

*Cultura de la memoria y patrimonio audiovisual:
debates y problemáticas contemporáneas en torno al archivo.*

María Cecilia Olivari (IECH, CONICET-UNR; CEVILAT-UNR)

mceciliaolivari@gmail.com

Pamela Carlino (CEAVI-UNR, LAVEA-FHyA/UNR)

pamelacarlino@gmail.com

Resumen: Este trabajo parte de una reflexión sobre las condiciones de la contemporaneidad atravesada por un “sentimiento patrimonial exacerbado” (Candau, 1998) y una “cultura de la memoria” (Huysen, 2001) que se ha trasladado a los registros de la vida cotidiana a través de la hipermediatización. Específicamente, tiene como objetivo indagar en los procesos de patrimonialización del audiovisual. Para lo cual deberá contemplarse tanto la ampliación de los soportes y vehículos de lo patrimonial, como los procesos de activación y recuperación de bienes culturales y, sobre todo, las cuestiones que atañen a los debates sobre la memoria y sus construcciones.

Dentro de las incumbencias de la Antropología Visual es central el uso de las imágenes y su constitución en tanto “documentos etnográficos” (Ardévol, 1999). La utilización de la imagen como dato o técnica de información convoca, a su vez, problemáticas que refieren al archivo y las políticas de archivo. Da Silva Catela (2002) señala que el archivo para el etnógrafo constituye un observatorio que hace evidentes las transacciones y negociaciones humanas sobre el pasado, y que, este tipo abordaje supone trascender los documentos –como lugar de la historia– y permite práctica que se inscriben dentro del ámbito de la memoria. En función de estos desarrollos y de la convocatoria del ET14, este trabajo propone un abordaje exploratorio que, contemplando la tradición etnográfica vinculada al documental, inscriba los problemas descriptos en producciones de la cultura en general y, específicamente, en el audiovisual documental en la actualidad.

Palabras clave: archivo; audiovisual documental; cultura de la memoria; patrimonio;

Espacio de Trabajo: (ET14) Antropología Visual, Medios de Comunicación y Políticas de la Imagen

Introducción

El desarrollo que se presenta a continuación, parte de un contexto específico de trabajo: la cátedra de *Antropología Visual* de la Licenciatura en Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En función de los desarrollos particulares que este espacio habilita nuestro trabajo tiene como objetivo la indagación en torno a las problemáticas que inaugura la incorporación de material de archivo en la producción audiovisual y los debates que suscita. Para abordar estas cuestiones, desde los problemas específicamente contemporáneos, partimos de la proliferación actual de los discursos sobre la memoria y la actualización de los pasados en el presente. Además, nos interesa indagar en las articulaciones posibles entre audiovisual, patrimonio y archivo. Desde estas premisas el recorrido del texto se ordena partiendo, primeramente, de una vinculación entre cultura de la memoria y patrimonio. En segunda instancia, nos detendremos en las articulaciones de audiovisual y archivo. Y, finalmente, abordaremos dos casos de estudio que nos permiten anclar los debates generales en producciones documentales específicas que se insertan en el contexto regional de la provincia de Santa Fe. Las piezas analizadas nos permiten contraponer dos modos de articular nuestras ideas rectoras –audiovisual, patrimonio y archivo– para comenzar a delinear triangulaciones posibles.

Patrimonio audiovisual y cultura de la memoria

Los debates acerca de la cultura y la contemporaneidad están atravesados por una serie de factores que se inscriben en lo que Andreas Huyssen denomina “cultura de la memoria” (2001). Este autor plantea un cambio en el horizonte de la cultura que ya no focaliza en el futuro como destino utópico, sino en la presencia de los pasados y la memoria. Así, la eclosión de los mercados de lo retro, la *marketinización* de la nostalgia, la pulsión por el registro y el acopio de datos, unidos al desarrollo medial y tecnológico, demarcan la proyección de una lógica de “museización” hacia múltiples instancias de la vida cotidiana (2001, p. 43). De esta manera, la cultura de la memoria se desarrolla en el nudo de la contradicción que conjuga una pulsión por el recuerdo y la ampliación de los métodos, soportes y capacidad de almacenamiento, con la fragilidad de los nuevos medios que instauran la amenaza inminente de la amnesia.

Esta lógica de museización se corresponde, a su vez, con lo que Joel Candau denomina como un “sentimiento patrimonial exacerbado” (1998, p. 89)¹. Hacia fines del siglo XX, la noción de patrimonio trasciende el registro de las *realia*, es decir las realidades materiales, y avanza hacia el campo de lo inmaterial, dentro del cual podemos pensar a las distintas producciones audiovisuales. Desde la perspectiva de la antropología de la memoria, Candau señala que ningún elemento patrimonial tiene sentido por fuera de las sociedades que, implicadas en él, le dan sentido a aquello que se elige resguardar para el futuro, ya que el “patrimonio es el producto de un trabajo con la memoria” (p. 89).

Los procesos de patrimonialización, según Llorenç Prats (1998, 2005), obedecen a dos tipos de construcciones sociales: por un lado, a la creación de “criterios constituyentes” tales como la naturaleza, la historia, y la genialidad que, apelando a valores hegemónicos y a autoridades disciplinares y corporativas, ratifican socialmente los criterios de selección y activación de los repertorios patrimoniales; estos criterios constituyen lo que Prats denomina la “sacralización de la externalidad cultural” (2005, p. 18). Por otro lado, este autor refiere a “la puesta en valor como sinónimo de activación o actuación patrimonial” (p. 19); se entiende aquí a la activación como una gestión del patrimonio en función de ciertos discursos articulados para avalar su sacralidad; estos discursos, a su vez, negocian y vuelven relativamente permeables los criterios constituyentes mencionados en el primer tipo. En ambos, es fundamental la presencia de una autoridad con un determinado poder que autorice la patrimonialización de determinados elementos. Sin embargo, la activación del patrimonio adquiere en la contemporaneidad matices nuevos, ya que los actores y los modos de poner en valor los repertorios parecieran haberse diversificado.

Consideraciones sobre el audiovisual y el archivo

En lo que atañe al patrimonio audiovisual podríamos articular una serie de asociaciones, no necesariamente exhaustivas ni totalizadoras, que nos permitan deslindar algunos aspectos del debate que consideramos relevantes en función de la inscripción de estas reflexiones en el contexto de trabajo de la cátedra de Antropología Visual.

¹ Los orígenes del patrimonio como agente identitario y el museo como espacio de resguardo y custodia del mismo tienen su momento de esplendor durante el siglo XIX bajo el impulso de la ideología del Romanticismo en Europa. Llorenç Prats articula algunos aspectos de este vínculo en su texto “El concepto de patrimonio cultural” (1998).

En primer lugar, conviene señalar la pertinencia otorgada a la noción de archivo en los debates sobre la cultura y la memoria en distintos ámbitos de las Humanidades y las Ciencias Sociales. Seguiremos a Andrea Giunta (2010) quien señala –pensando en las incumbencias del arte contemporáneo– que, en las últimas décadas, lo que entendemos por archivo se encuentra en expansión y su uso, además, ha trascendido la habitual función de almacenamiento de los documentos del pasado (Depetris Chauvin, 2018 p. 305). En sintonía con estas ideas, Ludmila Da Silva Catela propone pensar a los archivos como “observatorios” (2002, p. 400) que vuelven evidentes las transacciones y negociaciones humanas sobre el pasado y la memoria. Esta autora está pensando específicamente en la labor del etnógrafo, pero esto también aplica si consideramos la labor de los realizadores audiovisuales que apelan a los archivos como recurso para construir sus narrativas.

Por otro lado, desde el campo de la reflexión sobre las artes, podemos vincular la utilización de archivos como material para la producción de nuevas discursividades audiovisuales con la noción de “postproducción” que Nicolás Bourriaud (2009) encuentra en la escena contemporánea de la cultura. En el cambio hacia el siglo XXI, además, Hal Foster propone un abordaje antropológico de las producciones del arte, inaugurando una idea aún presente: el paso del arte al campo ampliado de la cultura (2001, p. 189). Para Foster, la Antropología se convierte en la disciplina central para pensar las producciones de la cultura, y éstas, por su parte, se ramifican y contaminan en “investigaciones espúreas” que van más allá de la labor etnográfica en el marco de la disciplina antropológica (2001, p. 186). De ahí entonces que este autor piense la *praxis* del artista como etnógrafo.

Otro matiz plausible de iluminar en la relación de los archivos y el audiovisual –tomando algo de distancia de la cuestión de lo patrimonial(izable)– son las plataformas de video en línea que se han convertido en acervos de la cultura digital audiovisual, éstos podrían denominarse “documentos audiovisuales extramuros de los archivos” siguiendo algunas ideas de Antonio Weinrichter (2005, p. 9). Por otra parte, aunque las plataformas digitales de video todavía no constituyen específicamente archivos audiovisuales –en el sentido estricto de patrimonio–, podrían ocurrir lo que otrora aconteció con el material televisivo.

En otro orden, debemos marcar que la utilización de archivos en la producción audiovisual supone la activación de las potencias estético-políticas de los registros del

pasado a la vez que propone un salto epistemológico (Depetris Chauvin, 2018, p. 306) y una negociación con la mirada y la voluntad de creación del material original (Weinrichter, 2005, p. 8) que pueden coincidir o no con el nuevo contexto enunciativo y de montaje en el que ese material se recontextualiza. En cierto sentido, los proyectos que recuperan material de archivo suponen al mismo tiempo una resurrección y una profanación de estos, como señala Vicente Sánchez-Biosca al activar un archivo “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” (2015, p. 2).

Aproximación a los casos de estudio

Hablamos aquí de *narrativas audiovisuales*, ya que las consideramos como invenciones de realidades y universos que delinear lo real en sus aproximaciones específicas. De esta manera, se diluye la distinción entre ficción/no ficción, se diversifican las ideas sobre el tiempo, las construcciones de las memorias –individuales o colectivas– y los relatos audiovisuales. Sobre todo, en función de que, en un mismo plano, incide tanto la manipulación del material de archivo, como los registros y materiales audiovisuales propios –sean éstos visuales o sonoros, funcionando juntos o por separado– que, luego, volverán a ser uno en el montaje final. Por lo tanto, focalizaremos en la asociación del archivo, la memoria y la construcción del relato audiovisual para abordar dos casos de estudio: ‘Los días del juicio, capítulo 1’ (2011) dirigido por Pablo Romano, guiñado y montado por Federico Actis y Pablo Romano; y ‘La escuela de la Señorita Olga’ (1991) dirigido por Mario Piazza con montaje de Laura Bua y Mario Piazza. Estas piezas audiovisuales se anclan en nuestra región geográfica y podrían enmarcarse en lo que Carmen Guarini denomina “documental de creación”² (2008); a su vez, el interés en estas piezas radica en su vinculación con procesos patrimoniales de puesta en valor a los que hemos referido anteriormente.

‘Los días del juicio, capítulo 1’ forma parte de un ciclo de 4 capítulos de 50 minutos que narra el desarrollo y el contexto del primer juicio oral y público por delitos de *lesa*

²El concepto de ‘documental de creación’ de Guarini aparece en función de abordar, retrospectivamente, las producciones documentales latinoamericanas de los años 1980, sin embargo, consideramos productiva su utilización en este contexto y en función del recorrido que hemos propuesto.

humanidad realizado entre 2009 y 2010 en la ciudad de Rosario. Este ciclo es un proyecto que nace desde el Estado provincial, por medio del Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, que convoca a documentalistas y realizadores locales para llevar adelante el registro y la producción del proceso jurídico que estaba por suceder. La particularidad de este conjunto de capítulos radica en que, desde su propia concepción, los materiales contemplaban su disponibilidad como documento para distintas audiencias en función su relevancia social. Esta voluntad manifiesta, desde el Estado, de generar producciones audiovisuales que registren los procesos de la historia reciente, proponiendo narrativas propias y que, a su vez, contemplen la disponibilidad del acervo cultural, nos permite pensar en políticas de la memoria orientadas hacia procesos de patrimonialización.

Siguiendo las ideas de Prats, este tipo de impulsos inscribirían su legitimidad patrimonial a partir de criterios constituyentes, en este caso el valor está determinado por la relevancia histórica de los acontecimientos registrados. La cuestión del archivo aparece como una cuestión central, ya que el propio registro del juicio es pensando, incipientemente, como material de archivo en la función más tradicional, esto es, como almacenamiento de los documentos del pasado. Sin embargo, lo interesante de este caso radica en que la narrativa que se construye *en el montaje* a partir de la utilización de estos materiales, al mismo tiempo que cada capítulo puede funcionar, en sí mismo, como un producto cerrado o una colección documental. Mariné Nicola realiza una descripción pormenorizada de los elementos utilizados en la narrativa de los capítulos que recuperamos para este texto:

Pablo Romano en *Los días del juicio* combina diferentes elementos en la composición filmica: superposición de imágenes con audio de voz en off que relata para el espectador; testimonios o entrevistas; intertítulos sobreimpresos en la pantalla que identifican quien está hablando y cuál es su situación en relación al juicio al mismo tiempo que marca la cantidad de días transcurridos antes o después de la sentencia; imágenes captadas por la cámara dentro y fuera del recinto de audiencias, fotografías, música y audio ambiente de marchas y testimonios; imágenes captadas por las cámaras dispuestas en la sala de audiencia (sic, 2016, p. 83).

Este relevamiento le permite a Nicola inscribir el ciclo dentro de las políticas culturales y de la memoria en Santa Fe, abarcando no sólo decisiones legislativas, administrativas y judiciales sino también, vinculándose con el establecimiento de un punto

de vista particular que conjuga una perspectiva moral, política y poética –aspectos que Guarini detecta en la modalidad del documental de creación–. En el caso de ‘Los días del juicio’, entonces, “el director tiene una intención clara, existe un argumento en torno a lo representado, hay una voz de autoridad que estructura los films, utiliza entrevistas pero estas quedan subordinados a la argumentación ofrecida por esta película” (2016, p. 84)

Por su parte, ‘La escuela de la Señorita Olga’ es un documental que recupera la experiencia educativa dirigida por la maestra Olga Cossettini en la Escuela provincial Dr. Gabriel Carrasco de Rosario, entre los años 1935 y 1950. El film rescata el testimonio de Leticia Cossettini –hermana de Olga– otros de ex-alumnos y, también, otro tipo de materiales de archivo –fotos, cuadernos y dibujos realizados por los alumnos en aquel momento, material audiovisual de la época recuperado y también piezas que recrean algunas de las actividades realizadas en aquella escuela– para dar cuenta de los principales lineamientos pedagógicos basados en el respeto por la individualidad y la búsqueda por desarrollar el potencial creativo de los niños y su compromiso con la naturaleza y la sociedad.

Si bien en este caso se apela al material de archivo y al testimonio como ejes vertebrales, la narrativa también que propone el uso de las representaciones: algunas rozan el carácter ficcional –docudramático– y, otras encarnan la vivencia de los entrevistados: como la recreación del ‘Coro de pájaros’³. En función de esto, recuperamos también la noción de documental de creación de Guarini, ya que esta particular articulación entre aspectos poéticos forma parte central de la narrativa y su anclaje histórico-político suscitan los abordajes políticos y morales propios del autor. En este sentido, con la intención autoral de recrear y recorrer la experiencia inaugurada por Olga Cossettini, Piazza recurre al archivo de fotos y cuadernos como lugares de la memoria, al registro audiovisual recuperado como parte de la historia vivida a través de los testimonios, pero también vivida desde la ciudad, el barrio y su escuela.

La recuperación que se articula desde la labor de Piazza, supone una voluntad de puesta en valor de la experiencia Cossettini que puede considerarse como un gesto

³ El ‘Coro de pájaros’ surgió en 1936, fue un grupo de niños de entre 8 y 10 años que necesitaban ser estimulados y salir al aire libre y que, a partir de un cuento narrado por Olga, comienza a vincularse creativamente con el espacio circundante y a imitar el sonido de los pájaros.

patrimonial desde la labor de la realización audiovisual. Esta pieza, que nace vinculada a la recuperación del patrimonio local, logra además hacer el salto hacia la idea de patrimonio localizado (Pratz, 2005, p. 24), es decir logra trascender su ubicación geográfica.

Conclusiones

Como hemos visto, el impulso memorial al que asistimos desde hace unas décadas nos permite abordar productivamente los cruces entre realización audiovisual, archivo y patrimonio, destacando la relevancia y actualidad de estos abordajes. La centralidad de la noción de archivo dentro de la cultura se asocia a procesos de patrimonialización que han trascendido las formas tradicionales y que avanzan hacia nuevos soportes y lugares de la memoria. Si bien las producciones audiovisuales están atravesadas por las narrativas propias de los directores y por decisiones estéticas en el abordaje temático, eso no descarta la posibilidad de poner en funcionamiento rescates del pasado y proyecciones de estos pasados hacia el futuro. Por ello, en función de lo expuesto y de los casos relevados y analizados en este trabajo, podemos señalar que, en la actualidad, los actores que ponen en funcionamiento la activación del patrimonio se han diversificado. El rol de gestión, que pone en valor y actualidad el patrimonio, no sólo puede ser encarado desde los organismos oficiales del Estado, sino que, aparece como práctica instituyente en la labor de realizadores audiovisuales. En los casos trabajados para este trabajo encontramos *pulsiones o gestos patrimoniales*, que pujan por la recuperación de materiales y experiencias pasadas desde diferentes abordajes de los archivos.

Bibliografía

- BOURRIAUD, N. (2009) *Postproducción*. Buenos aires: Adriana Hidalgo.
- CANDAU, J. (2002) *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- DA SILVA CATELA, L. (2002) “El mundo de los archivos”. En Ludmila Da Silva Catela y Elisabeth Jelin (eds.) *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI editores, pp. 381-403.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2018) En Mariana Giordano (Comp.) *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. Buenos Aires: Biblos, 2018.

- FOSTER, H. (2001) "El artista como etnógrafo" en Hal Foster. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- GIUNTA, A. (2010) "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata. Revista de Artes Visuales*. Vol. 1, pp. 20-37.
- HUYSEN, A. (2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- NICOLA, M. (2016) "Producción documental y políticas de la memoria: un estudio sobre representaciones audiovisuales santafesinas en torno a los Juicios por delitos de lesa humanidad". *Revista Cine Documental* (nº 14), pp. 66-99.
- PRATS, L. (1998) "El concepto de patrimonio cultural". *Cuadernos de Antropología Social* (nº11), pp. 115-136.
- _____. (2005) "Concepto y gestión del patrimonio local". *Cuadernos de Antropología Social* (nº21), pp. 17-35.
- WEINRICHTER, A. (2005) "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción" En Casimiro Torreiro y JosexoCerdan*Documental y vanguardia*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp.43-64.