pedagogía

Estamos acostumbrados a pensar y entender la historia como una sucesión de eventos en el tiempo; pero el acontecimiento es exactamente lo que se interpone, lo que interrumpe el curso de la historia (Poivert, 2007). Nos acostumbramos a entender la historia como un *continuum* en el que dichos eventos están vinculados uno tras otro, pero en realidad están en una relación de palimpsesto, reiterada por el cine discutido aquí. El archivo retomado en la mesa de montaje se convierte en un puñado de papeles escritos a mano que raspamos para permitir una nueva escritura sobre las antiguas, depositando nuevas capas de significado a través de la manipulación del tiempo. Las imágenes del pasado (y del presente) dejan de reclamar verdades terminadas y se convierten en portadoras de tensión, destacando la disimetría que llevan dentro de ellos – entre lo que fueron y en lo que se convirtieron. Porque, como sabemos, las imágenes son lo que retenemos de los eventos. Es casi imposible

pensar en un evento hoy sin imagen, sin que una parte de él se vuelva visible. En ese sentido, la imagen es un dato experimental, nos enseñan las películas, un dato a trabajar en la mesa de montaje.

Es, por lo tanto, una pedagogía de la imagen del evento, no un manual ilustrado para enseñar otra cosa. Para Poivert, hablar el lenguaje de la imagen del evento sería como acceder "al sentido del alfabeto", ganando una consciencia crítica y política para demostrar que el sentido de un evento sólo aparece en su tartamudeo, en su repetición (2007: 6), es decir, en los procedimientos de temporización de imagen.⁷

El acontecimiento, muestran esas películas, es la gran experiencia de la historia, que solicita una apertura a la lectura de la imagen, al colectivo, a la vida en común (*communitas*) en su frágil combinación entre proximidad y distancia, presencia y ausencia. Como sostiene Esposito, la experiencia de la comunidad se define al compartir un deber que cada uno contrae con el otro, un intercambio en el que cada uno es siempre deudor a cerca del otro, sin que el otro sea entendido como su acreedor, pues que él también está en falta hacia un otro (2017:65).

Natureza Morta, *As Nove Musas*, *The great flood* muestran, ya sea desacelerando, volviendo a enmarcar o congelando las imágenes de antaño, que hay un desfase entre el evento y la representación, que tal tensión coloca al evento histórico en el centro del debate artístico, simbólico y político. Inyectar una larga temporalidad en la imagen favorece nuevos matices sensibles del evento en medio del rápido tiempo de los medios de comunicación y las redes sociales; favorece igualmente el movimiento de cambiar el tamaño del problema de una nueva relación con el tiempo, abordando el problema de la

⁷ Michel Poivert confía claramente en Gilles Deleuze quien, en *Lógica del significado*, construye una teoría del significado que basa el evento como aquello que nunca puede reducirse a su representación o hecho del lenguaje. Por lo tanto, una historia del acontecimiento no puede ser una historia de 'representaciones' o 'instituciones'.

desaparición –la pérdida gradual de la historia de cada imagen, cada plan, cada documento, del soporte material que da vida a estos registros (Gianikian; Lucchi, 2015:40)-.

Por lo tanto, insistimos en la función pedagógica que puede contener el cine de archivo, ya que sacude el conocimiento formado y las formas de saber. Su dinámica no usa la imagen como prueba, sino como fuente de asombro; no se apropia de ella para dominarla, sino para experimentar sus ausencias. Ver es el arte de encontrar los vacíos que habitan los volúmenes visibles, es no decidirse jamás entre lo visto y lo invisible que lo integra, sino habitar, con angustia, el centro, la división entre ellos, entre lo que vemos y lo que nos mira (Didi-Huberman, 2010).

Por supuesto, aunque no esté cubierto en el artículo, el archivo de origen personal y privado es igualmente importante, y hay numerosos ejemplos en los que los residuos de identidad colectiva se acumulan a través de material íntimo y se transforman en nuevas obras en las que el director está en medio de las contradicciones de su propio documento personal. *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017); *Visages, Villages* (Agnès Varda, 2017), *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2011), son ejemplos dentro de ese dominio. Son documentales que, al tratar con archivos de origen personal y familiar, se refieren a "la vida del individuo particular [el director], en su inefable preciosidad, pero también en su soledad" (Gagnebin, 1999: 59).

Pero nos ha interesado la reanudación de experimentos compartidos de forma anónima que las películas recuperan; experiencias de vidas en común que nada tienen que ver con el requisito de la identidad y la integración absoluta que impondrían, irónicamente, la crisis de la comunidad y desharían la posibilidad transitoria del ser-en-común (Esposito, 2017). Reconsideremos la inserción de fotografías de identificación de prisioneros políticos que tensiona la

apoteosis de la integración entre las personas y el líder en *Natureza Morta*. Al introducir una larga temporalidad en estas imágenes, Dias busca restaurar el reverso oscuro y borrado de la dictadura. De esa manera, cada película a su modo hace una reparación (= restauración) en el tejido y en la imagen del evento, ya sea la dictadura, la migración masiva, la catástrofe ambiental.

El director, en estas películas, no es solo un productor sino también un "destructor", alguien que desarma e interroga rastros ya conocidos de lo que sucedió para incitar nuevos modos de conocimiento y sensibilidad de los vestigios de experiencias de antaño. Hay investigadores del cine de archivo que subrayan en esa práctica sus afinidades con el gesto de destruir (Russell, 2018: 6). "¿Qué es un volumen portador, qué enseña el vacío? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer que este acto sea una forma, una forma que nos mira?" (Didi-Huberman, 2010: 36).

Mostrar la dimensión crítica del evento como una imagen es, en estas películas, introducir un matiz temporal dentro de las representaciones; es dejar al material reanudado "el tiempo para retractarse de otra manera" (Didi-Huberman, 2010: 149); es estar atento a las apariciones repentinas y a las discontinuidades de la imagen. Son esas condiciones que Susana de Sousa Dias, John Akomfrah y Bill Morrison re-paran y re-disponen.

Bibliografía

- Akomfrah, John (s/a). "Memory and Morphologies of Difference" en *Politics of Memory – Documentary and Archive*. Berlín: Archive Books.
- Bergson, Henri (1999). *Matéria e Memória*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Deleuze, Gilles (2006). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34.
- ____ (1990). *A imagem-tempo, Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, Georges (2000). *Devant les temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- ____ (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Doanne, Mary Ann (2002). *The Emergence of Cinematic Time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Duarte, André. "Comunidad, singularización y subjetivación: notas sobre los colectivos políticos del presente", en: *¿Qué nos hace pensar? v. 23 n. 35*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, *Diciembre de 2014*.

Esposito, Roberto (2017). *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica*. Curitiba: ed. Universidade Federal do Paraná.

Epstein, Jean (1974). *Écrits sur le cinéma: tome 1*. Paris: Édition Seghers.

Foucault, Michel (2013). *A arqueología do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

França, A. y Andueza, N. (2018). "Camadas de ausencia e a produção de sentido no cinema de arquivo". *Revista do arquivo*, n.6, abril.

França, A. y Andueza, N. (2017). "Presente que irrompe: fotogenia e montagem". *Revista Eco-pós*, Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v.20, n.2.

Gagnebin, Jeanne-Marie (1999). *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense.

Gianikian, Y. y A. Lucchi (2014). "The Wolf-Beat Century" en Marco Scotini y Elisabetta Galasso (editores), *Politics of Memory*. Berlín: Archive Books, 2014.

Herzogenrath, Bernd (ed.) (2018). *The films of Bill Morrison – Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Lisovsky, Mauricio (2004). "Quatro + uma dimensões do arquivo" en Eliana Mattar. *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.

Mbembe, Achille (2018). *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições.

Poivert, Michel (2007). *L'Événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume.

Russell, Catherine (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press.

Sombra, Rodrigo (2017). "O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica" en *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, v.44, n. 47.

*Andréa França Martins es Profesora Asociada del Departamento de Comunicación Social de la PUC-Rio. Magíster y Doctora en Comunicación por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizó su posdoctorado en la Universidad de Reading (UK). Es investigadora del CNPq. E-mail: afranca3@gmail.com.

Nicholas Andueza es Magíster en Comunicación por la PUC-Rio y es doctorando en Comunicación en la Universidade Federal do Rio de Janeiro con un proyecto sobre imágenes de archivo, documental y la sociedad del control. E-mail: nicholasandueza@gmail.com.