

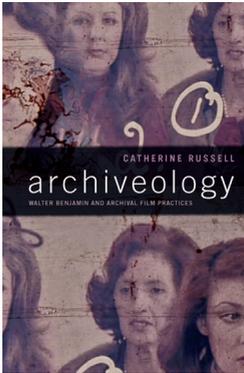
**ARCHIVEOLOGY. WALTER BENJAMIN
AND ARCHIVAL FILM PRACTICES**

Catherine Russell

Durham / Londres

Duke University Press, 2018

269 páginas



La noción de archivo se ha convertido durante la última década en un tema de discusión fundamental en el campo de los estudios fílmicos. El origen de lo que podríamos llamar «la filosofía del archivo», entendida como paradigma de pensamiento y de creación en la contemporaneidad, puede establecerse en torno a la década de 1880 —con la cronofotografía de Muybridge y Marey y el cuestionamiento de las nociones de obra única y multiplicidad del objeto artístico—, y recorre prácticamente todo el siglo XX. No obstante, es a mitad de la década de 1990, con la emergencia de la cultura digital, cuando la noción de archivo comienza a ocupar un lugar central en la reflexión sobre las prácticas artísticas y cinematográficas. Anna María Guasch —*Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid, Akal, 2011)— llama la atención sobre la proliferación, en esos años, de publicaciones, conferencias, exposiciones, etc., que actualizan las aportaciones de Walter Benjamin y Michel Foucault sobre el archivo para introducir un fac-

tor deseante en la ecuación. El ensayo de Jacques Derrida *Mal de archivo* (Madrid, Trotta, 1997) parece haber marcado un punto de inflexión en la toma de conciencia sobre la obsesión archivística que atravesó la institución Arte durante buena parte del siglo XX. No en vano el texto fue escrito en el marco del coloquio internacional *Memory: The Question of Archives* y se subtitula «Una impresión freudiana». Lo que estaba en juego en la reflexión de Derrida era, precisamente, el resto, el excedente, todo lo que no contiene la noción común de archivo —entendido como un conjunto de documentos y como el lugar en el que estos se custodian—: los principios que sirven para organizar el archivo, las lógicas de poder que subyacen a ellos y los procesos de (in)visibilización a los que van unidos. La obsesión por el archivo responde, en cierta medida, a una obsesión por la memoria; a una obsesión, no tanto por recordar —la década de 1990 fue particularmente desmemoriada— como por retener, por hacer frente al creciente torrente de datos que proliferaron en la llamada «sociedad de la información». En estrecha relación con esa obsesión por la memoria, la centralidad de la noción de archivo estaría aparejada a la ontología de la imagen digital, en la que el valor indicial que el soporte fotoquímico otorgaba —legítimamente o no— a la imagen entra en conflicto. Fue al final de aquella década de 1990 cuando Catherine Russell publicó su ya clásico libro *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video* (Durham University Press, 1999), trabajo que concluía con un capítulo titulado «Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography», en el que la autora recurría a los conceptos benjaminianos de ruina, alegoría y fantasmagoría para definir el cine de metraje encontrado. No es otra que la idea de leer las prácticas fílmicas de archivo a la luz de los escritos de Walter Benjamin la que estructura el libro que aquí se comenta. Pero los casi veinte años transcurridos entre una y otra publicación no pueden ser obviados. La omnipresencia de la noción de archivo en la creación, la investigación y los discursos de

preservación sobre el cine y el audiovisual que se ha podido observar en los diez últimos años, aunque obviamente establece continuidad con aquellos debates, responde a otras preocupaciones de orden ético, estético, político e institucional. Por una parte, las posibilidades que ofrece la digitalización de materiales en soporte fotográfico y el almacenamiento de imágenes en movimiento han supuesto una proliferación de plataformas de acceso abierto —del archivo Prelinger a YouTube, de la Red de Cine Doméstico al archivo de Filmoteca Española— que permiten visualizar y, en algunos casos, intervenir creativamente colecciones de películas hasta entonces invisibles. Por otra parte, la vulnerabilidad del soporte digital, cuya obsolescencia es mucho mayor que la de los nitratos o los acetatos de celuloide, es motivo de alarma cada vez mayor entre archivistas y estudiosas del cine. Asimismo, respondiendo a un impulso democratizador —frecuentemente vinculado al concepto de transparencia—, muchas instituciones han generado políticas de recuperación, preservación, catalogación, visibilización y acceso a sus colecciones. En este contexto, un libro como *Archivology* viene a funcionar como catalizador de una serie de planteamientos que tienen que ver con lo que la autora denomina «el pensamiento del archivo» en el cine y el audiovisual y que encuentra un espacio de reflexión en el contexto académico —Russell imparte un curso de doctorado titulado, precisamente, «Archivology» en la Universidad de Concordia—, pero también en el institucional, donde se enmarcan trabajos como el libro de Giovanna Fosatti *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam University Press, 2009). Como señala Russell (p. 13), el propio concepto de *archivology* es un neologismo acuñado por Joel Katz en 1991 para referirse a *Dal polo all'equatore* (Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi, 1987), una de las primeras películas experimentales en las que se empleó de manera explícita material de un archivo fílmico. En su traducción al caste-

llano, como en inglés, el vocablo está formado a partir de la unión de la palabra archivo y el sufijo -logía, del griego *lógos*, cuyo significado remite al «discurso que da razón a las cosas». El hecho mismo de que este prometedor neologismo proceda del campo de los estudios fílmicos es revelador de hasta qué punto resulta inconcebible hoy en día un pensamiento sobre el archivo que no incluya la reflexión sobre la imagen audiovisual. Pero, al margen de esta constatación, el concepto aporta una importante novedad, pues tanto la definición de Katz como la de Russell se refieren a prácticas discursivas en las que el pensamiento sobre el archivo se articula *a través* de las imágenes y no a partir de un discurso escrito sobre la imagen de archivo. Además, traspasa el campo del cine experimental y el documental para incluir el videoensayo poético y pedagógico, que también se ha consolidado como una nueva forma audiovisual en la segunda década del siglo XXI. Incluye, asimismo, «los cientos de miles de homenajes en YouTube, *supercuts* y remezclas realizados por aficionados, junto con aquellos realizados por estudiosas del cine y los tributos a las películas comerciales patrocinados por la industria del cine, así como otros trabajos de montaje creados como homenaje a la historia del cine» (p. 1). Finalmente, el elemento común en el corpus de obras analizadas en *Archivology* no es tanto la consideración de la imagen de archivo como materia prima de la creación audiovisual, sino más bien la dimensión filosófica que subyace a la metodología de selección, compilación, montaje y comentario —cuando lo hay— de los materiales empleados por cineastas como Thom Andersen, Gustav Deutsch, Pétter Forgács o Christian Marclay. Filosofía, archivo, compilación, montaje, resto, reciclaje. Palabras que, reunidas, casi nos empujan con vehemencia al universo benjaminiano. Al igual que Freud y Bergson, Benjamin escribió muy poco sobre cine. Sin embargo, al igual que ocurre con la obra de aquellos, la de este se ha erigido en una referencia clave en el campo de

los estudios fílmicos, por lo que no es de extrañar que el libro de Russell funcione como una constelación que pone en contacto los hallazgos del pensador alemán con determinadas praxis del cine y el audiovisual de archivo. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» es, quizá, uno de los ensayos más leídos y citados en las facultades en las que se estudia cine, así como en el campo de los estudios fílmicos. Sin embargo, es *El libro de los pasajes*, el texto inacabado y, a un tiempo, obra definitiva de Benjamin, el que le sirve a Russell para trazar el mapa de la archivología: alegoría, excavación (arqueología), ruina, fantasmagoría, coleccionismo son las nociones que iluminan los distintos capítulos del libro, que la autora suele comenzar interpelando de forma crítica a la literatura existente sobre Benjamin para después ponerlo todo a dialogar en concienzudos estudios de caso: *Los Angeles Plays Itself* (Thom Andersen, 2003) y *Paris 1900* (Nicole Védres, 1947) como exploraciones del espacio urbano; *Parentheses* (Morgan Fisher, 2003) como arqueología audiovisual; *Home Stories* (Matthias Müller, 1990) y *Kristall* (Matthias Müller, Christoph Girardet, 2006) como alegoría, etc.

En última instancia, Russell —quizá incurriendo en un anacronismo— interroga en este libro los límites de la contribución de Benjamin, así como los que atañen a archivología que, mediante el

montaje dialéctico y la puesta en conflicto de las imágenes y sus archivos de procedencia, cuestiona las lógicas de poder inherentes a su fundación. El último capítulo, titulado «Awakening from the Gendered Archive» recupera el concepto derridiano de *patriarchivo* para plantear una ruptura con la división de género del archivo audiovisual, en virtud de la cual se establece una dinámica erótica del «archivista masculino y el cuerpo del archivo femenino» (p. 185). Partiendo de esa premisa, Russell reivindica el *détournement* feminista en la arqueología audiovisual, tal y como se ha concretado en algunos trabajos de Agnès Varda, Cecilia Barriga y Rania Stephan, pero también —podríamos añadir—, en los de Alina Marazzi, Susana de Sousa o Carolina Astudillo. Ciertamente, el corpus de películas estudiadas en *Archiveology* no solo es predominantemente masculino, sino también, fundamentalmente, noroccidental. Teniendo en cuenta que, como observara Jay Leyda (*Films beget Films*, New York, Hill & Wang, 1964), la práctica fílmica de archivo se originó en contextos de necesidad, cuando no de precariedad y pobreza, quizá una tarea pendiente sea la de interrogar al incipiente canon de la archivología para encontrar nuevos espacios de disidencia.

Sonia García López