

Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción Vicente Sánchez-Biosca¹

En 1989, la historiadora francesa Arlette Farge (1989) evocaba en un delicioso opúsculo la genuina experiencia vivida por quien frecuentaba archivos. La denominó 'le goût de l'archive' (*el sabor del archivo*). Farge había sabido desentrañar en sus libros la *historia de aquellos que carecían de historia*, los parias, delincuentes, analfabetos, del s. XVIII, cuya sombra sólo se proyectaba en archivos judiciales que recogían procesos penales. En su tarea detectivesca, rememoraba la humedad de los sombríos gabinetes de consulta, el tacto de las hojas sueltas, hoy desgastadas, la incomparable sensación de abrir un fajo de documentos 'por primera vez', garantía acaso de penetrar en solitario por la estrechísima ranura de la intimidad de gentes desaparecidas sin pena ni gloria dos siglos atrás. Eso mismo –presentimos– debe sentir el archivista del cine que abre, parapetado tras su máscara y guantes contra los gérmenes o el vinagre, bobinas contraídas e invisibles y se dispone, lentamente pero sin vacilación, a devolver a la luz aquello que una vez fue contemplado: una resurrección. Más intenso, por la urgencia ideológica y la implicación emocional que comportaba, debió ser el descubrimiento por los soldados soviéticos que llegaron en frenética carrera a Berlín en 1945 de latas y latas de films de propaganda de sus enemigos nazis. Desde su mismo hallazgo supieron, más que ellos quienes los dirigían, que aquéllas no iban a ser piezas de un archivo inmóvil. Alguien les iba a hacer hablar. Y muy pronto.

Y es que un archivo no es un repositorio neutro de material, un depósito durmiente de información, apto para ser consultado por historiadores y *enfermos del pasado*. Un archivo, desde su mera constitución, habla, se expresa, se impone. Lo hace por el orden jamás casual o azaroso con que han sido estructuradas sus piezas. Lo hace por sus omisiones, puesto que no todas las unidades del pasado que fueron registradas habrán sido al final retenidas para formar parte del archivo, como nos enseñó Michel-Ralph Trouillot (1995). Las omisiones, los silencios, la clasificación, son manifestaciones del poder y, del mismo modo que Michel Foucault (1969) dejó establecido que el archivo determina los límites de lo decible, el giro reciente que se ha dado en llamar 'archival turn' insiste en que un archivo es siempre un lugar de producción del conocimiento. En suma, un archivo (audiovi-

¹ Universitat de València, Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, Avda. Blasco Ibáñez 32, 46010 València, España.

sual, puesto que es éste nuestro objeto) no es jamás un material bruto, una estática disposición de fuentes; es, según los casos, una norma, una promesa, una amenaza de discurso.

Por esas mismas razones, un archivo visual (fotografía, cine, televisión...) es también un complejo sistema en continuo proceso de activación y cambio. La constante migración de sus piezas pone éstas en contacto con otros archivos, a resultas de lo cual se modifica fatalmente el orden de aquél del que partieron tanto como de éste en el que vienen a insertarse. Estructuraciones y reestructuraciones, inserciones en el contexto de una sociedad que mantiene relaciones cambiantes con el pasado, que recurre a formas tecnológicamente distintas de consumo icónico... todo ello determina el profuso dinamismo de los archivos visuales, de su latencia y de su dimensión artística, mediática, política. En este sentido, el uso de cualquier material de archivo es todo menos libre. Al activarlo, cualquier artista o cineasta entabla un diálogo, abierto o tácito, deliberado o involuntario, con los usos anteriores y con la estructuración actual, de la que se desprende.

Acaso nuestra preocupación actual por los archivos no sea ajena a la consciencia de su perennidad, a la amenaza que se cierne sobre ellos por al menos un doble motivo: el primero, la precipitación de la noción de tiempo, que desencadena una carrera presentista, de la que es síntoma el protagonismo monstruoso que han adquirido los medios de comunicación, difícil de articular y compaginar con el examen minucioso del pasado, entendido como causalidad; el segundo, la volatilidad aparente de las formas de almacenamiento que, como ha sucedido en otros momentos del pasado, produce el espejismo de un cambio total y sin precedentes. Y de esto surge una sorprendente paradoja: a medida que los archivos fotográficos y fílmicos se van descorporeizando mediante la digitalización que les otorga una disponibilidad sin límites, el objeto matérico ejerce una especial atracción, se reviste de un aura que lo hace añorado y añorable, por amenazado de desaparición. Los museos de historia y, más incluso, los de antropología tienen una acreditada voz en este asunto, pues interpelan tradicionalmente a su público mediante una presencia irrenunciable de los objetos. Y con ellos vienen sus atributos físicos: el tacto, la ubicación física en el espacio, el sonido e, incluso, el olor. Todos ellos pueden ser invocados. Y, por su parte, los museos y galerías de arte contemporáneos hace tiempo que asumieron este giro subrayando la condición de artefactos que poseen sus obras.

Los archivos visuales, fotográficos y fílmicos sobre todo, se ofrecen hoy como formas de visitar el pasado, de acceso a sus secretos. Mas esa visita o, más exactamente, esa invitación implícita no carece de riesgos. En los usos más convencionales de nuestros medios de comunicación, incluidos los canales especializados de Historia, visitar el pasado entraña aproximar las imágenes de aquél al presente, hacerlas semejantes a las nuestras. La ocupación por el pre-

sente de las imágenes del pasado se logra por medio de la aclimatación de medios tecnológicos: colorear, para dar más realismo (sic); adaptar los formatos de pantalla, a fin de tornar el espacio representado más envolvente; sonorizar el material mudo y aclimatar el ruido con las nuevas tecnologías para sumergirnos mejor en aquel mundo... Ocurre con estos recursos como con el travelling combinado con zoom inverso que Alfred Hitchcock usó en *Vertigo* (1958): que el pasado sube y se desborda en nosotros... hasta el punto de que su imagen –soñamos– nos pertenece por anulación de las marcas que tuvo en el momento de su producción.²

Hay, no obstante, una segunda manera de afrontar esta emergencia del pasado a través de sus imágenes, ya sea en la gran historia como en la microhistoria. Es la veneración que las imágenes del pasado suscitan por su distancia respecto a las nuestras, tanto en lo que contienen como en su aspecto material: su textura, su forma, la suspensión de un tiempo pasado y concluido que sugieren. Ante ellas, los documentalistas se detienen, nos detienen y las detienen, entregándose a un *uso melancólico del archivo*. Esta espectralidad del archivo genera una emoción singular y específica, algo que el reciente libro de Jaimie Baron (2014) denominó el ‘archive affect’. Significativamente, este afecto parece converger con el objeto material del celuloide.

Pero resta igualmente otro método de lidiar con las imágenes del pasado; una forma racional que pugna por explorarlas, confrontándolas entre sí y con las del presente. Eso es lo que, siguiendo la tradición del primer cubismo, conocemos como *análisis*, el cual suele ejercerse en la sala de montaje o ante el programa de edición. Que estas dos últimas modalidades se entreveran constantemente y que incluso la primera, la más estandarizada, echa mano de las otras dos lo demuestran las obras de cineastas como Péter Forgács, Harun Farocki, Chris Marker, Jean-Luc Godard, entre muchas otras. Los artículos que componen este dossier reflexionan sobre algunas de sus mudas particulares, y no por azar lo hacen en relación con la memoria.

Una última nota. Además de con la historia y la memoria, la experiencia que cualquier archivo visual del pasado nos devuelve está íntimamente relacionada con la consecuencia inevitable de ambas: la muerte. Yace siempre ésta en el archivo: la desaparición de los seres representados, la de los lugares visibles, la de quienes detentaron aquellos discursos que el fragmento fílmico o la imagen congelada nos devuelve hoy gracias a la obra del archivista, del montador o del artista. No fue otra la insistencia de los teóricos canónicos de la fotografía (Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin...): la fotografía es un *memento mori*, una *vanitas*, un aserto fatal (‘Va a

² Sylvie Lindeperg (2013), entre otros, ha analizado las consecuencias de estos usos en relación con la historia.

morir'), un ángel de la historia que mira la catástrofe... No es tampoco casual que, a su manera, Jacques Derrida (1995) hubiera asociado el archivo a la compulsión de repetición que Sigmund Freud teorizó cuando abrió su teoría psicoanalítica a la *Todestrieb* o pulsión de muerte.

Por esta razón, el eco de seres muertos ronda estos artículos de múltiples maneras, aun cuando los autores no compartan necesariamente las mismas matrices teóricas ni el mismo enfoque metodológico. En este sentido, este volumen comunica con otro monográfico que este mismo coordinador preparó con Alici Cati para la revista *Cinéma & Cie* y que, bajo el título *Archives in Human Pain. Circulation, persistence, migration* (Cati & Sánchez-Biosca, en preparación), verá la luz casi al mismo tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Baron, Jaimie. 2014. *Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Nueva York: Routledge.
- Cati, Alice & Vicente Sánchez-Biosca, eds. 2015. *Archives in Human Pain. Circulation, persistence, migration*, *Cinéma & Cie* n° 24 (en preparación).
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. París: Galilée.
- Farge, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. París : Seuil.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- Lindeperg, Sylvie. 2013. *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. París: Verdier.
- Trouillot, Michel-Ralph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.