Archivo e historia en El gran vuelo de Carolina Astudillo Muñoz

Por Claudio Celis Bueno

Biografía + Observaciones +

Like 0 Share
Tweet
Desarrollado por WordPress VIP

Sección: Ensayo | Línea de trabajo encontrado | Archivo | Historiografía | España

Abstract

Archive and History in Carolina Astudillo's El gran vuelo

This text offers a reading of the documentary *El gran vuelo* by Carolina Astudillo based on the Foucaultian notions of device and archive. The purpose is to rethink the relationship that found footage cinema establishes between the concepts of image and history. To this end, it proceeds in three stages: first, it analyzes the documentary's use of the archive; second, it reads the historical formation. From this perspective, *El gran vuelo* uses the archive and cinema to reflect on the conditions of visibility and visibility of the female gesture in 1970s Spain, wondering whether the Spanish Civil War implied a change in these conditions of visibility. Finally, it proposes a reflection on the relationship between archive and cinema, which it proposes to understand as an alternative reading of a friend that opens the dead with that Foucaultian notion of device and historical formation. The aim is to historicize the very category of history, shifting the critique from the context of what is represented to the conditions of the representation.

1.

El gran vuelo de Carolina Astudillo (2014) cuenta la vida de Clara Pueyo, una militante comunista que, durante la Guerra Civil Española y luego de ser arrestada y condenada a muerte, escapa de la prisión *Las Ventas* e iniciará para no ser vista nunca más. A partir de ese "pulso" que no deja de ser "pulso" entre lo que llamo "imagen fotográfica", Astudillo reconstruye la historia de esta desconocida cuyo destino permanece, hasta hoy, un misterio. Fuera de este escaso material, *El gran vuelo* está construido íntegramente con material de archivo. Es decir, con material de otros documentales y películas que, como *El gran vuelo*, se ocupan de la guerra civil española. *El gran vuelo* pertenece a una generación cinema como de metraje encontrado o found footage.

Según William, la característica esencial de este género audiovisual es su capacidad para presentar las imágenes en tanto imágenes. Más allá de las operaciones específicas despliegadas por las distintas obras de metraje encontrado, el simple acto de tomar una imagen reciclada y reputria en un nuevo contexto "nos invita a reconocer dichas imágenes como metraje encontrado, como imágenes recicladas y gastadas que se ofrecen a nuevas interpretaciones y que, en consecuencia, requieren de la lectura que aquel material tuvo originalmente" (Weiss, 1993, p. 11). Dicho de otro modo, el cine de metraje encontrado como un dispositivo de desarrollo y/o de puesta en marcha de una cierta "pulsión de archivo" (Foster, 2004) que, en su intento por "salvar" aquellas imágenes que, de otro modo, estarían condenadas a la muerte, nos obliga a pensar de manera específica en la especificidad de la imagen y en su carácter histórico. Por lo tanto, aquí, el acto de reciclaje (que entre una imagen de un contexto para luego ofrecerla en otro nuevo) implica generalmente una forma de conciencia respecto al contexto histórico y social en el cual dicha imagen fue producida.

Imagen 1

En el caso de *El gran vuelo* de Carolina Astudillo, esta característica se evidente desde la primera escena (foto 1), en la cual vemos una serie de registros audiovisuales domésticos de mujeres jóvenes mientras el narrador nos dice: "[e]ligen hubiese historia a Clara en la ciudad de la ciudad, en la ciudad de los varones, en la ciudad de los varones". Con esta declaración, el documental confiesa que las imágenes que vemos no son imágenes de Clara Pueyo y que, de hecho, llama de unas pocas fotografías, no existe de ella registro audiovisual alguno. Desde el contexto enunciado, el documental nos interpela a no observar en dichas imágenes a la protagonista de la historia que, a la huella audiovisual de un contexto histórico y social determinado. Tal como propone el narrador, de haber sido filmada, Clara Pueyo se sería "como ellas". Con esta frase el material de archivo es llamado a ocupar el lugar de Clara Astudillo e ingresa a una dimensión reflexiva en la cual la mirada se vuelve sobre la forma de la representación. Así, es posible leer *El gran vuelo* como una ilustración de la vida de Clara Pueyo sino como una reflexión sistemática sobre la historicidad de la imagen.

Imagen 2

Por lo general, la historicidad de una imagen es entendida en un doble sentido. Por un lado, funciona como la huella de un pasado que, en su condición de pasado, sólo es accesible a través de los registros que de él persisten en el presente. La imagen es un testigo de aquello que fue y que no es. Por otro lado, ella misma es el producto de una historicidad concreta, es decir, el resultado de un proceso de producción que se sempre determinado. [2] Esta doble historicidad de la imagen es fundamental en el documental de Carolina Astudillo. En primer lugar, *El gran vuelo* abre con un prefacio en el cual se establece un vínculo entre imagen y espíritismo (Foto 2). Este vínculo es articulado por un narrador que enuncia: "no podemos escuchar a los muertos, tampoco hablarles, tampoco hablarnos, tampoco nos escuchamos, tampoco nos preguntamos". "¿Cómo hacernos respetar?". De este vínculo inicial surge una noción de imagen en tanto huella que hace posible el retorno al pasado, un vestigio que permite contar la historia de aquellos que ya no están. Sin embargo, el narrador nos dice que no es posible escuchar a los muertos y que Clara Pueyo no habla con nosotros. Por lo tanto, no podemos reconstruir su vida con relatos, limitándose a una pura fotografía y a un pulido de cartas. La función inferencial e ilustrativa de las imágenes se desvanece y es su lugar emerge una nueva aceptación de la relación entre historia e imagen: ya no la imagen como mera huella del pasado sino la imagen como el resultado de un proceso de producción que, al mismo determinado historicidad.

Este giro remite a dos maneras de comprender el carácter crítico del cine de metraje encontrado. Debemos recordar que este tipo de cine ha sido caracterizado principalmente por su mirada autorreflexiva. A través de la fragmentación, interrupción, y descontextualización, las imágenes recicladas son presentadas como el resultado de un proceso de producción específico que, en su particularidad, nos obliga a pensar en las condiciones de posibilidad de la representación histórica. Por lo tanto, el cine de metraje encontrado es una reinterpretación de dicho pasado. Como propone Paul Arthur, este género responde a los deseos de actualidad las barras de varias la historia de una a su tiempo. Como una "crítica micropolítica de la evolución o distinción de grupos monolíticos del sentido de la representación histórica dominante" (1999, p.60). Desde esta perspectiva, el documentalismo de metraje encontrado funciona como un dispositivo para rescatar la historia que a su vez cuestiona los mecanismos narrativos de la historia oficial y hace visibles las formas de exclusión que la historia dominante necesariamente implica.

A través del reciclaje de material de archivo, *El gran vuelo* nos ofrece una historia de la mirada, una historia de cómo el ojo ha sido adestrado para ver y representar la realidad y de cómo los cuerpos son constantemente disciplinados para acomodarse a dichas formas de ver y representar. No es el ojo el que ayuda a conocer una realidad dada de antemano, sino que es la realidad la que se acomodándose a dicho encuadre. Dicho de cómo modo, *El gran vuelo* utiliza el material de archivo para liberar a la mirada de todo fundamento ontológico. Este puede evidenciado en la permanente reflexión que Astudillo desarrolla en torno a la representación histórica femenina y, en este sentido, este gesto lo sólo sometido a la mirada (inaccidial) de la cámara fija y cinematográfica. Al liberarse del uso referencial o ilustrativo del material de archivo (al reconocer la inexistencia de Clara Pueyo en dicho material) y al ser sometido a la mirada de la cámara, el material de archivo es, en *El gran vuelo*, un material que, en su particularidad, nos obliga a pensar en la España de la década del siglo XX, en ejemplo de vida en la secuencia social en la cual la mirada de la cámara se detiene a el análisis de cómo los documentos de su propio pasado (en comparando a través del montaje la semiotad de Clara con las "sonrisas indiscriminadas" del material audiovisual recicladas. Se insinua así un quiebre histórico entre una y otra edad de la representación, entre una y otra edad del gesto femenino. En este momento, el material reciclado es incorporado en aquella historicidad grupo de la cámara de Las Corte en la cual las relaciones, sometidas tanto a la mirada oficial de la cámara como a la mirada de la monja "encargada de vigilarlas", son retratadas sonriendo. El narrador se pregunta: "¿acaso son las fotos oficiales se las obliga a sonreír?", y luego, mientras se nos ofrece una pequeña reflexión en torno a la cámara en donde un brazo adulto, fragmentado, le corrige su postura, la narradora agrega: "¿o simplemente desde niñas les han enseñado a observarse a sí mismas mientras son observadas?".[3]

Imagen 3

Imagen 4

Pero el análisis de *El gran vuelo* no debe limitarse a los menos gestos capturados por la cámara. El interés de este documental es que extiende dicha reflexión hacia los procesos que disciplinan al ojo mismo que pua a la cámara. En la secuencia en la cual vemos a la estudiante de Clara en Francia durante la noche, el narrador refiere de una familia acomodada, la narración nos dice: "no hay imágenes que testimonien el trabajo de Clara en Francia. No es extraño. La mirada de la alta burguesía reconoce el cuerpo de la mujer como un objeto de deseo y no como un sujeto de trabajo". Mientras escuchamos esta reflexión, vemos una secuencia de imágenes de archivo en donde encuadra cerradas que fragmentan los cuerpos". Este relato es acompañado de una serie de encuadres de película domésticas que efectivamente fragmentan los cuerpos de las criadas. No son sólo los cuerpos los que se ajustan a la cámara, por ende, sino que es también el ojo el que ha aprendido un modo particular de representar los cuerpos según la función social que estos ocupan. *El gran vuelo* es, así, el transferir el archivo audiovisual al ámbito de la reflexión, el detenerse en los modos en que la cámara disciplina al ojo y a los cuerpos, hace visible el carácter social e histórico de la mirada. *El gran vuelo* constituye así no la historia de Clara Pueyo sino una historia particular de la mirada y de las formas de ver.

Imagen 5

Por otro lado, la historiografía, en tanto dispositivo de producción de saber, es ella misma una forma específica de ver. Al proponernos leer la relación entre imagen y historia desde la perspectiva de una historia de las formas de ver, por lo tanto, lo primero que debe ser puesto en entredicho es la noción misma de historia. Identificar la historicidad de la imagen implica, en este sentido, no sólo el hecho de que la imagen es producto de una historicidad específica sino que, en su parte, también nos obliga a pensar la historicidad misma. Es decir, el carácter histórico de aquella forma particular de disciplinar al ojo que es la historiografía. Así, la relación del archivo del documental (la vida inviolda, olvidada, de Clara Pueyo, aquella vida que no ingresó a la historia oficial) es la puerta de entrada a una nueva forma de pensar y escribir la historia.

Hasta aquí la relación primera sobre la relación entre imagen e historia a partir del material de archivo. Como propone Jaime Barzun, sin embargo, una de las características del cine de metraje encontrado es que exige una redefinición del concepto mismo de archivo. Para ello, agrega, el trabajo metodológico de Michel Foucault sirve como excelente punto de partida (2014, pp. 2-3). A la luz de esta observación metodológica, podemos utilizar el concepto de archivo en Michel Foucault para identificar un nuevo modo de comprender la relación entre historia e imagen en el documental de Carolina Astudillo.

2.

En su curso de 1985, Gilles Deleuze explora la "arqueología del saber" como método central de la obra de Foucault. Para ello, Deleuze despliega un análisis de la noción de archivo y de su relación con las formaciones históricas. El archivo, propone Deleuze, posee dos características centrales: su objeto debe ser entendido en tanto formación histórica, mientras que su naturaleza será siempre de índole audiovisual (2012, p. 14). Comenzamos por la primera de ellas. La arqueología es la disciplina de los archivos y archivos a través de los cuales se accede a una determinada formación histórica (Deleuze, 2013, pp. 14-33). Una formación histórica, sin embargo, no debe ser confundida con lo que comúnmente entiende por otro, es decir, la formación histórica como objeto de historiografía. La arqueología es radicalmente diferente a la historiografía ya que no utiliza el archivo para describir un período histórico sino que trata de elevarse hacia las condiciones de posibilidad de una determinada formación histórica. Según Deleuze, estas condiciones de posibilidad son las condiciones de visibilidad y enunciación, es decir, de aquello que se visible y enunciable en determinada formación histórica (2013, p. 32).

¿Qué es entonces una formación histórica? Deleuze nos dice que "es un agencamiento de lo visible y de lo enunciable. Es una combinación, es una manera de combinar visibilidades y enunciados, una vez dicho que ambos son irreducibles" (2013, p. 33). Más aún, la coherencia de toda formación histórica está constituida "por el hecho de que sus visibilidades, en virtud de sus formas propias, son combinables con sus enunciados, en virtud de sus formas propias" (2013, p. 33). Dicho de otro modo, lo que distingue una formación histórica de otra es que cada una posee su propio régimen de enunciación y de visibilidad y cada vez que hay una variación en el régimen de enunciación y en el campo de visibilidades, "entonces en otra formación histórica" (Deleuze, 2013, p. 33). El cine de metraje encontrado, en tanto que es radicalmente diferente a la historiografía ya que no utiliza el archivo para describir un período histórico sino que trata de elevarse hacia las condiciones de posibilidad de una determinada formación histórica. Según Deleuze, estas condiciones de posibilidad son las condiciones de visibilidad y enunciación, es decir, de aquello que es visible y enunciable en determinada formación histórica (2013, p. 32).

¿Qué es entonces una formación histórica? Deleuze nos dice que "es un agencamiento de lo visible y de lo enunciable. Es una combinación, es una manera de combinar visibilidades y enunciados, una vez dicho que ambos son irreducibles" (2013, p. 33). Más aún, la coherencia de toda formación histórica está constituida "por el hecho de que sus visibilidades, en virtud de sus formas propias, son combinables con sus enunciados, en virtud de sus formas propias" (2013, p. 33). Dicho de otro modo, lo que distingue una formación histórica de otra es que cada una posee su propio régimen de enunciación y de visibilidad y cada vez que hay una variación en el régimen de enunciación y en el campo de visibilidades, "entonces en otra formación histórica" (Deleuze, 2013, p. 33). El cine de metraje encontrado, en tanto que es radicalmente diferente a la historiografía ya que no utiliza el archivo para describir un período histórico sino que trata de elevarse hacia las condiciones de posibilidad de una determinada formación histórica. Según Deleuze, estas condiciones de posibilidad son las condiciones de visibilidad y enunciación, es decir, de aquello que es visible y enunciable en determinada formación histórica (2013, p. 32).

En segundo lugar, Deleuze propone que el archivo es siempre un archivo audiovisual (2013, p. 32). Aquí lo audiovisual no refiere a los dispositivos fílmicos y videográficos (lo que comúnmente entendemos por archivo audiovisual) sino que remite a las dimensiones de la visibilidad y la enunciación. Por lo tanto, el archivo es, en otras palabras, el modo, si toda formación histórica es el agencamiento de estas dos dimensiones, y si el archivo tiene por objeto a una formación histórica, entonces el archivo audiovisual es aquello que nos permite describir el régimen de visibilidad y enunciación de una determinada formación histórica. Como propone Deleuze en *Arqueología del saber*, por el término "archivo" no entiendo la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado (o los instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuyo memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener" (2002, p.219). El término archivo, por el contrario, refiere a la que llamaremos aquello que puede ser dicho y que puede ser visto en determinada formación histórica: el archivo es el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de lo que es enunciable y lo que es visible. De este modo, el archivo audiovisual reciclado por Astudillo para reconstruir la vida de Clara Pueyo no debe ser leído en su condición referencial o ilustrativa, sino como la huella de las condiciones de posibilidad de la enunciación y visibilización del cuerpo femenino en una determinada formación histórica.

Un régimen de enunciación define las condiciones de posibilidad de lo enunciable, es decir, de todo aquello que puede ser enunciado (dicho o nombrado) en una determinada formación histórica. De igual forma, un régimen de visibilidad define las condiciones de posibilidad de lo visible: define todo aquello que puede ser visto en una formación histórica específica. Dado que estos dos regímenes definen las condiciones de posibilidad de una período histórico determinado, no es posible decir que un cuerpo histórico múltiplo lo que es enunciable y lo que es visible. Por el contrario, son las transformaciones en los regímenes de enunciación y visibilidad las que permiten hablar del paso de una formación histórica a otra. Para saber si la figura Clara Pueyo implicó una nueva formación histórica, por ejemplo, es necesario examinar en qué medida los condiciones de posibilidad de lo enunciable y lo visible fueron modificadas. Más aún, el archivo audiovisual que compone *El gran vuelo*, si encontrarse liberado de su función referencial, permite avanzar en esta tarea arqueológica que explora precisamente los cambios en los modos de enunciar y visibilizar el gesto femenino.

La metodología arqueológica introduce la discontinuidad y la interrupción como principios fundamentales de la noción de historia. En la introducción a *La arqueología del saber* Foucault se pregunta por la relación de su método con la historiografía. Para Foucault, lo fundamental no romper tanto con la historiografía clásica (que tiene la causalidad y la linealidad como fundamento del movimiento histórico) como con la filosofía de la historia Marxista-Hegeliana (guiada por los principios de totalidad y teleología).[4] Desde la perspectiva Marxista clásica, por ejemplo, los cambios históricos se explican a partir de las transformaciones materiales de producción. Esta ordenaje una noción de totalidad (un sistema cerrado en el cual es posible reducir toda manifestación histórica a las condiciones materiales de existencia) y una concepción teleológica del movimiento histórico (una idea de progreso guiada por el comunismo como destino de la historia). En el caso de Foucault, la noción de historia está definida desde los conceptos de discontinuidad e interrupción. Toda nueva formación histórica introduce un corte radical con la formación anterior, impidiendo todo recurso a la linealidad y a la totalidad. Esto se debe a que una formación histórica es entendida como las condiciones de lo enunciable y de lo visible. Un cambio de estas condiciones tiene por consecuencia una nueva formación histórica que es inconmensurable con respecto a las precedentes (precisamente porque lo que se modifica son las condiciones de aquello que es posible enunciar y hacer visible). Más aún, Foucault insiste en que una nueva formación histórica no es el mero resultado de una transformación material (ya que esa implicaría la noción de totalidad). Por el contrario, es posible hablar de una nueva formación histórica sólo cuando resulta de una transformación en los regímenes de enunciación y visibilidad. Con ello, Foucault introduce el problema de la interrupción como carácter constitutivo histórico.

A la definición de archivo en *La arqueología del saber*, Deleuze agrega que "este agencamiento de lo visible y de lo enunciable como constitutivo de la formación histórica es lo que Foucault llamaba, en su propia terminología, un dispositivo" (2013, p. 32). El concepto de dispositivo puede ser definido como una red de relaciones heterogéneas entre discursos, instituciones y reglamentos que definen un determinado diagrama de poder, es decir, que establecen una determinada administración de un conjunto de fuerzas que entran en relación. Si el dispositivo es la red de operaciones técnicas y de saberes que definen un determinado diagrama de poder en una formación histórica específica, y si el archivo es la huella audiovisual de una determinada formación histórica, entonces algo comparado como archivo cuando es comprendido como un dispositivo concreto de producción de saber específico que, en su particularidad, nos obliga a pensar en las condiciones de posibilidad de la representación histórica. Así, en otras palabras, cuando se trata de una herramienta o un aparato técnico, sino que es dicha herramienta o dicho aparato técnico entendido como el soporte de un régimen de visibilidad y enunciación específico.

Volvamos ahora al cine de metraje encontrado y al caso del documental *El gran vuelo* ¿qué ocurre cuando tomamos la relación entre imagen e historia en el cine de metraje encontrado desde las nociones de archivo y dispositivo? Lo que aquí propongo es que la relación entre imagen e historia debe ser manipulada conceptualmente por el binomio dispositivo/formación histórica. Esto quiere decir que la imagen debe ser comprendida en tanto dispositivo: como el resultado de un proceso de producción determinado, regido por reglas de enunciación y visibilidad que en cada caso lo hacen posible. Y no es posible seguir hablando de la imagen en un sentido representacional (como aquello que representa una determinada formación histórica) sino que es necesario pensar en las condiciones de posibilidad de la representación histórica. Por lo tanto, en determinadas relaciones de fuerzas, la figura Clara Pueyo, debería responder a la noción de historia por el binomio de formación histórica. No se trata de la historia como el estudio del pasado, sino como el análisis de las distintas formaciones históricas, es decir, el análisis de las condiciones de posibilidad de lo enunciable y de lo visible. Desde esta nueva perspectiva, la relación entre imagen e historia debe ser comprendida del siguiente modo: la imagen es un dispositivo concreto que en cada caso está guiado por las condiciones de lo que puede ser enunciado y de lo que puede ser visto; dado que estas condiciones definen la singularidad de toda formación histórica, la imagen opera como un archivo a través del cual podemos describir las condiciones de enunciación y de visibilidad de una determinada formación histórica. Una imagen nos permite leer los dispositivos concretos que en cada caso modelan las condiciones de visibilidad y enunciación de una formación histórica.

En el caso de *El gran vuelo*, el archivo audiovisual reciclado por Astudillo funciona como la huella a través de la cual se posibile identificar los modos de enunciación y visibilidad que determinaron la existencia de Clara Pueyo. Desde esta perspectiva, el documental no hace cómo esa que explorar cómo la vida de una militante comunista en la Guerra Civil Española fue tomada por los regímenes que la hicieron posible y que la hacían visible. Esto es precisamente porque el documental renuncia al valor ilustrativo y referencial del archivo audiovisual, tomando este archivo en la huella de una formación histórica determinada. Esto se hace evidente en la reflexión que *El gran vuelo* desarrolla respecto al rol de la mujer en la Guerra Civil Española. El narrador nos dice: "[e]ligen hubiese historia a Clara en la ciudad de la ciudad, en la ciudad de los varones, en la ciudad de los varones", y esta frase, si bien no se convierte en símbolo del recletamiento en el cine de ficción y de propaganda sin representación como heroínas (con lo cual, en mario. En la ficción, el cine, en tanto que se convierte en símbolo de la mujer como "de tempo que no vendían"), y esto se hace, dice el documental, a que "le toman las reclusiones hoy cosas que los revolucionarios se negan a cambiar. El rol de las mujeres suele ser uno de ellas". Esta breve narración se acompañada de una serie de imágenes de archivo en las cuales las mujeres fueron gestos de revolucionarias, es decir, contrían siendo el objeto de representación de una imagen masculina que las mantiene en la posición asimétrica desde donde deben aprender a observarse siendo observadas.

El gran vuelo es una reflexión acerca de cómo el archivo fílmico puede permitir analizar el régimen de enunciación y de visibilidad propio de una formación histórica. En este caso, la vida de una militante comunista durante la Guerra Civil Española. Insistiremos en la singularidad del metraje encontrado para hacer visible el vínculo entre dispositivo y formación histórica. Para ello comparemos el documental de Astudillo con la película de Frank Capra, **Libertario** (1946) de Vicente Aranda. Esta película retrata a un grupo de mujeres que deciden unirse a los grupos anarquistas en la lucha contra el ejército español. A través del desarrollo de la historia, esta película tematiza el rol de las mujeres en la Guerra Civil Española y la actitud de los hombres frente a la presencia femenina en el ejército. Lo que comparemos con el documental de Astudillo es que, a través de la ficción, el cine de ficción revelar que pese al carácter revolucionario de las milicias durante la Guerra Civil Española, la relación asimétrica entre hombres y mujeres no fue modificada o derrito a la hora del frente. La diferencia es, en este caso, que el cine de ficción no es un dispositivo de producción de saber específico que, en su particularidad, nos obliga a pensar en las condiciones de posibilidad de la representación histórica. Por lo tanto, a diferencia de *El gran vuelo*, el cine de ficción no