

"Archivo, Memoria y productibilidad".

1.- "El Archivo como interface de la memoria".

El documento, el archivo de imagen, está ahí para su utilización.

No habla sólo de lo que fue, sino que establece el marco desde donde somos capaces de mirar y re-interpretar el presente.

Un documento es también una huella del tiempo inscrito en un registro, un documento verificador para historiadores, y en el caso del documento fotográfico, la instantánea de un rostro que habitó un tiempo y que fue cazado por el objetivo de la cámara.

El trabajo de investigación que propuse para la realización del documental que terminó llamándose "Parálisis, sobre el estado de terror", partió de una doble propuesta: comenzar con un personaje que había sobre-vivido (es decir que había sido partido por una vivencia) y relacionarlo con mi tiempo. Indagar por otra parte en los archivos de imágenes del relato histórico, y actualizarlos desde una mirada presente.

Tenemos pues, en esta convergencia de relatos, el archivo de imágenes - el archivo inerte de las bibliotecas- ; y el testimonio en los labios de la gente, en este caso, el testigo.

La iconografía de los campos de trabajo y exterminio es dura. Las imágenes del archivo, son documentos de gente bordeando la muerte.

Opté por detener el tiempo, parar la acción, no mirarlo todo, no reconstruir el tiempo del exterminio, sino ralentizar el tiempo...

Congelar el fotograma de un rostro, observarlo y preguntar: ¿de qué nos habla el pasado?

- Sé cuando le miro, cosas de su futuro que él ignora, aunque quizá presiente, porque tiene miedo... se le ve en su rostro, en su manera de apoyar el cuerpo al caminar.

Aunque ahora permanezca en mi mirada congelado, detenido, el tiempo avanza en la noción de lo que sé de él. Él, que debe conocer otros tiempo de la historia, de su historia, que yo ignoro.-

Quizá esta mezcla de tiempos es lo que hace funcionar aquello que llamamos identificación.

Miramos un personaje de la historia y hacemos presente su alegría, o su desamparo.

En las fotos de los campos de trabajo y exterminio, se ve reflejado el pánico.

Puedo sentir su miedo, entender su pánico. Ergo, no está tan lejos de mí.

A él le sucedió ayer, aquí sucede ahora. ¿Dónde está pues el paso del tiempo?

La arqueología nos sitúa en la dimensión de las capas de espacio.

Debajo de nuestra cultura están los restos de otras culturas.

Culturas superpuestas, como una enorme tarta en honor de vaya a saber quién...

La imagen nos habla de otra manera, y de forma más clara, de las capas del tiempo.

Capas de tiempo en las que es posible interferir, crear un collage de aquí y ahora o de después... y de un momento antes que ni siquiera sabemos con seguridad si fue o no, o si será, pero no fuimos capaces de intuirlo. En fin, un collage que es siempre presente.

Desde ese presente, la emoción del relato en el testigo crea nuevas dimensiones.

La fuerza de la expresión verbal, da a entender que las fotografías son sólo papel y una gama de puntos.

Que el archivo es también el arma del opresor para perpetuar el castigo y con ello su poder.

El opresor grita siempre a través del archivo: "Recuerda, yo fui"...y quedará para siempre.

El eterno castigo del oprimido, la profecía que retorna una y otra vez.

La asociación de materiales, de ideas y de tiempos nos regala conocimientos, crea nuevos mapas corporales. La superposición de las imágenes del tiempo permite restablecer una nueva dimensión crítica.

Sin embargo todo parece volver, congelarse, archivarse para perpetuarse.

Pasan los tiempos pero los discursos se repiten, se re-actualizan.

Esa sensación nos embarga cuando vemos y oímos en los archivos al ministro Goebbels declarando "La guerra total", hablando del "el eje del mal" y de los "terroristas que bombardean nuestras ciudades con bombas de fósforo".

En fin...esta impronta del tiempo que es el archivo, es también deprimente. La historia del hombre parece un camino cubierto de cuerpos destrozados, mujeres con la mirada perdida de dolor y niños famélicos.

Nadie se merece esta historia, nadie.

Pero la historia está ahí, dicen, para ser actualizada y vivida.

De ahí también esta propuesta de realizar y jugar con la impronta del tiempo con fotos de una Barcelona que adopta los aforismos de un tiempo pasado que es hoy.

2.- "El monumento como memoria. La imagen como relato de la Historia".

Si el monumento atina a la fijación de la historia, la imagen archivo, la imagen como fuente del relato de la historia, traiciona continuamente su supuesto "valor" como verificador de hechos pasados.

En primer lugar, a diferencia del objeto-monumento, la imagen ocupa un lugar virtual y sus dianas apuntan directamente al cuerpo, a la conformación de la

memoria...., sistema endeble donde los haya.

"El objeto- materia ha sido creado para durar, para permanecer como presencia y memoria. Una obra concebida como la "permanencia de lo eterno"

Curiosamente esta definición de "Obra" entendida como el objeto de la permanencia, entronca con una definición clave del poder y la promesa nazi : el nuevo imperio de los 1000 años. La permanencia eterna.

Y si bien por un lado, la monumentalidad del régimen nazi, de su arquitectura y puesta en escena matérica fue colosal, la importancia que otorgaron a la imagen-archivo ha sido un legado importante para la "permanencia eterna del poder".

Esta paradoja en la función y utilización de la imagen como verificador del tiempo histórico, y como portavoz del poder, aún juega en nuestra cotidianeidad con similar ambivalencia.

Los diferentes contextos en que puede ser usada una imagen y los diversos anclajes a que puede ser sometida: la locución, la música; el antes y el después (edición), el encuadre...., permite una re-actualización del valor y uso de cualquier imagen.

Esto crea una dinámica donde si bien la imagen archivo pretende erigirse como "resto arqueológico", su permanencia nunca sea fija en cuanto relato de la historia, sino que hace posible un uso arbitrario por parte del usuario-institución.

Es decir, la imagen-archivo, es ante todo re-actualización del relato histórico.

Sabemos que el relato a través de imágenes es manipulación, y sabemos que el relato de la historia no puede ser anclado en lo permanente, sino que es dinámico, cambiante.

De aquí el valor de confección, uso y posesión del archivo por parte de la institución-poder: en él se sostiene la construcción de aquello que entendemos como el acontecer pasado, o la Historia.

Si tomamos como datos- índice los adaptables para la construcción de Historia (con mayúscula), sean estos relatos orales, objetos-obra, textos escritos e imágenes, está claro que la incidencia de los medios de comunicación audiovisuales sobre nuestras nociones de identidad histórica son abrumadores.

No sólo en cuanto a su validez como dato-índice, sino por su misma presencia machacona y abrumadora en los medios escritos y audiovisuales de la comunicación de masas.

El archivo, desde hace unos años, ya no está más guardado, archivado, sino que resuma en la superficie de los medios de comunicación. Se airea lo que se quiere y lo que se necesita. Se con-valida lo que haga falta.

Se hace un uso reiterado y abusivo del archivo por parte del poder como manera de convalidar sus actos presentes frente a "la Historia".

En el caso de la creación por parte de los nazis, de extensos archivos de las víctimas condenadas a la esclavitud laboral y el exterminio, una primera lectura de esta obsesión por el registro nos llena de perplejidad.

Esta aparente perversión del registro en la Alemania nazi, -que se simplifica con la definición del "espíritu burocrático del régimen"-, y que llevaron a los nazis a este registro de la desaparición, adquieren hoy unos matices que quizá nos permita empezar a entrever las motivaciones profundas del archivo de exterminio, del acto de archivación por parte del poder.

Se crea archivo del horror, para mantener la idea perentoria del horror. Y la catalogación de "todo lo catalogable" confirma una idea de poder omnipotente que linda con el horror, y que es precisamente el sueño último de la omnipotencia: el control total.

El horror no sólo pues, como instrumento directo y presente del poder, sino también como amenaza al porvenir.

En el acto de archivar el horror presente, existe una amenaza futura de los que nos deparará la Historia, sino actuamos correctamente.

La memoria cumple en este caso un doble papel, la de la experiencia colectiva del horror posible, y la memoria individual del castigo.

Después de todo, la memoria nos sitúa en el marco, en los límites a donde puede conducir toda respuesta individual.

Recordamos la barbarie de los genocidios, no solo como una acción del poder absoluto, sino como los límites que nuestra acción individual debe considerar.

Desde entonces, y a partir de las imágenes del horror, vivimos el castigo como una posibilidad en carne propia.

La amenaza del castigo y de formar parte del catálogo del horror, acojona más aún que la amenaza de muerte.

3.- "Disciplina y memoria".

(texto de J.L. Marzo)

Durante la ocupación alemana de Polonia -de septiembre de 1939 hasta enero de 1945- Varsovia sufrió una de las destrucciones más devastadoras de la guerra.

Con una tenacidad y dedicación sin precedentes, los alemanes dinamitaron en

su totalidad el barrio viejo de la capital polaca, casa por casa. Asimismo, su guetto judío, tras el exterminio de sus 300.000 habitantes, fue demolido hasta los cimientos, quedando convertido en una simple llanura espectral formada por cascotes y piedras.

A menudo hemos visto imágenes de ciudades en ruinas tras bombardeos devastadores. Pero pocas veces es posible encontrarse ante la estricta desaparición de un poblado centro urbano como tal, en donde no es posible percibir ni un solo detalle de una antigua calle, de una fachada, de una esquina. El barrio judío de Varsovia "dejó de existir en su forma y fondo", tal y cómo le fue comunicado a Hitler por el General Stroop, al mando de las unidades que realizaron la operación de "limpieza" en 1944.

En el antiguo barrio viejo de Varsovia, en el área que en su momento había albergado el barrio y el guetto judíos, surge hoy una imagen chocante. Entre los edificios socialistas que ahora pueblan esa zona, se alza la negra iglesia de San Agustín.

Los alemanes dejaron intacta la iglesia de San Agustín, justo en el centro del guetto, porque consideraron que su estructura tenía un "carácter ario". El mismo esmero que se tomaron por arrasar el guetto, indudablemente lo debieron aplicar en no dañar la iglesia y dejarla para la posteridad como testigo mudo de la masacre y como modelo de una raza y cultura superiores. No debió ser fácil conseguir que las voladuras de los edificios colindantes no afectasen la iglesia. Hubo mucha disciplina. Tuvieron que poner verdadero cuidado. La imagen resultante de esa iglesia debía ser una obra de arte. No se trataba simplemente de un cruel chiste -el hecho de amnistiar un edificio cristiano en el centro de la comunidad judía- sino que debía injertar una bomba de relojería programada al futuro, que con su tic-tac acabara creando una cicatriz, un monumento dirigido desde el horror, generado desde la disciplina moral que otorga el horror apuntando hacia el futuro.

Uno se pregunta: Y los católicos de Varsovia, ¿seguirían acudiendo a esa iglesia? ¿cómo proyectar los valores morales que se encarnan en una iglesia, cuando la negación de esos mismos valores ha sido la razón para la supervivencia de ese monumento? Cuando se diseñó la reconstrucción del barrio antiguo de Varsovia en 1949, los urbanistas decidieron respetar la iglesia de San Agustín.

Desconozco los debates que se produjeron entre los partidarios de su demolición y los detractores, si los hubo. En todo caso, ahí está hoy, rodeada de un grupo de bloques amarillentos de la era comunista, erigidos sobre el antiguo guetto en la década de los 50. Incluso hoy en día, algunos de esos edificios se siguen moviendo en sus cimientos debido al inestable lecho de ruinas y piedras del guetto que les sirven como fundamento.

El valor de un símbolo reside en que se trata de un signo sometido a la dictadura de un significado: difícilmente se lo podemos cambiar. Los

defensores del monumento como símbolo han argumentado la necesidad que las formas públicas de representación de la memoria colectiva sean un modelo de espejo, en el que la interpretación es común a todos los miembros de la comunidad. La fuerza de los símbolos es el acceso a un acuerdo generalizado sobre lo que significan las cosas.

Por el contrario, y siempre en términos generales, una alegoría consiste en la posibilidad de transferir significados distintos a una misma forma, en función de contextos diferentes y mediante la influencia de relaciones móviles. La obra pública, según esta opinión, es un cúmulo de interpretaciones en constante movimiento y actualidad, cuya suma genera el trasfondo colectivo que todo monumento pide para sí mismo.

Volvamos ahora a la iglesia de San Agustín de Varsovia. Los nazis transformaron de un plumazo, a sangre y hierro, el significado de una forma pública -especialmente bien asentada al ser religiosa- introduciendo en ella una ruptura del consenso por el que los ciudadanos se relacionan con las formas artísticas que les rodean cuando caminan por la calle. Toda una alegoría moderna. Que nadie quiera ver comparaciones cínicamente simplonas -a estas alturas- entre la modernidad y la barbarie (lo que ya comentara Adorno; "Todo documento de cultura es también un documento de barbarie", y que, recordemos, está grabado en la tumba de Walter Benjamin en Port-Bou).

Sin embargo, los nazis amplían el significado de un símbolo urbano al cambiar el contexto en el que la existencia del mismo debe cobrar sentido.

¿Modernidad, ready-made? ¿No debería este aparente sin sentido provocar también un debate entre los atentos a la alegoría, entre los que me incluyo? Si la alegoría puede definirse como un pasaporte hacia el complejo estudio y desenmascaramiento de "la política de las formas" y de "las formas de la política", una paradoja como la de la iglesia de San Agustín se convierte en un referente potencialmente rico a la hora de reflexionar sobre el espacio público y su características políticas. ¿Negamos ciertas circunstancias sólo porque están lejos, porque se han producido en contextos extremos? Ciertamente la iglesia sigue allí.

Otro ejemplo que el siglo XX nos ha dado sobre alegorías que acaban creando símbolos, es Hiroshima: "El cegador flash térmico fotografió literalmente la sombra dejada por seres y cosas, convirtiéndose de inmediato en registro fotográfico de guerra, en su película".

Recordemos las siluetas dejadas en muros y paredes por la deflagración de la bomba. Se suprimen partes del mundo pero el supresor deja un signo para que se convierta en "lugar mismo"; para que ese lugar legitime la falta del original. La realidad desaparecida se sustituye con una foto de la realidad substitutoria; su trazo.

Así, muchas de las imágenes-efecto que nos han llegado del pasado se han convertido a la postre en el pasado mismo; en iconos tejidos orgánicamente al hecho propio que recogen en la imagen. Pensemos en muchas imágenes de guerra o en fotos de personajes .

De muchos personajes históricos, recordamos fundamentalmente su semblante. Esto no es nada nuevo, podemos encontrar las mismas prácticas en todos los rincones del globo y en todas las épocas. No obstante, la tecnología fotográfica, de archivo y registro, genera una nueva dinámica: el semblante fotográfico puede ser aplicado en donde a uno le plazca. La mayoría de representaciones históricas pre-fotográficas, existen en función del lugar físico en el que se ubican: plazas, cruces de caminos, museos, hogares, etc.

Sin embargo, la foto se desplaza en todas direcciones. Es como un viajante comercial que enseña su catálogo de sitio en sitio, de plaza en plaza. Todas son iguales, los hoteles son los mismos y los espacios se hacen vagos. ¿Se podría colocar un símbolo en esos sitios? ¿seguiría teniendo la cualidad de monumento? Cuando ya no hay espacios, sino lugares ubicuos, idénticos, vácuos... ¿cómo interpretamos los signos del mundo que han llegado hasta nosotros? ¿Son aún esos signos representativos de lo que un día fueron como realidad?

Es curiosa la forma en que los símbolos de la historia y de la memoria deshacen constantemente la seguridad con la que esos mismos símbolos fueron creados. Benjamin decía que una fotografía sin comentario al pie era fascista. El siglo XX nos ha enseñado la inmensa razón que tenía, pero al mismo tiempo el pie de foto ha creado a la larga el engaño y la propaganda (recordemos la imagen del cormorán cubierto de petróleo durante la Guerra del Golfo).

El término latino disciplina se define como la "instrucción sobre el discípulo"; esto es, el cúmulo de métodos y contenidos que se transfiere a un alumno o estudiante.

En realidad, esa transferencia de valores ha acabado siendo proyectada como un sustrato sobre el que el estudiante pueda progresar en el futuro, pero no para que lo destruya. La disciplina, tal y cómo nos ha llegado a nosotros, tiene una condición teleológica: está destinada a conformar una cierta imagen de lo que seremos y de lo que haremos. En el fondo, quiere construir una tradición. La Iglesia de San Agustín es, en este sentido, plenamente disciplinaria. Proyecta un porvenir abismal, una teleología catastrófica, puesto que sitúa los símbolos en un relación histórica sin referentes posibles. Así, esa iglesia y la percepción que de ella se tiene, quedan del todo sometidas al dictado de la falsedad y del emborronamiento de las pistas que la historia podría proporcionar para deshacer esos mismos símbolos fatídicos. La historia, de esta manera, pasa a ser disciplinaria y difícilmente corregible.

4.- "Sobre el archivo como una estructura técnica productiva".

Los concursos de fotografía de los soldados alemanes durante la II guerra mundial abren una nueva puerta cuyo resplandor ha sido revisitada recientemente durante la invasión norteamericana de Irak y las fotos tomadas por los propios soldados norteamericanos en la prisión de Abu Ghraib.

Los archivos fotográficos de estos concursos propuestos por las SS donde se premiaba al soldado alemán que captase el momento mismo en que la vida abandona el cuerpo de una persona, es decir en que la muerte se hace carne, venía a sentenciar la ya conocida asimilación del fusil con la cámara de fotos.

Percutor y obturador adquirirían así una categoría productiva que en el ámbito de lo simbólico y la metáfora había intuido Marey, con la invención de su fusil para la caza de imágenes, o la técnica de ataque aplicada por la escuadra alemana del Barón Rojo durante la I Guerra al ensamblar el dispositivo de obturación cinematográfica a sus aviones. *1

Nota 1: el Barón aprovechando el invento de la sincronización del eje rotatorio del obturador cinematográfico hizo posible mediante este dispositivo que los aviones dispararan frontalmente, sin perjuicio de las aspas de sus motores.

Pero no cabe duda que en estos concursos promovidos por las SS, no se trataba sólo de la captación de un momento único y no registrable hasta entonces, sino de una auténtica estetización de la muerte.

La foto premiada en los concursos de las SS que aparece en el Documental "Parálisis...", citada por JLMarzo y comentada por el narrador del Documental de Rossif en "De Nuremberg a Neremberg", donde una mujer fusilada aprieta en su pecho a su bebé, es sintomática de esta dramatización estetizante. No basta con archivar fríamente el desenlace, cabe dramatizar la acción.

Curiosamente las fotos de Marey que intentaban analizar y estudiar el movimiento de todo aquello susceptible de variar con el tiempo (hombres y animales), aparecen como un documento cuasi científico que intenta despojarse de toda artificio o composición estética. Las de Marey son más bien las fotos de una sala de disección anatómica que una propuesta de estilo. Un tipo de propuesta plástica desligada a una cosmovisión estética (y en este sentido la "modernidad" de Marey es apabullante), donde se anula toda proposición dramática. Intenta conseguir la objetividad y la frialdad de lo científico.

Esta línea dramática de la fotografía de Guerra, o más bien, de la fotografía del horror, es comentada y analizada por Susan Sontag en su libro "Ante el dolor de los demás".

Entre otros datos comenta en su texto la exposición en un Museo de Estados Unidos, de fotografías de víctimas negras linchadas entre 1890 y 1930 :
"Las fotos se hicieron en calidad de recuerdos y algunas fueron convertidas en postales; más de unas cuantas muestran a espectadores sonrientes, probos ciudadanos cristianos fieles como sin duda eran la mayoría, los cuales posan ante una cámara con el fondo de un cuerpo desnudo, carbonizado y mutilado colgado de un árbol". (pag. 106)

Sontag se pregunta a continuación: "¿Cuál es el objeto de exponerlas...Ver semejante fotos es realmente necesario?". Para responder más adelante, con medias tintas y sin claros argumentos, que probablemente esas fotos nos impidan - a los espectadores- repetir la historia.

Más interesante sea quizá la apuesta de Derrida.

Forzando como le es habitual, el lenguaje, Derrida intenta poder establecer mediante estos giros y retorcimientos de la palabra, con sus neologismos, nuevas asociaciones o categorías sobre este síndrome que vamos adquiriendo de archivarlo todo, incluso el horror.

Derrida señala en "Mal de Archivo":

" Otra forma de decir que el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable "pasado" que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido.

No, la estructura técnica del archivo "archivante" determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir.

La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Esta es también nuestra experiencia política de los media llamados de información." Desde el punto de vista de Derrida , la archivación del horror sugiere ya un legado para la posteridad. Un legado no sólo sobre un tiempo pasado y extenuado, sino que produce un acontecimiento, se genera una acción presente. En este sentido, el archivo, produce.

Podemos entender desde esta perspectiva las fotos hechas por los soldados de los cuerpos amontonados, torturados y mutilados de los prisioneros iraquíes?

O se trata simplemente de la pérdida de sentido de lo humano que se genera en situaciones de un poder brutal y sin límites?

¿A quién sirve la circulación mediática de estas fotos?

5.- "La reconstrucción del archivo o la inmersión en el fotograma" (La obra de Gianikian/Ricci).

Hasta hace poco tiempo, el archivo, las imágenes de archivo, eran una fuente de consulta para el historiador y diversos tipos de investigadores, que sólo podían hacer una "lectura" del material.

La digitalización de la imagen, con su permeable característica de manipulación, ha hecho posible lo que muchas veces desde la megalomanía del poder siempre se quiso y muchas veces fue llevado a la práctica, esto es, variar el discurso de una imagen y por lo tanto el decurso de la historia. Son conocidos y fantásticos los esfuerzos de Stalin por hacer desaparecer a Trotsky de cualquier evento donde aparecía a su lado. La historia de la desaparición y manipulación fotográfica tiene una interesante y larga historia que han investigado libros y documentales (*2 nota) .

Pero lo que la imagen digital ha ampliado hasta la exasperación es la capacidad de sacar elementos de una imagen de contexto para crear así otro relato.

Zelig de W. Allen, en el terreno de la ficción y "Zygonis, Jhon Hearfield and the political Image" de G. Hodge, en fechas aproximadas (a comienzos de los años 90) adoptaron el nuevo mecanismo de manipulación digital que el abaratamiento y acceso de la informática aplicada a la imagen permitió.

Si bien la manipulación digital del archivo, llevada incluso al ámbito banalizador de la publicidad, nos ha hecho perder la ilusión de realidad histórica que toda fotografía antigua (blanco y negro o Sepia) provocaba, también el campo de la imagen como referente histórico se ha ampliado.

De hecho la historia de la manipulación de imágenes de archivo que cuenta con un largo historial en la manipulación política contaba ya con instrumentos analógicos como el cortar y pegar, la sobre- impresión y especialmente la "truca" cinematográfica, no necesita exclusivamente del acabado digital. La restauración de antiguas fotos familiares y todo tipo de material con sustrato químico-fotográfico, de interés histórico social y político, lleva años siendo tratado.

Es en este ámbito de la re-construcción analógica en que la pareja de restauradores cinematográficos, los Gianikian, se han movido en los últimos años.

Su trabajo no apunta a arreglar material en mal estado, ni a re-construir, sino por el contrario, a "des-construir", a resucitar material encontrado y otorgarle una nueva forma, o mejor dicho, una nueva utilidad o función en cuanto dispositivo del mundo de la comunicación.

"Pegados a su cámara analítica (la truca y procesos de recomposición), las imágenes del ayer reciben ahora la mirada de unos ojos futuros. Imágenes que caminan a través del celuloide para encontrar un nuevo lugar en la antigua mesa de montaje." (Carlos esbert-Cabeza borradora nº 3)

Sobre su cámara analítica, ellos dicen:

"Viajamos catalogando, catalogamos viajando a través del cine que nos

disponemos a re-filmar.

Los materiales de origen han estado recuperados de archivos documentales entre los cuales está la colección privada de Luca Comerio (1876-1940), pionero del cine de documentación.

La reconstrucción de una cámara analítica nos permite acercarnos, descender en profundidad en el fotograma, intervenir sobre la velocidad de las imágenes, sobre el detalle, sobre el color; fijar y reproducir en formas no habituales el material de archivo."

En el caso del Documental "Los barcos Imperiales de Nemi. La leyenda de la rama dorada", los Gianikian tratan un material de archivo sobre una película intrascendente (un documental propagandístico propio de la época Musoliniana) sobre la recuperación de dos barcos hundidos en el lago, que habrían sido construidos por Calígula.

Rescatando esta película, ralentizando su ritmo, revisitando sus fotogramas quemados, se gestan diferentes niveles de comprensión, información y lectura para el espectador:

Por un lado, se reconstruye el suceso de la visita de Musolini para inaugurar la "recuperación de los barcos", de manera de enlazar históricamente al régimen fascista con el imperio romano y sentenciar la "romanidad" de sus vínculos históricos.

Por otro resurge la "leyenda de la rama dorada", una historia ligada al mito de Diana y una pintura que Turner hizo de este lago en 1819, en relación al mito. Por último también, el trabajo de manipulación y reconstrucción del celuloide nos permite apreciar elementos plásticos de una curiosa pátina, y que como espectadores nos provoca una especial sensación: el visionado de algo ya perdido pero que sin embargo ha podido ser recuperado.

Estas connotaciones y nuevos sentidos que permite el visionado del material recuperado, no están implícitas en el material en sí, sino que son parte del contexto diríamos, "extra-textual" (extra-cinematográfico) en el que se enmarca el discurso de lo que vemos. Aparece explicado en un texto informativo, surge y se desmembra durante la proyección, queda suspendido como algo que debemos averiguar e investigar después del visionado de la película.

En relación al trabajo de "rescate" Benoit Pelè señala:

"Los Gianikian devuelven a la superficie imágenes cinematográficas que de lo contrario estarían condenadas a morir lentamente en el interior de las polvorientas latas de la Historia.

Los formatos con los que se encuentran (8 mm, 9,5 mm), la naturaleza del celuloide (emulsión de nitrato), así como su estado habitualmente en descomposición, les impide a priori todo acceso a los circuitos actuales del cine...

Pero los Gianikian no son en cambio, ni restauradores ni bibliotecarios. Su trabajo sobre la memoria es bien diferente a aquel que consistiría en hacer perdurar en el tiempo el archivo de películas...

(En su trabajo aparece) el celuloide como alegoría de la memoria. Una

memoria en movimiento, viva, pura en su origen, pero que, con el tiempo se va degradando, desfigurando, justo a la inversa de una Historia ya apuntalada, ya fijada." (Cabeza borradora, pag. 65)

A lo que el propio Yervant Gianikian agrega:

"Las imágenes del ayer llevan consigo los gérmenes de las imágenes de hoy. Demuestran así que la Historia es un perpetuo regreso al comienzo de las cosas".

A partir del trabajo propuesto por los Gianikian se pone de manifiesto que la cualidad intrínseca del cine y de la imagen no es la de ser analogía de la realidad, sino más bien la de proponer una imagen reconfigurada de lo real. La imagen de los archivos no permite reconstruir automáticamente la historia, es decir, que la imagen archivo no es un signo analógico del tiempo histórico. La imagen archivo permite re-configurar lo real - histórico, abriendo nuevas brechas y fisuras a nuestro sentido del tiempo y del sentido del pasado.

Volvemos a Benoit Pelé: "Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian no hacen películas históricas sino cine de vanguardia. Se mire desde donde se mire. Creo firmemente que sus películas son una llamamiento a mirar las imágenes del hoy como los archivos del mañana, y a encomendarnos, por tanto, a utilizar nuestros propios filtros para mirarlas, aquellos que inevitablemente se sostendrán desde los cimientos de la duda."

Bibliografía:

El trabajo bibliográfico consultado para este trabajo excede el marco propio de lo fotográfico, ya que intentaba mediar entre una óptica propia de lo fotográfico, el archivo como documento, el documental cinematográfico, y los roles que adquieren los juegos de espejo de la memoria y el testimonio. El material que fui consultando ha sido extenso, por lo cual e intentado en esta bibliografía y filmografía, ceñirme a los títulos que aparecen directamente comentados en el texto, o que han tenido una impronta importante en los puntos de vista mantenidos en el trabajo.

- Carpeta de apuntes e doctorado. Fotografía y arte contemporáneo. D. Tapies.
- Tausk, P. "Historia de la Fotografía en el Siglo XX".. Ed. GG. 1978
- Sontag, S. "Sobre la fotografía".. Ed Edhasa 1978
- Sontag, S. "Ante el dolor de los demás". Alfaguara 2003
- Sebald, W.G: "Sobre la historia natural de la destrucción". Anagrama2003.
- Sebald, W.G: "Austerlitz". Anagrama. 2002
- Flusser, V. "Una filosofía de la fotografía". Ed. Síntesis. 1983
- Fluser, V. "El consumo fragmentario de la información". Revista Letra 1998.
- Derrida, J. "Mal de archivo". Revista on-line "Aleph".
- Arnold, B. "The past as propaganda: totalitarian archaeology in Nazi Germany".

- Buck-Morss, S. "Dialéctica de la Mirada". Ed. Visor. 1995.
- Levi, Primo. "Si esto es un hombre". Ed. Raices.1988.

Filmografía documental:

- "De Nuremberg a Neremberg": Federik rossif, 1966.
- "Mein Kampf". Erwin Leiser 1960.
- " Nuit et Broulliard ". A. Resnais. 1958.
- " Triunfo de la Voluntad": Leny Riefensthal. 1935
- "Olimpya". Leny Riefensthal. 1937
- "Hotel Terminus". M. Ophuls. 1994
- "Teresienstaht. The Nazi Propaganda". 1944.
- "Los barcos Imperiales de Nemi. La leyenda de la rama dorada". Gianikian/
Ricci. Trabajo en curso.
- "Lo Specchio di Diana. 1966, video, color , 31 min.

Jacobo Sucari.

Tel. Móvil: 699.385.179

E-mail: jsucari@arrakis.es

Web: <http://www.jacobosucari.com>