

DE PIEDRAS Y CABALLOS. UN ARCHIVO POSIBLE SOBRE EL CORDOBAZO EN EL CINE

OF STONES AND HORSES. A POSSIBLE ARCHIVE ABOUT CORDOBAZO IN THE CINEMA

Resumen

En términos generales, se considera al archivo como un repositorio de huellas que implica almacenamiento, intelección y alguna verdad inmanente. El denominado “giro al archivo” supone revisar la noción de “arqueología” y redefinir el concepto mismo de representación para problematizar las aproximaciones usuales a los documentos e imágenes del pasado. Este artículo propone un archivo sobre el “Cordobazo” a partir de la imagen cinematográfica que registra y configura el acontecimiento desde 1969.

Palabras clave

Archivo, Arqueología, Cine argentino.

Natalia Tacetta

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía. Buenos Aires, Argentina

Investigadora adjunta de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Doctora en Filosofía por la Universidad de París 8. Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultura por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. Profesora y licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 30/V/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 25/IX/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

In general terms, the archive is considered as a repository of traces that implies storage, intellection and some immanent truth. The so-called “archival turn” involves revisiting the notion of “archeology” and redefining the very concept of representation to problematize the usual approaches to documents and images of the past. This article proposes an archive about the “Cordobazo” from the cinematographic image that registers and configures the event since 1969.

Key words

Archive, Archeology, Argentine cinema.

DE PIEDRAS Y CABALLOS. UN ARCHIVO POSIBLE SOBRE EL CORDOBAZO EN EL CINE

1. INTRODUCCIÓN

En términos generales, el archivo se asocia a la figura de un repositorio de escritos, testimonios o huellas que implica estrategias de almacenamiento, un esfuerzo de intelección para su decodificación y el establecimiento de alguna verdad inmanente. Sin dejar de tener en cuenta que la noción de “archivo” involucra en el pensamiento contemporáneo una tradición que abreva en la filosofía de Michel Foucault (especialmente en *Arqueología del saber* de 1969) y Jacques Derrida (en torno a su obra *Mal de archivo. Una impresión freudiana* de 1995), este trabajo recoge algunas ideas para pensarlo como un desafío a las teleologías e historiografías convencionales. Es revisando estas nociones que estas páginas se proponen revisar una suerte de arqueología sobre el “Cordobazo” en la imagen cinematográfica que registra y reconfigura el acontecimiento desde 1969. Desde *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) a *El Cordobazo en una imagen* (Octavio Muñoz, 2015), los sucesos de Córdoba se recontextualizan a partir de los usos que el cine político y militante le ha dado a las imágenes de archivo; especialmente, a la transitada secuencia de los caballos de la

policía montada retrocediendo ante los pedruzcos de estudiantes y obreros. Como si fuera una suerte de *Pathosformel* de la lucha —es decir, una fórmula que condensa temporalidad y afectos como para Aby Warburg— los sucesos de Córdoba reaparecen de modo incansable en distintas “colecciones” de imágenes. Central en el pensamiento de Walter Benjamin, la noción de “colección” permite volver sobre el modo en que la imagen de archivo revisa las “grandes verdades” establecidas por los discursos de la memoria y la historiografía.

Archivo y arqueología poseen la misma raíz etimológica que refiere a origen y fundamento y problematiza la ley que aglutina y la historia que construye. Es en este sentido que se intentará tramar un tejido teórico a partir de algunas ideas fundamentales en torno a la noción de arqueología a fin de configurar una trama conceptual que aloje una reflexión sobre el modo en que el cine político reconfigura el Cordobazo. Entre práctica arqueológica, pensamiento estético y cuestionamiento historiográfico se siguen las huellas de una discusión que, en Foucault, aparece desde *Las palabras y las cosas* (1966) y, vía el impacto de Nietzsche en su obra —de

la “segunda Intempestiva”, *Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida*, de 1874—, habilita la pregunta por las condiciones de posibilidad que dan gran impulso a toda investigación sobre archivo.

2. LA ARQUEOLOGÍA COMO ELECCIÓN METODOLÓGICA

En *La arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969, Michel Foucault sostiene que la arqueología describe los discursos como prácticas específicas en el archivo. En este sentido, “archivo” constituye una noción que no refiere a la totalidad de los textos que una civilización conserva y tampoco implica la totalidad de las huellas que quedan, sino justamente el juego de las reglas que la cultura establece para determinar la aparición y la desaparición de los enunciados, el modo en que configura tejidos que sostienen su permanencia y su borradura, su existencia como acontecimientos y cosas. Dicho de otro modo, el archivo es el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados en tanto prácticas singulares y acontecimientos discursivos.

Siguiendo estas ideas, analizar los hechos discursivos —enunciados, objetos o prácticas culturales— desde la perspectiva del archivo implica asumir su carácter no de documentos (en tanto remiten a la significación que exige una tarea de desciframiento), sino como monumentos, es decir, “sin asignación de origen, sin el menor gesto hacia el comienzo de una *arché*”¹. El arqueólogo foucaultiano no busca en los documentos huellas que quedaron de las prácticas, sino que los aborda como instrumentos que establecen relaciones clasificables y complejas con el presente. No trata a los documentos como signos de algo más —a descubrir—, sino que los describe como prácticas concretas —como la de construir relatos. Hacer esto en los términos de Foucault implica hacer arqueología. Hacer archivo conlleva aceptar como parte del

conjunto los discursos efectivamente pronunciados en una época y que siguen existiendo a través de la historia —movimiento que Foucault realiza en su obra desde *Historia de la locura en la época clásica* en 1961². Pero también conlleva comprender las reglas y condiciones de su funcionamiento tanto como las prácticas que los activan. El conjunto define sus propios límites y sus formas de decibilidad y legibilidad, de conservación, memoria y apropiación.

“El archivo permite a Foucault distinguirse al mismo tiempo de los estructuralistas —puesto que se trata de trabajar sobre discursos considerados como acontecimientos y no sobre el sistema de la lengua en general— y de los historiadores —puesto que si esos acontecimientos, al pie de la letra, no forman parte de nuestro presente, subsisten y en esa subsistencia misma en el interior de la historia ejercen cierta cantidad de funciones manifiestas o secretas”³.

El archivo es el “contenido” de la arqueología, es decir, la materia para producir conocimiento sobre una época o un acontecimiento determinado. Sin embargo, a partir del trabajo que realiza desde 1973 en torno a *Pierre Rivière* y que seguirá con *L'impossible prison* bajo la dirección de Michelle Perrot en 1978, o *Le désordre des familles* en colaboración con Arlette Farge en 1982, Foucault comienza a reivindicar creativamente la dimensión subjetiva —creativa, constructiva— del abordaje de los documentos y la lectura del archivo. En *La vie des hommes infâmes*, publicado en 1977, lo aclara contundentemente:

“Este no es un libro de historia. En esta selección, es inútil buscar otra norma que no sea mi propio goce, mi placer, una emoción, la risa, la sorpresa, un particular escalofrío, o algún otro sentimiento que resulta ahora difícil de calibrar puesto que ya ha pasado el momento en el que descubrí estos textos”⁴.

Es por esto que Judith Revel propone que es a partir de aquí que el archivo “vale más como huella de existencia que como producción dis-

*cursiva*⁵. En efecto, es huella de existencia de un tipo de relación con la producción de discursos sobre el pasado al introducirse la noción de subjetividad, para lo que Revel propone la referencia a la “*utilización no historiográfica de las fuentes históricas*”⁶. Este “no historiográfica” refiere posiblemente a los desafíos que, más allá de la normativización de la disciplina, el trabajo con el archivo puede llegar a implicar.

Es a la luz de estas ideas sobre los usos y prácticas de archivo que este trabajo se propone configurar su propia colección sobre un evento del pasado. Es decir, asumiendo el vínculo de las obras fílmicas con el tiempo en el que fueron producidas, pero atendiendo especialmente a un tipo de relación que establecen entre sí en el ámbito de la investigación como una producción vinculada a las disputas por los relatos en el presente. La arqueología no es propiamente una “historia” en el sentido convencional, sino que pone en juego múltiples dimensiones para obtener no solamente una reconstrucción del pasado, sino las condiciones de emergencia de los discursos de saber de una época. No se trata de estudiar las ideas en su evolución, sino en tanto “*recortes históricos específicos*”⁷ a fin de poner en funcionamiento la constitución de saberes a partir de la configuración de objetos y la atención a las relaciones que se producen entre ellos, con la plena consciencia de que siempre se trata de una arqueología y no de la arqueología, esto es, un recorte de mecanismos de un conglomerado epistémico preciso. En este planteo, es claro que el *arché*, el principio —pero también la ley—, no se sostiene en que el archivo es una huella muerta del pasado ni que la arqueología solo dispone sobre él, sino más bien en que el archivo (y la arqueología que se traza a partir de él) es siempre un enfoque de lo contemporáneo⁸.

Contra las “significaciones ideales” y las teleologías, Foucault propone no buscar el origen ni las cronologías para hacer aparecer otro tipo

de *arché*, un comienzo como invención⁹, que abjura de “las solemnidades del origen”¹⁰. Propone seguir la trama de la procedencia, no como *telos*, sino asumiendo la lógica del devenir y la dispersión, aceptando la posibilidad de la diferencia, la excepción y la potencia de la diseminación del ordenamiento en multiplicidades que se van entramando de acuerdo a criterios menos estables que los seguidos por las cronologías. Esto es para Foucault asumir el riesgo de que en el abordaje del pasado no se encuentre la verdad, sino el accidente dispuesto a ser leído y asumido como problema. Esto es, apoderarse del riesgo de la contingencia y la incompletitud, de la heterogeneidad y la irrupción del desfase: “*no se puede describir exhaustivamente el archivo de una sociedad o de una civilización*”¹¹.

A la luz de las consideraciones hechas hasta aquí, podría decirse, entonces, que la arqueología es un método de investigación descriptivo que permite el estudio de los archivos, de campos discursivos específicos, relativos a una formación histórica dada; más concretamente, a un segmento de discurso preciso situado en el seno de una formación. Se trata de una práctica metódica que despliega sus efectos en un dominio específico y busca las condiciones históricas que hacen posible la emergencia de discursos y, con ellos, de prácticas y monumentos. Se trata de una suerte de red epistémica en la que Foucault distingue el nivel del saber del de la ciencia e interroga especialmente el primero para posibilitar el segundo. El arqueólogo descubre los acontecimientos “desde abajo” y no se detiene en los movimientos “de la superficie”. Esto es precisamente en lo que consiste el archivo. No se confunde con el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados más que a un nivel superficial, ya que, más precisamente, es “la ley de lo que puede ser dicho”, el sistema de reglas puesto en juego para la enunciabilidad misma.

Desde el punto de vista arqueológico, la historia de los discursos no puede seguir el movi-

miento lineal y progresivo de una *ratio* única: al contrario, aparece estructurada según una sucesión de rupturas, cortes bruscos y relativamente enigmáticos que corresponden al pasaje de una episteme a la otra o incluso a la transformación de prácticas discursivas entre sí. Si se acepta, entonces, que la arqueología es un método de investigación, parece posible desplazar al menos algunas de estas cuestiones al ámbito de la imagen cinematográfica en vistas a pensar de qué modo el archivo del Cordobazo reactualiza, exhibe, obtura “lo que puede ser dicho” sobre el pasado.

3. UN ARCHIVO POSIBLE¹²

Pensado desde la perspectiva del archivo, el cine resulta un espacio para la configuración de escrituras alternativas o contra-archivos que contribuyen a discutir concepciones sobre el pasado y los afectos que quedan involucrados en ellas. En este sentido es que Jaimie Baron¹³ ve desdibujada la línea que separa distintos tipos de material de archivo (*found footage*, archivo institucional), pues implican relaciones diversas sobre las imágenes que disponibilizan el pasado, pero en todos los casos operan una profanación que articula recontextualización y reescritura. Así, Baron propone la noción de “*foundness*” —algo así como el carácter de ser encontrado— que instala menos una reflexión sobre el documento como índice que remite a un origen, que sobre la experiencia del espectador que, despreocupado por el fundamento, asiste a una reconfiguración con nuevos significados. Así quedan problematizadas tanto la noción de evidencia como el vínculo de autoridad atribuido a “lo archivado”, pues lo ahora “archivable” en el cine hace recaer su peso sobre la noción de experiencia como una relación afectiva que se establece entre espectador y texto, producto de lo que Baron denomina una “disparidad temporal” que complejiza cualquier idea de estabilidad o cronología. Esto puede pensarse en el modo en que los archi-

vistas del cine político argentino repiensen y reutilizan las imágenes del suceso que marcó un antes y un después en la lucha conjunta de obreros y estudiantes.

Así como la noción de arqueología en Foucault permite poner en evidencia la sistematicidad epistémica de una formación histórica, también habilita trazar los lineamientos de otros archivos posibles. Extrapolando ese gesto, se entraman a continuación una serie de imágenes para configurar un archivo posible sobre la gesta del 29 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, la pueblada que se convirtió en uno de los hitos del cine político y militante argentino en una co-determinación entre lo visible (de las obras) y lo enunciable (a partir de ellas). Esto conlleva aceptar que un archivo de estas características pueda constituir parte fundamental de la episteme del momento histórico al que refiere y desde el que se lo invoca. No se trata de estudiar lo que las películas “significan” o descifrar lo que “dicen”, sino de configurar una textura de saberes que tienden lazos con la contemporaneidad. Se trata, en definitiva, de describir la relación que establecen con los discursos que permiten seguir leyéndolas.

Entre la denominada Revolución argentina de 1966 y la revuelta de 1969, hecho que “*mayor influencia tuvo en esos años en la generalización de las prácticas culturales militantes*”¹⁴, se produce el nacimiento del cine militante de contrainformación —con *La hora de los hornos* del Grupo Cine Liberación en 1968 y con el antecedente insoslayable del cine social de la Escuela Documental de Santa Fe— que consolidó una práctica cinematográfica desde la clandestinidad constituyendo una de las superficies más importantes de construcción histórica. En el marco de los eventos del Cordobazo, es especialmente la secuencia en que los caballos de la montada retroceden al galope ante los pedrazos de los manifestantes la que se convierte en símbolo de la lucha contra aquellos a los que se

nomina alternativamente como verdugos, vencedores, vendepatria, tiranos o, simplemente, la oligarquía o el régimen.

Un archivo posible sobre el Cordobazo podría comenzar por las dos películas que se produjeron inmediatamente después de los sucesos. Estas son: *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* realizada por el Grupo Realizadores de Mayo. Este estaba conformado por Nemesio Juárez, Octavio Getino (que realizó dos de los cortos), Humberto Ríos, Mauricio Berú, Rodolfo Kuhn, Pablo Szir, Eliseo Subiela (a quien se debe el fragmento más controversial

del conjunto), Rubén Salguero y Jorge Martín (Catú).

La película de Enrique Juárez comienza con una minuciosa descripción de la miseria argentina, que yuxtapone especialmente imágenes de niños en condiciones de absoluta indigencia, encontrando en ellas la causa y justificación de la revuelta, resumida con imágenes de las barricadas, los incendios, los autos dados vueltas, que se entrelazan irónicamente con las palabras del secretario de gobierno Mario Díaz Colodrero, cuyo relato en *off* dice cosas como “está todo bajo control”, “se está conduciendo todo con moderación”, hay un “gran equilibrio entre la represión y la prevención para trabajar en



Fig. 1. Fotograma de *Ya es tiempo de violencia*. Enrique Juárez. 1969.



Fig. 2. Fotograma de Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación. Grupo Realizadores de Mayo. 1969.

paz” y “el resto del país está en absoluta calma”. Este contrapunto se replica como mecánica en todo el metraje, la no-correspondencia entre la banda de imágenes y la banda de sonido subraya el carácter contra-informacional del film. En el último tramo, la película cederá la autoridad textual al testimonio de un “compañero” para culminar en una imagen-emblema que acompaña todo el cine en torno al Cordobazo: la imagen del joven tirando piedras.

Por su parte, *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* ofrece una multiplicidad estilística en torno a los sucesos de mayo,

mayormente transida también por la ironía lograda a través de voces excesivamente suaves y tranquilas que contrastan con la violencia de las imágenes o el deliberado uso de la parodia y la animación. Este es el caso de la secuencia dirigida por Eliseo Subiela en la que, después de algunas imágenes de niños entre el fango y la basura, da paso a la preparación de una bomba molotov en un segmento cuya referencia obligada sería la de un programa de cocina, en el que una voz de cadencia dulce explica cómo se incorporan los ingredientes de la receta para dar lugar al explosivo, seguido de un didáctico instructivo sobre cómo arrojarla y direccio-

narla adecuadamente para que impacte solo en los objetivos deseados y no explote cerca de los compañeros u otros civiles. En este film, la secuencia de los caballos retrocediendo aparece recién en el último fragmento —el del director desaparecido Pablo Szir—, “Testimonio de un protagonista”, en el que un recuerdo real es “actuado” para ir desde el 3 de junio a los eventos del 29 de mayo. En este marco, se describe la historia de un peronista “que nunca se había metido demasiado”, pero que lo hace ese día histórico “porque no se aguantaba más”. El texto bordea el límite impreciso entre documental y ficción con acordes de suspenso para acompañar la barricada y melodía melancólica para seguir el “después”, cuando entra el ejército, dando paso al archivo de las barricadas, los autos, los caballos, los piedrazos, pues “a cascotazos limpios los hicimos recular; éramos invencibles”, como se explica.

Entre 1971 y 1972, el Grupo Cine Liberación (Fernando Solanas y Octavio Getino) filmó *Perón. Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* en Puerta de Hierro, Madrid, en la que el gral. Juan Domingo Perón se explaya largamente sobre política y estrategia. Antes de la larguísima exposición, la película comienza con una secuencia de montaje en la que aparece, para decirlo sucintamente, lo que se piensa como “pueblo peronista”. En este contexto, las imágenes del Cordobazo constituyen un suceso más, guiado por una suerte de “*pathos* peronista” entremezclado con imágenes de otros levantamientos y manifestaciones. Muy diferente es lo que hacen Solanas y Getino con *La hora de los hornos*. La versión de la primera parte estrenada en el Festival de Pesaro en 1968 cerraba con casi cuatro minutos dedicados a la figura de Ernesto “Che” Guevara. Primero, las “sesiones” de los fotógrafos sobre la camilla donde el líder yace muerto en Bolivia, y luego simplemente su rostro en un plano fijo que ocupa el minuto y medio final. Sin embargo, cuando en 1973 se respira un clima más propicio para exhibir el film

a un público más amplio, los directores deciden cambiar esa secuencia por una de “imágenes peronistas” (Cámpora, Perón, Eva) entre las que se intercalan las secuencias del Cordobazo, inscribiendo especialmente la de los caballos retrocediendo en la lucha de liberación peronista. Los tambores rítmicos y los carteles que aparecen intempestivamente completan el entramado. El *Pathosformel* Cordobazo diluye las diferencias entre sectores más o menos alienados con el peronismo para hacer hincapié en la fuerza histórica del movimiento.

Resulta imprescindible consignar dos ficciones de la época: *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972) y *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973). Las dos hacen aparecer el Cordobazo tanto para subrayar la fuerza de la juventud como para explicar el hartazgo frente a los abusos sucesivos de la derecha y la represión, aun en contextos diversos como el de los fusilamientos en los basurales de José León Suárez en junio de 1956 o la vida de un dirigente sindical desde los años sesenta hasta su devenir burócrata a principios de los setenta. El recurso al material de archivo sobre el Cordobazo llega en *Operación masacre* hacia el final del film: uno de los sobrevivientes de la masacre, Julio Troxler —aquel que se levanta espectral del basural al inicio del film— se pregunta “¿Qué significaba ser peronista?”. En este marco, aparece la secuencia conocida sobre los sucesos de Córdoba. Mientras se ve el segmento de los caballos retrocediendo, la voz en *off* vuelve sobre la representación de los vencedores y vencidos: “*Por primera vez hicimos retroceder a los verdugos, por primera vez hicimos temblar al enemigo que empezó a buscar acuerdos imposibles entre opresores y oprimidos. La marea empezaba a darse vuelta*”.

En *Los Traidores*, por su parte, desde la enunciación de un marxismo antiperonista, el archivo sobre el Cordobazo aparece en la segunda mitad del film, en un momento particular del derrotero del sindicalista: cuando ya planea su retiro



Fig. 3. Fotograma de *Los traidores*.
Raymundo Gleyzer. 1973.

y un criadero de pollos. “No voy a estar toda la vida en el sindicato”, dice, pues “un dirigente debe saber retirarse a tiempo”. Allí el film da paso a un montaje de los sucesos del 29 (concentración, manifestaciones, barricada, caballos) acompañados de la conocida *Marcha de la bronca*, popular canción de protesta lanzada en 1970 por el dúo argentino Pedro y Pablo, sobre el hartazgo y la resistencia.

Una hibridación compleja entre ficción y documental llega con *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972*, que, como bien explican Mariano Mestman y Fernando Martín Peña en su artículo “Una imagen recurrente”, es uno de los films menos vistos y analizados y acaso uno de los más osados narrativa y estéticamente. El film fue realizado por un grupo de directores -Diego Eijo (h), Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega- alineados con el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) de la ciudad de La Plata en 1973. Allí, la cita al Cordobazo tiene dos apariciones muy diferentes. Una más convencional hacia el final del film en una secuencia en la que las imágenes de Córdoba se entrelazan con otras formas de insurgencia,

desde la guerra de Vietnam al Chile de Salvador Allende, acompañado de un *locus* musical muy transitado —el Himno nacional argentino—, y terminando en un lugar no menos evocado, los puños en alto. Sin embargo, hay una alusión mucho más estilizada en el primer tercio del film. La película abre con una “Ezeiza tomada”, tal como rezan las pintadas en las paredes el 25 de mayo de 1973, cuando Héctor Cámpora asume la presidencia de la república. Las banderas militantes se acumulan. Sucesos de represión policial en todo el mundo se suceden. Luego, una representación ficcional del secuestro de un hombre, la requisa de su casa y el hostigamiento a su esposa e hija. Un cartel sobre fondo negro anticipa una escena de tortura: “Oíd, mortales, el grito sagrado” / “Libertad, libertad, libertad” (en una tipografía cada vez más grande). Un cartel que dice “De pronto” da paso a una de las imágenes más emblemáticas del cine soviético durante la década de 1920: las botas del ejército ruso descienden disparando por las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein, pero se intercalan con cuadros fijos de la represión policial o militar en distintos contextos, pero especialmente algunas que se identifican claramente con las barricadas y la resistencia durante el Cordobazo. El efecto de

70



Fig. 4. Fotograma de *Informes y testimonios*.
La tortura política en Argentina 1966-1972.

los cosacos bajando y arrasando con la población tiene un extraño efecto sobre las imágenes de resistencia del pueblo cordobés. Incluso, podría decirse, hasta es controversial que no se vean los caballos retrocediendo, imagen que aloja los bríos de la revolución. Sin embargo, es innegable la potencia política de la comparación entre un ejército brutal y la policía represora, ambos atacando a la población civil. No obstante, lo más excepcional de este segmento no es la aparición del ejército ruso arrasando contra la población cordobesa, sino los pocos segundos en los que pueden verse mujeres durante la resistencia, imagen faltante en prácticamente todo el cine político y militante, cuando no era así ni en las manifestaciones ni en la vida sindical.

La producción en el exilio podría verse representada con la larga entrevista que hace Jorge Cedrón (bajo el seudónimo de Julián Calinki) en 1978 a Mario Firmenich. *Resistir* es el resultado de este trabajo en el que el líder de Montoneros narra la historia del peronismo y de la organización. Los sucesos del Cordobazo con su *pathos* revolucionario se entraman especialmente para abordar el enfrentamiento a la burocracia sindical peronista. El relato en *off* vuelve sobre el motivo icono-cinematográfico del verdugo: “Retrocedieron los verdugos, los enemigos temblaron. Por primera vez en cuarenta años las balas empezaron a alcanzar a los torturadores del pueblo, a los jefes de la represión”.

Abandonando el cine político militante, podría consignarse en este archivo posible un film contemporáneo que pretende recuperar especialmente la labor de fotógrafos y camarógrafos de la ciudad de Córdoba durante los eventos de 1969, a quienes se deben la mayoría de sus imágenes. En *El Cordobazo en una imagen* de Antonio Muñoz (2015), se recogen las voces de quienes se consideran los “verdaderos protagonistas”, quienes, con más o menos compromiso político orgánico, fotografiaron y filmaron los eventos más relevantes de la gesta. En este

documental, el material de archivo —poco o nada conocido— está supeditado al de viejos fotógrafos que contrastan sus recuerdos con las imágenes disponibles, con diarios antiguos y negativos de archivos personales. Recorren los lugares de los hechos —el ex barrio Clínicas, el barrio Güemes, la Plaza Vélez Sarsfield, el boulevard San Juan, la esquina de General Paz y La Rioja— en una reafirmación performativa de la evocación. Algunos impactos resuenan en los fotógrafos —los ruidos, la transformación del barrio, la participación de los vecinos que “tiraban cosas para prender las barricadas”, la resonancia de las luchas históricas como el mayo francés o la China de Mao— que construyen sus genealogías del recuerdo, cuyo origen es La noche de los bastones largos¹⁵. Y todos estos eventos protagonizados por revolucionarios anónimos y jóvenes que despiertan a la política después de la muerte de Máximo Mena¹⁶, cuyos rostros se mezclan con los de los líderes Agustín Tosco, Atilio López o Elpidio Torre que multiplicaban los debates sobre el paro y la movilización.

4. ARCHIVO DE COLECCIÓN O COLECCIÓN DE ARCHIVOS

El trabajo con archivos es una de las estrategias historiográficas más frecuentes y cuyo uso puede ir de lo más convencional a lo más experimental. Los films aludidos oscilan entre estos polos, pues el archivo en sí cuestiona la idea modernista de totalización y puede constituir un dispositivo medial entre experiencia histórica y realidad artística. Para pensar teóricamente el problema, pueden evaluarse al menos dos perspectivas en la clave de pensamiento de un autor que mucho tiene para decir sobre la acumulación y el archivo: Walter Benjamin. En primer lugar, la que surge a partir de la idea de “anarchivismo”, propuesta frecuentemente por autores contemporáneos que encuentran cierto agotamiento o incluso inexactitud en la noción de “archivo”; en segundo lugar, la de “colección”.

Para pensar la cuestión del anachivismo, las referencias obligadas son *Calle de mano única* (1928), donde aparece por parte de Benjamin la emergencia de una escritura que señala el fin de las formas tradicionales y, además, testimonia el viraje a una pasión por los artistas soviéticos y la inclinación a la crítica política; y el *Libro de los Pasajes* como un sistema de ficheros¹⁷ que proponen generar conocimiento estableciendo una relación tensionada con el archivo. El anachivismo referiría, entonces, a una forma que va contra el orden reclamado por los archivos históricos y que altera radicalmente los sistemas normalizados. Esto se ha visto plasmado en la referencia a algunos de los films, especialmente aquellos en los que la secuencia del Cordobazo no ilustra un suceso, sino que reactiva una experiencia política.

A fin de aproximar la cuestión del coleccionismo en Benjamin, hay que tener en cuenta que en Benjamin establece una relación con la memoria involuntaria, donde el recuerdo es una experiencia azarosa que no se organiza en función de taxonomías precisas. En su propia práctica, es posible afirmar que Benjamin es más un coleccionista que un archivista aunque haya articulado elementos fundamentales para el pensamiento sobre el archivo, que, finalmente, implica “orden, eficiencia, integridad y objetividad” como “principios de trabajo”¹⁸. El principio arcóntico de las colecciones benjaminianas desajusta cualquier referencia a la catalogación convencional, desafiando la procedencia y el registro sistemático.

Tal vez estas dos perspectivas se encuentren en el ineludible ensayo de 1937, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”¹⁹ en el que Benjamin despliega una crítica de la historia cultural socialdemócrata y la historia hegemónica. Allí, el coleccionista es capaz de acoger cierto tipo de cosas en función de su similitud. La serie de fragmentos colectados no permite restituir una totalidad, sino pensar, delinear, los contornos

a los que escapa: tal la textura singular de la similitud. La colección comienza por un acontecimiento improgramado, pero se convierte en un programa. Así, “coleccionista” deviene el nombre de un artista-historiador porque responde al requerimiento de una cosa que, a diferencia de la ley, no le dice qué debe hacer, sino que se vuelve sensible por una multiplicidad de resplandores. No se trata de una contemplación del pasado, sino de un salvataje que hace que la época salte por fuera de la continuidad histórica, imagen eterna del pasado y no —como la historia materialista que Benjamin quiere— una experiencia unida a él.

A la luz de perspectivas contemporáneas que lo piensan más como un espacio de debate sobre la historia que un repositorio, el archivo parece constituir un dispositivo adecuado para volver posible una representación del pasado por fuera de las cronologías, capaz de capturar motivos que interpelan el presente. Es, posiblemente, lo que ocurre con la transitada secuencia sobre los sucesos de Córdoba, un material de archivo que, además de un hito a partir del cual pensar el gesto de sublevación, es una interpelación a abandonar el adormecimiento frente a la opresión.

En el texto sobre Fuchs, Benjamin detecta los atributos de una sensibilidad ligada a un *pathos* específico, unos atributos que convierten al coleccionista en un individuo perteneciente a las minorías más excéntricas y complejas de la sociedad. Su mayor preocupación está en la relación del coleccionismo con la memoria y la recuperación de la historia, pues el coleccionista es un “adivino del destino” y detrás de su conducta se esconde la obsesión por objectualizar el legado del pasado: “Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad y figura bajo la extraña categoría de la compleción”²⁰.

El artista-historiador, al ver aquello que ningún contemporáneo ve todavía, advierte su propio presente a partir de la introducción de una diferencia de tiempos. El porvenir debe hacer justicia a aquello que no ha sido escrito. Aquellos que no han dejado huellas, los vencidos de la historia, los obturados de las recensiones historiográficas, deben ser redimidos en una “acción por-venir [que] será entonces del orden de la venganza”²¹. Si hay una política benjaminiana, es la que se deduce de su filosofía de la historia, cuya concepción fundamental es la de la tradición como discontinuidad y la colección como redención de sus restos. Jean-Louis Déotte sugiere, entonces, que es posible pensar el arte de la contemporaneidad como una estética de la desaparición, es decir, “de escritura de aquello que no ha sido jamás escrito, de denominación para aquello que jamás ha sido nombrado, de

desarrollo en fin de esta placa fotosensible que es la historia”²².

Pensada en estos términos, la arqueología deviene una apuesta política que estalla contra el tiempo continuo de los relojes y las historiografías convencionales que el archivo intenta desajustar. Las obras fílmicas como las referidas son dependientes de las épocas de la percepción, determinadas ellas mismas por la temporalidad específica de los aparatos que mantienen una cierta relación con la ley. A partir de los principios de una arqueología que se sostiene sobre el discontinuismo y un desplazamiento desde el pasado a la actualidad, esto permite distinguir una arqueología de los gestos de revuelta en la que buscar la potencia espectral de los caídos y a partir de la cual pensar su redención contra esos verdugos que nunca quedan del todo atrás.

NOTAS

¹REVEL, Judith. *El vocabulario de Foucault*. Buenos Aires: Atuel, 2008, pág. 16.

²En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault concibe su práctica como una arqueología del saber, es decir, una disciplina que se ocupa del conocimiento en tanto *episteme*, es decir, un ámbito en el cual los conocimientos son abordados sin referencia a un valor racional u objetivo, sino una consideración del saber histórico como la pregunta por las condiciones históricas de posibilidad del saber.

³REVEL, Judith. *El vocabulario...* Op. cit., pág. 17.

⁴FOUCAULT, Michel. “La vie des hommes infâmes”. En: *Dits et écrits 1954-1988*. Tomo III 1976-1979. París: Gallimard, 1988, pág. 198.

⁵REVEL, Judith. *El vocabulario...* Op. cit., pág. 17.

⁶Ibidem, pág. 18.

⁷Ibid.

⁸En efecto, el desplazamiento hacia el concepto de “genealogía” en Foucault a principios de los años 1970 señala, precisamente, la insistencia en una legibilidad de las discursividades que está siempre orientada al presente del propio discurso. “De ahí, la necesidad, para la genealogía, de una indispensable cautela: localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera y en lo que pasa por no tener historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos—; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que han representado distintos papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han sucedido. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, pág. 12.

⁹En *Nietzsche, la genealogía, la historia*, originalmente publicado en 1971, Foucault analiza los usos en Nietzsche de la palabra *Ursprung* y de términos como *Entstehung* (emergencia), *Herkunft* (procedencia), *Abkunft* (origen, estirpe), *Geburt* (nacimiento). “*Herkunft*: es el tronco, la procedencia; es la vieja pertenencia a un grupo —el de la sangre, el de la tradición, el que se orea entre los de una misma nobleza o una misma bajeza—. A menudo el análisis de la *Herkunft* hace intervenir la raza o el tipo social”. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche...* Op.cit., pág. 25. “*Entstehung* designa más bien la *emergencia*, el punto de surgimiento. Es el principio y la ley singular de una aparición”. Ibidem, pág. 33.

¹⁰FOUCAULT, Michel. *Nietzsche...* Op. cit., pág. 19.

¹¹Ibidem, pág. 171.

¹²Resultan fundamentales para cualquier acercamiento a la cuestión los siguientes artículos: LUSNICH, Ana Laura. “La representación de los movimientos y rebeliones populares en el cine argentino: el fenómeno del Cordobazo”. Conferencia leída en el VI Congreso del CEISAL. Independencias – Dependencias – Interdependencias. Tolouse: Francia, 30 de junio al 3 de julio, 2010; MESTMAN, Mariano y PEÑA, Fernando Martín. “Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política”. *Film-Historia On line. Revista de Historia y Cine desde 1991* (Barcelona), 3 (2002). <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12453>. [Fecha de acceso: 08/10/2019].

¹³BARON, Jaimie. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres: Routledge, 2013.

¹⁴MESTMAN, Mariano y PEÑA, Fernando Martín. “Una imagen recurrente”... Op. cit., pág. 25.

¹⁵Violando la autonomía institucional, la policía entra a cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires mientras están ocupadas por profesores, estudiantes y graduados el 29 de julio de 1966.

¹⁶Máximo Mena fue un obrero de filiación radical del sindicato de mecánicos SMATA (CGT), asesinado durante las primeras horas de la huelga general propuesta para el 29 de mayo. Su asesinato fue una de las causas que desencadenó el “Cordobazo”.

¹⁷TELLO, Andrés. “El anachivismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia”. *Aufklärung. Revista de Filosofía* (Brasil), 2 (2016), pág. 1.

¹⁸WIZISLA, Erdmut. “Prólogo”. En: *Archivos de Walter Benjamin: fotografías, textos y dibujos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010, pág. 18.

¹⁹Fuchs fue coleccionista y fundador de un archivo para la historia de la caricatura, el arte erótico y el cuadro de costumbres. Su figura evoca la inquietud sobre la historia dialéctica. En ese texto de Benjamin, aparece la vocación de redención que tiene todo su proyecto filosófico tardío, pues para él la imagen del pasado es de algún modo irrecuperable frente a la permanente amenaza de olvido.

²⁰BENJAMIN, Walter. “París, capital del siglo XIX”. En: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, pág. 223.

²¹DÉOTTE, Jean-Louis. “Fuchs, l’artiste est un collectionneur”. En: *L’homme de verre. Esthétiques benjaminienes*. París: L’Harmattan, 1998, pág. 39.

²²Ibidem.