



LA (DES)OBEDIENCIA EN EL ARCHIVO FÍLMICO, SU POTENCIALIDAD Y SU TRATAMIENTO PENSADO A PARTIR DEL FILME *QUÉ SERÁ DEL VERANO*

Zaira Giselle Vila

FA, FFyH, CIPeCo-FCC (UNC)
zaira.vila@mi.unc.edu.ar

[Ignacio, C. (Director). *Qué será del verano*. Argentina, 2021, Esquimal Cine, Un puma, 85']

Introducción

Nos proponemos leer cómo se trabaja el archivo en el filme *Qué será del verano* (2021). Su formato se construye a partir de la alternancia de filmaciones *propias* y de registros *ajenos*, material de archivo encontrado de modo casual en una cámara comprada por Internet. La narrativa se desarrolla sobre la base de una comunicación establecida con Charles, el *propietario* de los videos encontrados. El filme evidencia, desde el comienzo, el dispositivo archivístico y lo utiliza como motor de la historia.

Recomponer y (re)apropiar, descontextualizar y (re)contextualizar

El cine ha gozado en sus inicios de una *mala reputación*: juguete científico, fenómeno de feria, pasatiempo de laboratorio, perfeccionamiento de la linterna mágica, entre otros atributos (des)calificativos. Con el paso del tiempo, el séptimo arte se afianzó como tal y en la actualidad, como muchas otras disciplinas artísticas, atraviesa –en el momento de la recepción– diversas exigencias. Una de ellas, es la de *originalidad*. Cualquier persona que esté involucrada, más allá del grado de profesionalización, en el mundo del arte sabe que es un concepto por demás problemático.

La originalidad siempre fue difícil, más bien, imposible. Los filmes que utilizan material de archivo transitan esta problemática en niveles aún mayores. Claro está que una obra nunca comienza *ex nihilo*, desde cero, siempre hay una red de significaciones previas, una serie de *huellas* que darán cuenta de los distintos procesos de producción de sentido, pero también de un solapamiento de temporalidades que han atravesado a la obra y la seguirán atravesando. Sin embargo, cuando se trabaja con un material *no propio* aparecen otras inquietudes.

Que será del verano (2021) de Ignacio Cerói es un ejemplo interesante de mirar, debido al modo en que utiliza el metraje encontrado. Ciertamente, el *origen* del filme, la materia *prima*, no proviene del autor de la película. Cuando se trabaja a partir de archivos, se produce una operación sobre un *material-cuerpo* ajeno. Sergio Wolf (2010) lo plantea como una *operación* en el sentido médico de la palabra. El cuerpo se abre para extraer un elemento que será reemplazado –o no– por otro, se deja una cicatriz, una prótesis, un injerto. Este procedimiento evidencia una transformación, por lo tanto, un nuevo sentido. La *posesión* de un archivo irrumpe en el cuerpo-imagen, cual demonio en busca de un nuevo huésped para transformar.

A partir de un encuentro fortuito con imágenes preexistentes, Cerói se dispone a recomponer y (re)apropiar, descontextualizar y (re)contextualizar en una operación de montaje, que no es sino aquello “que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo” (Deleuze, 2013, p. 51).

En el cine, podemos considerar al archivo como una *desobediencia*. En primer lugar, una desobediencia a la idea de originalidad, en el sentido del *origen* del material. Aparejado a esto, como una desobediencia a la noción de autoría y a la noción de propiedad. Podríamos decir que no hay violencia en la posesión del archivo, sino más bien una potencia *estética* creadora, una *virtus operativa*, que no se deja afligir por el control social ejercido por la parte más burocrática de la industria cinematográfica. El uso de estas imágenes de archivo legitima, sin embargo, la existencia de un poder simbólico sobre ellas, legitima la asimetría existente sobre su (im)propiedad.

El robo de imágenes se torna, para un modelo capitalista-neoliberal, una cosa inadmisibles. Esta es una de las razones por las que el archivo en el cine se ha desarrollado bajo un sesgo tradicionalista, que vincula la utilización de imágenes *ajenas* con un plagio, con una falta de creatividad, con un uso *indebido* de la obra de otrx. Preguntamos, entonces, ¿podemos pensar el cine de/con archivo como un *cine menor*?

Parafraseando a Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* (1990), podríamos arriesgar que el cine de/con archivo trabaja con materiales que podrían considerarse *menores*, en tanto, en algunos casos, no responden a un *origen* cinematográfico, sino que serán lxs realizadorxs quienes le darán el tono, el estilo y el carácter cinematográfico a esos materiales. Además, el sentido político al que responde la idea de *minoría* transforma el material *individual* en una potencia colectiva.

Sin dudas, el archivo en nuestro cine nacional ha gozado de una atractiva revitalización en los últimos años. Más bien, comienza a verse y a analizarse con mayor frecuencia un tipo de formato que ha sido silenciado no sólo a nivel nacional, sino en la historia del cine, en gran medida a causa de su mentada desobediencia. La herramienta archivística ha sido muy utilizada por la industria cinematográfica y explorada en diversos modos. El archivo es siempre excepcional, precario, sensible. Una célula maleable, viscosa, líquida. En muchos

casos habrá que restaurarlo, revitalizarlo, conservarlo. Estas características sensibles del archivo, también repercuten en que la ausencia de una cinemateca nacional sea una problemática tan vigente. El tiempo pasa, el archivo resiste hasta donde puede, su permanencia no depende solo de sí mismo, sino de una política de Estado que se esfuerce por la conservación del archivo-Historia. Aunque esta idea de conservación y de archivo-Historia, así con mayúsculas, siempre puede y debe ser puesta en cuestión. Si los archivos son ficciones, como plantea José Esteban Muñoz (2020), entonces, toda historia puede ser pensada en términos de *una* narrativa que, en su propia existencia, delimita quiénes y qué queda dentro/fuera.

Nicolás Cuello y Lucas Disalvo en *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007* (2022), abordan la idea de una *lógica monumentalizadora* planteada por Derrida (1997) en la conferencia “Mal de archivo”: archivar es de algún modo *meter en prensa*, producir un relato, civilizar el sentido de todas aquellas piezas heterogéneas, impartirles un golpe de significado que las deja quietas para la mirada pública” (Cuello y Disalvo, 2022, p. 299). Los autores ponen en cuestión la idea de *fijeza* en esta concepción, el archivo se vuelve un monumento en el que la memoria y la historia se (res)guardan.

Cuello y Disalvo (2022) trabajan sobre las características sensibles del archivo, poniendo como objeto de estudio al *fanzine*. Se trata de objetos excepcionales y precarios, cuya existencia dependerá, en gran medida, de una circulación permanente —a través de la copia continua—. Aparece, por tanto, no sólo el *resguardo* como política de cuidado, sino también la *circulación*. En el caso del archivo filmico, podríamos decir que precisa, también, de un protocolo de conservación y de una *imaginación de cuidado*. El cine funciona gracias a su circulación permanente en salas, festivales y en plataformas de *streaming*. El archivo se activa cuando se utiliza para la realización de un filme, se garantiza de este modo su participación en el curso del tiempo y se le otorga un nuevo sentido, incluso una nueva existencia. El confinamiento es necesario para la conservación, pero no suficiente. El movimiento es una cualidad imprescindible.

Dentro de las múltiples formas que podrían utilizarse para clasificar las películas que trabajan con material de archivo, es posible esbozar una primera división, en razón de la materia prima que utilizan. Por un lado, material que podríamos llamar *propio* y, por otro, material *ajeno*. Claro está que este binomio propiedad/ajenidad resulta interesante para pensar los modos en los que se tratan los materiales en la industria cinematográfica: ¿qué es un archivo propio/ajeno? Sin embargo, dejaremos esta discusión para otro momento.

En el primer caso, en lo que se traduce como *materia propia*, aparecen videos filmados en años de juventud y recuperados en el presente, niñxs prodigio con sus cámaras han captado momentos de su infancia y vida cotidiana, que ahora revelan un inconsciente oculto. Aquí, pueden ubicarse también las filmaciones familiares. En este sentido, resulta importante mencionar el trabajo ficcional-documental, que se ha llevado a cabo en nuestro país, donde

el material de archivo también funciona como un modo de *reconstruir* la memoria social y política. Podemos citar como ejemplo la película *Esquirlas* (2020) de Natalia Garayalde, en la que se retoma tanto el archivo individual y el registro privado, para contar –en el doble sentido de esta palabra, es decir, tanto contar/narrar como también *hacer que cuente* en la historia, o sea, darle importancia– un suceso histórico, que merece la pena recordar: la explosión de la Fábrica Militar de Río Tercero y las consecuencias (o más bien la falta de) políticas y sociales que trajo aparejadas.

Veamos cómo funciona la paradoja propio/ajeno, íntimo/privado, mío/tuyo en el cine. Si el archivo funciona, a veces, en este nivel de lo privado, lo cercano, lo íntimo, el *robo*, en este caso, pareciera ser menos polémico, como un inocente *pickpocket* bressoniano iniciático que hurta un billete a un familiar en alguna cartera descuidada. También, podríamos decir –como en el caso de *Esquirlas* (2020)– que el uso del archivo íntimo estaría funcionando como un *mal menor*, en términos derrideanos. En cuanto que, al volver indecible el límite entre lo propio y lo ajeno, lo mío y lo tuyo, lo íntimo y lo privado, produce una tercera opción en la que ya no se puede decidir de quién *es* ese archivo, dado que la intimidad se vuelve pública, en términos de Lauren Berlant (2020), al compartir la ficción-verdad historia-explusión. En otras ocasiones, el archivo es *ajeno*: se lo encuentra tirado en la basura, en una tarjeta de memoria usada, en un comercio de digitalización de cintas. En este caso, quien posee el archivo se vuelve un *Peeping Tom*, un voyeur de la vida ajena, pero con un fin cinematográfico; la (des)obediencia queda debidamente justificada.

Resulta interesante observar esta división entre archivo propio/archivo ajeno y las distintas operaciones que encauzan. El uso del material propio implica una conexión sentimental, afectiva, emocional muy fuerte con el archivo. El resultado suele ser más crudo, cargado de emoción y afectividad. Y a la vez, esa intimidad que potencia el material de archivo privado, resulta público y cercano aun cuando lxs espectadorxs estemos a distancia. Esto resuena con algunas ideas propuestas por el giro afectivo, en tanto pone en el centro el rol de los afectos en la vida pública. Con Sara Ahmed (2019), podemos reflexionar que las emociones no se encuentran ni afuera ni adentro, sino que se construyen desde una política cultural. Las emociones entendidas de este modo, desarman el binomio sentimientos individuales/ sentimientos colectivos. Entonces, la afectación que parece inmediatamente privada, resulta pública y cercana, cuando el material estético se pone a circular.

Ahora bien, cuando el punto de partida son videos ajenos, como en el metraje de Cerói, existe una potencia creativa más clara, menos anclada en la singularidad de esa idea de propiedad individual. Esto queda expuesto en el filme, cuando el director le escribe un correo electrónico al autor de los videos y literalmente le dice que quiere hacer algo con ellos, “algo relacionado al cine”.

La ficcionalización ante un material desconocido es prácticamente automática. Al inicio de la película, cuando el narrador-director nos relata que encontró los videos, menciona

que decidió nombrar *Jean Pierre* al protagonista de los registros. Este nombre ficticio, luego de una primera conversación con el autor del material de archivo, es reemplazado en el filme por su nombre *real*: Charles. De allí en más, la película lo designa como Charles, “pero como lo enseña la más antigua magia, un nombre termina siempre por crear la cosa que significa” (Epstein, 2014, p. 23). *Jean Pierre* probablemente continúa apareciendo en el resto del filme, con una suerte de nombre-máscara, que refuerza una idea de veracidad para el espectador.

El cinematógrafo siempre se encargó de la –nada menor– tarea de suministrar nuevas imágenes del mundo. Sin ánimos de entrar en la dicotomía de verdad-falsedad, realismo-falacia, que también ha aquejado al dispositivo, es interesante, al momento de encontrarse con el material de archivo, el ejercicio de intentar descubrir su sentido *original*. Cerói deja, una vez más, en evidencia la utilización de esta herramienta, cuando le dice a Charles que quiere “jugar un poco a imaginar su vida”. Es la cualidad de lo ajeno la que predispone este accionar. Aquí radica una de las cosas más interesantes del filme: la utilización del archivo se de(s)vela, se muestra un proceso que mayormente queda relegado al fuera de campo de las películas.

¿Por qué filman? El trabajo de montaje sobre el material de archivo puede ser una búsqueda para develar –sacar el velo, pero también volverlo presente– el inconsciente de las imágenes encontradas. En este sentido, funciona como disparador el texto *Filmar para ver* de Jean-Louis Comolli:

¿Hay que burlarse de esos turistas que visitan Roma o París a través de los visores de sus cámaras?
¿Se equivocan al filmar en lugar de simplemente mirar? No estoy seguro. Antes que nada, no olvido esa verdad godardiana que dice que para ver hay que filmar. (...) el gesto de filmar uno mismo, si bien se ha hecho banal, no es exactamente anodino. (Comolli, 2002, p. 128)

Jugar un poco a imaginar la vida de alguien a partir de un material es un camino posible para responder a ese por qué filman. Pero también, jugar un poco a imaginar la vida de alguien a partir de un material extraño, ajeno, puede resultar lo más enriquecedor de la desobediencia del archivo, mostrarnos que todo archivo es ficción, por tanto, que toda historia puede ser (re)interpretada y vuelta a contar. En el metraje de Cerói observamos a Charles con sus perros, sus paseos, su familia, sus viajes a tierras lejanas. La película hilvana todas estas imágenes y nos ofrece una voz en *off* del director leyendo una serie de *e-mails* que mantiene con Charles. Este le dice, en otras palabras, que no entiende cómo esos registros cotidianos pueden volverse una película, solo es su vida, no es, de alguna manera, lo suficientemente importante para volverse un producto cinematográfico. Sin embargo, las imágenes que vemos tienen una gran sensibilidad, que se refuerzan con el montaje del director, quien ha sabido disponerlas y resignificarlas (re-contarlas) de una manera ostensiblemente bella.

Una de las grandes cualidades del cine, indiscutiblemente, es la posibilidad que tiene, en cada plano, de deci(di)r y mostrar algo nuevo sobre el mundo. Arma un marco que produce sentidos que se tensan entre lo que vemos/oímos y lo que no. El marco de cada

plano funciona como el *parergon* derrideano. De alguna manera este metraje logra ese cometido por momentos; nos hace cuestionar sobre la imagen filmada, pensar en la potencialidad de la grabación casera, preguntarnos por qué filmamos, casi todo el tiempo, nuestras (im)propias vidas, si no tenemos una finalidad estética, cinematográfica, para tales registros. La cualidad es ambiciosa: “filmar el exterior para descubrir el interior, filmar la cobertura sensible de los seres y de las cosas pero para adivinar y desenmascarar su parte secreta, escondida, maldita” (Comolli, 2002, p. 129).

Encontramos belleza en los archivos, encontramos pulsiones cinematográficas en materiales que no fueron producidos con ese fin, la *verdad* de esos registros, su realismo, de algún modo, se vuelve cautivante. ¿Estaremos sufriendo una regresión a la aristotélica idea de lo bello, lo verdadero y lo bueno? En verdad estos términos resultan perpetuamente móviles, infinitamente transformables. Como dice Jean Epstein (2014), quizás la respuesta a estos cuestionamientos nos dirija al concepto de “fotogenia”, que depende, de manera segura, del movimiento. Sostiene en *El cine del diablo*, obra publicada por primera vez en 1947:

De hecho, el paisaje más banal, el decorado más ordinario, el mueble más común, el rostro más ingrato, pueden volverse interesantes en la pantalla, es decir fotogénicos, si son mostrados allí en el curso de una evolución continua de sus formas, ya sea que esta evolución resulte de la acción y del desplazamiento del sujeto mismo o de un travelling o de una panorámica o en fin de la intensidad, variada sin cesar, de la iluminación. (...) La representación del movimiento es la razón de ser del cinematógrafo, su facultad maestra, la expresión fundamental de su genio. (Epstein, 2014, p. 24)

Al ser el cine, el arte más novedoso en el momento que Epstein escribía estas palabras –estaba culminando sus primeros cincuenta años de existencia–, esta definición podría haber quedado un poco anticuada. Pero por algún motivo resuena más vigente que nunca. Ese aprisionamiento del tiempo-movimiento en el plano, ese registro del instante por antonomasia, captura única de un momento en su singularidad, no puede dejar de ser moderno.

Filmamos para capturar el movimiento, archivamos para poner en juego la multiplicidad de capas temporales. El archivo logra ser, a la vez, permanencia y (necesario) devenir. La apropiación de un registro que se figuraba perdido, confinado a un destino sepulcral, no parece ser menos que fundamental para el desarrollo de la industria cinematográfica. El *found footage* puede ser visto como un manantial inagotable del cine y como una fuente de supervivencia, una forma de volver visual el pensamiento. No hay necesidad de cámaras, ni de cuerpos más que unx, una computadora y un metraje encontrado. ¿Será este el futuro del cine?

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultura al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg.
- Cuello, N. y Disalvo, L. (2022). *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina (1984-2007)*. Buenos Aires: Tren en Movimiento. Alcohol y fotocopias.
- Deleuze, G. (2013). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. España: Trotta.
- Epstein, J. (2014). *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.
- Garayalde, N. (2020). (Directora). *Esquirlas* [Película]. Córdoba: Punto De Fuga Cine.
- Wolf, S. (2010). El manantial. En Listorti, L. y Trerotola, D. (Comps.). *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?* (pp. 11-16). Buenos Aires: Bafici.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.