

Cine e historia. Archivo, montaje y supervivencias en *El siglo del viento* de Fernando Birri

Cinema and history. Archive, editing and survivals in *El siglo del viento* (The century of the wind), by Fernando Birri

Pavón, María Cecilia



María Cecilia Pavón

ceciliapavon@yahoo.com.ar

IdIHCS (Instituto de investigaciones en ciencias sociales). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

**Plurentes. Artes y Letras**

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6212

Periodicidad: Anual

núm. 13, e044, 2022

revistaplurentesunlp@gmail.com

Recepción: 16 Agosto 2022

Aprobación: 10 Septiembre 2022

Publicación: 28 Octubre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/186/1863472010/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e044>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En las últimas décadas los debates en torno al archivo han excedido el campo original de la disciplina histórica para aportar nuevos interrogantes al modo de conocer de la antropología, la crítica literaria, la sociología, los estudios culturales y los estudios visuales.

Siguiendo esta línea de ideas y de trabajo con los archivos (textuales y visuales) se inscribe la labor de Aby Warburg y de su *Atlas Mnemosyne*.

A partir del análisis del método de Warburg analizaremos el trabajo con los archivos que realiza Fernando Birri en la película *El Siglo del viento* (1999)

**Palabras clave:** Aby Warburg, Fernando Birri, archivo, cine, historia.

**Abstract:** Over the last decades, debates about archives have spread beyond the original field of the historical discipline in order to provide new questions to the way of knowing of anthropology, literary criticism, sociology, cultural studies, and visual studies.

Aby Warburg's work and his *Atlas Mnemosyne* are found within this line of ideas and work with archives (both textual and visual).

Considering Warburg's method of analysis, this article will analyze the work with archives made by Fernando Birri in the movie *El siglo del viento* (1999).

**Keywords:** Aby Warburg, Fernando Birri, archive, cinema, history.

## IMAGEN COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO

Para Didi-Huberman (2009, pp. 401-407) la Historia del Arte comienza al menos tres veces. La primera en el año 77, con la *Historia Naturalis* de Plinio El Viejo, que concibe el devenir del arte de manera análoga al mundo vegetal: nacimiento, desarrollo, madurez y decadencia. El segundo inicio tiene lugar en Florencia en 1550, con la obra de Vasari *Vidas de los más excelentes pintores y escultores*. Allí Vasari alababa a diferentes artistas de su tiempo y establecía la Edad Media como decadente y el Renacimiento como el gran resurgimiento de la Antigüedad clásica. El tercer comienzo se da con *Historia del arte de la Antigüedad* de Winckelmann, en el siglo XVIII, que funda la historia del arte como disciplina moderna. Los

modelos de Vasari y Winckelmann comparten el principio rector de Plinio porque conciben la Antigüedad como una época de oro, festejando respectivamente su renacimiento y su resurgimiento y ocaso. En estos esquemas no existen equivalentes contemporáneos que puedan igualar la grandeza de los artistas del pasado. La labor historiadora se limitaba a señalar el comienzo, analizar la evolución y marcar la decadencia de los diferentes periodos. En el modelo biológico de Winckelmann no hay lugar para lo que Didi-Huberman llama “fantasmas”, supervivencias que conecten, más allá del Renacimiento, ese pasado con el presente como continuidad. Estilos, modelos de periodicidad, la belleza clásica, guiaron la historia del arte como disciplina estético-científica hasta principios del siglo XX.

En 1905, más de un siglo después de Winckelmann, Aby Warburg (2005) marcaba un nuevo comienzo de la historia del arte con la publicación de un breve artículo: “Durero y la antigüedad italiana”. En este texto no aparecen ni la melancolía por el pasado glorioso ni la lógica biologicista de los modelos anteriores sino la propuesta de un modelo cultural en el que las temporalidades y épocas están atravesadas por bloques híbridos y complejidades específicas. Un modelo “fantasmal” de la historia en el que la organización en épocas y movimientos de oposición y superación del pasado heredado del Renacimiento se convirtieron en “supervivencias”, “síntomas”, continuidades y transformaciones. Iniciaba de esta manera un nuevo comienzo para la historia del arte, con aspiraciones humanistas y científicas.

Para Warburg no existían ni los comienzos ni los finales absolutos, sino “procesos cíclicos más generales de la evolución de las formas artísticas” (2005, p. 407). Varios factores se conjugaban para iniciar nuevas configuraciones en las que sobrevivían aspectos del pasado. Esta nueva perspectiva en la historia del arte implica también una reformulación de su objeto de conocimiento: la imagen. La concepción de Warburg de la imagen desestabiliza completamente el rol puramente estético que se le daba en los modelos anteriores. En principio, considera imagen a toda forma de las artes visuales y también a sus reproducciones mecánicas con igual validez como fuente de conocimiento. Por otra parte, también deberíamos considerar qué tratamiento daba a la imagen y qué tipo de relación estableció entre imágenes y textos, fuente tradicional del saber científico. En *Penser per les images*, Didi-Huberman menciona que Warburg (2006, p. 23) estaba interesado en resolver la disyuntiva de qué era primero, si la imagen o el lenguaje. En última instancia, este no es otro que el problema básico de la iconología que trata de resolver los problemas formales, históricos y antropológicos que plantea la relación entre las palabras y las imágenes. En el contexto de este modelo el montaje en relación a la historicidad del arte lleva a límites impensados. Según Didi-Huberman (2006, pp. 26-28) “El montaje escapa a nuestras teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada evento, a cada persona, a cada acción”.

En relación a la forma de trabajo de Warburg cabe destacar que una manera era la construcción de grandes maquetas conceptuales en las que convivían fuentes literarias eruditas y populares, fotografías y anotaciones de observaciones *in situ* de las obras analizadas. Tengamos en cuenta que a principios del siglo XX los intelectuales con formación erudita como Warburg estaban sujetos a las posibilidades concretas de acceder a las fuentes, tanto textuales como visuales. En los últimos años, las fuentes y el conocimiento enciclopédico se han abierto a la era digital, reestructurando la manera de acceder al conocimiento.

Arnaud Rykner, al referirse a la dimensión no verbal de la representación literaria, en relación a los silencios entre palabras, plantea que hay una superación de lo lingüístico por lo visual, pues los silencios no se leen, se ven. Las imágenes entendidas de esta manera están en silencio y no pueden hablarnos como un discurso. Según Rykner (2006, p. 54), la imagen es capaz de dialogar con el texto que “mira” y precisamente entre la imagen que piensa y la fuente textual se encuentra el arte del pasado. En *Ante el tiempo*, cuando Didi-Huberman (2020, p. 55) está pensando el anacronismo de las imágenes, plantea que pararse frente a una imagen es pararse frente al “pliegue exacto de la relación entre imagen e historia”. Es así que las imágenes no están completamente en el pasado ni completamente en el presente. Nosotros las interrogamos desde nuestro presente y ellas nos devuelven la interrogación y la mirada en silencio.

## ATLAS MNEMOSYNE

Entre 1924 y 1929 Warburg trabajó en su más ambicioso proyecto: el Atlas por las imágenes. Este proyecto, que quedó inconcluso, consistía en una serie de paneles de los que hoy sólo se conocen setenta y nueve. En ellos convivían materiales heterogéneos: recortes de periódicos, reproducciones de obras de arte, manuscritos, fotografías de edificios, entre otros. La finalidad del proyecto era, según Checa (2010, p.20), explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, junto con otro mucho menor de palabras, el proceso histórico de la creación artística de la primera modernidad.

La organización de los materiales del Atlas supone un punto de vista anacrónico, es decir, de no coincidencia del tiempo y la idea de que esta distancia no constituye un obstáculo para el conocimiento. Allí, pasado y presente se imbrican mutuamente configurando lo que Walter Benjamin llamó constelaciones. El método crítico de Benjamin, el montaje literario o interpretativo, consiste en desarrollar una forma de escritura y de pensamiento que no responde a un sistema filosófico sino que sigue la idea de “interrupción” del discurso, en el cual no hay nada que explicar, sólo que mostrar. La imagen dialéctica, como imagen de la interrupción, no supone algo que se desarrolla sino una percepción entrecortada que disgrega la ilusión de continuidad.

Los elementos que integran el Atlas *Mnemosyne* fueron seleccionados y están ordenados según cierta afinidad con la intención de crear una historia del arte sin palabras, una lectura de cierto corpus de imágenes a partir de ciertos conceptos: Supervivencia (*Nachleben*), fórmula emotiva (*Pathosformel*) y espacio de pensamiento (*Denkraum*). Estas son las coordenadas desde las que estos materiales artísticos y extra-artísticos serán analizados en su devenir a lo largo de la historia y las modificaciones o permanencias de sus formas y sentidos (Tacceta, 2016, p. 29).

*Mnemosyne* plantea un problema fundamental a la disciplina histórica: cómo configurar un archivo sobre el pasado en el cual las imágenes tengan un lugar en el proceso histórico. Las imágenes en el Atlas no están solas ni tienen un valor paradigmático *per se* sino en relación con la secuencia que integran junto a otras imágenes. Esto implica que múltiples recorridos son posibles y que la labor del historiador desafiará también su aptitud creativa.

Como práctica archivística, *Mnemosyne* desarticula nociones que había manejado la historia del arte anterior: obra, autor, clasificaciones periódicas o temporalidades, tendencias, estilo, ya no significan lo mismo en el modelo de Warburg. No significa que no continúen funcionando sino que serán lugar de análisis, de conflicto, de cuestionamiento para nuevas interpretaciones.

La propuesta de Warburg parece actualizar el abordaje arqueológico que hizo del archivo Michel Foucault (1969) en *Arqueología del saber*. Allí Foucault definía el archivo como “lo que puede ser dicho”. El relato sobre el pasado era considerado en su condición de legalidad, es decir, de las reglas de enunciación de lo que es posible decir. Hal Foster (2004), en su artículo “Archives of modern art”, recupera a Foucault como el responsable de introducir la noción de archivo en la reflexión filosófica. Ambos textos conforman una constelación de textos que se ocupan del archivo. Son ineludibles en este conjunto *Mal de archivo: Una impresión freudiana*, de Jacques Derrida (1977), publicado originariamente en 1995, que puede considerarse como una apropiación de las obras de Walter Benjamin: *Calle de sentido único*, primera edición en 1928, y *El libro de los pasajes*, primera edición en 1983. Son ineludibles también nombres como Allan Sekula o Benjamin Buchloh. Estas investigaciones responden a un cambio que tiene lugar a principios del siglo XX y que Anna María Guash (2011, p. 9) llama “Paradigma del archivo”. Guash señala que las vanguardias de comienzo de siglo suelen analizarse bajo dos paradigmas. Uno es el de la obra única, cuya concepción y ejecución es su singularidad y efecto de shock. Un paradigma propio de los lenguajes e ismos de las vanguardias como el cubismo, el fauvismo, el constructivismo, entre otras. El otro paradigma es el de la multiplicidad del propio objeto artístico, como el collage y el fotomontaje, que buscan la destrucción de los cánones tradicionales en relación con el objeto artístico, tal es el caso de algunos aspectos del dadaísmo y el surrealismo.

Quedan fuera de estos paradigmas proyectos y obras artísticas que componen un tercer paradigma que Guash llama genéricamente “paradigma del archivo”. Siguiendo a Benjamin Buchloh, “este paradigma implica una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural una estética de organización legal-administrativa” (Guash, 2011, p. 9). Este tercer paradigma supone la transición de la lógica del museo-mausoleo de los dos primeros paradigmas a la lógica del archivo. A principios del siglo XX las propuestas de archivo comienzan a ser un sistema discursivo activo que plantea nuevas relaciones entre pasado, presente y futuro. Como sostiene Derrida,

La cuestión del archivo no es una cuestión de pasado (...) de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás (Guash, 2011, p. 36).

Los proyectos de archivo de comienzo del siglo XX, sean en el campo de las ciencias humanas como el de Warburg, o en el campo de la creación artística, como el de Benjamin, según Guash (2011, p. 15), funcionan a través de dos máquinas o *modus operandi*: una manera que pone énfasis en el principio regulador de la ley y del orden topográfico y otra manera que conjuga las acciones contradictorias de conservar y olvidar huellas del pasado, una manera discontinua y pulsional que actúa según el principio anómico o sin ley. En el primer grupo estaría la labor de Benjamin, guiado por la homogeneidad y continuidad. En el segundo grupo estaría Warburg, con la pulsión de heterogeneidad y discontinuidad.

En la heterogeneidad de imágenes propuestas por *Mnemosyne* hay una búsqueda de aquellos gestos y expresiones que sobreviven de una época a otra y constituyen fórmulas emotivas (*Pathosformel*). A partir del montaje surgen nuevos posibles recorridos, nunca definitivos, y se otorga a la imagen un valor de memoria activa, llena de latencias y reminiscencias. Este modelo funciona en el equilibrio de términos opuestos: diacronía y sincronía, unicidad y multiplicidad, generalidad y particularidad y se estructura sobre la idea de que los fenómenos no tienen un origen aislado, no se inician en una fecha determinada, sino que se identifican en una serie continua de apariciones. Por otra parte, al hacer convivir en estas series elementos artísticos y extra-artísticos amplía la noción de historia del arte a historia de las imágenes restituyendo a toda imagen la capacidad de transmitir supervivencias culturales.

Las operaciones con las que trabaja Warburg: corte, reencuadre, yuxtaposición, remontaje, entre otras, coinciden con operaciones propias del arte cinematográfico y contribuyen a la creación de una dialéctica proliferante, siempre en fuga de un sentido definitivo, que disuelve la relación causa y efecto e inaugura una nueva manera de hacer historia en la que ya no es posible la idea de continuidad sobre la que se basaba la historiografía decimonónica. Esta nueva manera considera a la historia en su movimiento y a las imágenes como portadoras de una fuerza dinámica latente cuya vocación no se agota en el pasado sino que se proyecta hacia el presente.

Se trata de un nuevo modelo de temporalidad a partir de las supervivencias que implica también una definición de cultura como aquello que es “esencialmente un proceso de transmisión y de *Nachleben*” (Agamben, 1995, p. 157). La sobrevida de las imágenes como fuerza fantasmática que se proyecta en el presente implica una reformulación de la idea de pasado que ya no puede ser pensado como lo que determina el presente de manera unívoca sino como una construcción continua y necesaria. Por ello al pasado se lo cita, se lo convoca, se lo reevalúa, se lo reencuadra y se lo reconstruye.

Por esta razón, entre otras, el modelo propuesto por Aby Warburg crea un discurso que es al mismo tiempo histórico, estético y político.

El concepto de temporalidad ya no surge de la idea de continuidad sino de la idea de montaje, en términos de Walter Benjamin, y de anacronismo, en términos de Didi-Huberman (2020, p. 12), para quien

el anacronismo sería entonces el conocimiento necesario de estas complejidades temporales. Ante una imagen, no hay que preguntarse solamente qué historia documenta y de qué historia es contemporánea, sino también qué memoria en ella se sedimenta, de qué reprimido es el retorno.

Montaje, supervivencia y anacronismo son conceptos claves si buscamos extrapolar algunas de las propuestas del modelo de Aby Warburg al ámbito cinematográfico.

## LA HISTORIA LATINOAMERICANA SEGÚN FERNANDO BIRRI

*El siglo del viento* es la quinta película del director argentino Fernando Birri. Fue estrenada el 15 de abril de 1999 y es producto de la coproducción de Argentina, Alemania, Francia, Uruguay y España. A medio camino entre el documental y la ficción está basada en el tercer volumen de la trilogía *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano y toma su título del último volumen. El libro *El siglo del viento* (1986) está dedicado al siglo XX y abarca sólo hasta 1984, por lo que Birri y Galeano trabajaron juntos en la selección de imágenes de la última parte de la película. La variedad de materiales con los que trabaja Birri: fotografías, pinturas, filmaciones de diversas épocas, animaciones con marionetas, literatura, música latinoamericana, suponen un trabajo excepcional de investigación archivística y creación artística. Birri propone mediante el trabajo de montaje una relectura a contrapelo de la historia de América rescatando aquellas voces inaudibles en los relatos hegemónicos. No rompe con la linealidad de la historia pero postula en cambio una nueva cronología, con nuevas fechas relevantes y un recorrido espacial que tiene a América del Sur como centro geográfico desde donde construye un lugar de enunciación desde el cual mirar al resto del mundo.

La película comienza con imágenes de archivo, probablemente de comienzos de siglo por la arquitectura, el estado del color y la forma de encuadrar la imagen, que muestran una tempestad. Rápidamente presenta a su narrador: Eduardo Galeano, sentado a la mesa de un café enunciando el formato y estructura de la película: se trata de un “noticiero” sobre el siglo XX. El noticiero como género cinematográfico tuvo su auge entre 1911 y 1960. Eran pequeños cortometrajes documentales que se proyectaban en el cine antes de las películas y constituían material de entretenimiento, información y propaganda estatal. Desde su creación en 1911 por Charles Pathé desempeñaron un papel fundamental en la formación de ideologías tanto en torno a los grandes acontecimientos mundiales como a los locales de cada país. La autopostulación de ser un noticiero implica una relectura de este género cinematográfico para incluir en esta nueva historia visual del siglo XX todo aquello que en su momento fue dejado fuera del relato oficial de la historia.

La narración de la historia del siglo XX inicia con la aparición del cine en América con *The sneeze* de Thomas Edison, primera película estadounidense, y también de sus invenciones, principalmente del proyector, que completó la labor de los hermanos Lumiere. El comienzo del cine en la historia oficial se establece en 1895 en el salón *Des Indiens* cuando los hermanos Lumiere mostraban la llegada de un tren a la estación. Ironizando esta versión, el documental reemplaza el interés histórico en la exhibición, priorizando la invención de un aparato de lo que se llamaría en un futuro próximo “cine”. Este ejemplo introduce una cuestión relevante: ¿Cómo será tratada la historia en este documental? A pesar de que hay cierta lógica de colección en la constante inserción de imágenes de archivo no se puede calificar su discurso como relicario porque no predomina su lógica. La película fue definida por Galeano como un noticiero, lo que explica un nexo entre narrativa histórica y periodística. Si bien el periodismo es fragmentario, la historia tiene la costumbre de ser totalizadora. El punto de anclaje de estas tendencias aparentemente contradictorias será el punto de vista eminentemente latinocéntrico. Por mucho que intente mostrar marcos generales de la historia mundial, como la Primera Guerra Mundial, la crisis del 29 o el Mayo del 68, o imágenes que no pertenecen a países latinoamericanos, la película crea una visibilidad que condiciona al espectador a pensar dentro de los límites de una visión latinoamericana y en aquellos personajes que por algún motivo son considerados puntales políticos o intelectuales.

Vemos desfilar los retratos de Emiliano Zapata, Pancho Villa, Buster Keaton, Lenin, Gabriel García Márquez, Tina Modotti, Borges, Carlos Gardel, Cantinflas, Trostky, Bertold Brecht, Pelé y Garrincha, Alejo Carpentier, Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Luis Buñuel, Eva Perón, Ronald Reagan, el senador McCarthy, Fidel, Camilo Cienfuegos, Kennedy, Che Guevara, Salvador Allende, Pablo Neruda, las Madres de Plaza de Mayo, Elvis Presley, Ernesto Cardenal, Julio Cortázar. Nombres que parecían estar alejados de pronto comparten un mismo espacio por efecto del montaje, que habilita un espacio de pensamiento, una especie de *Denkraum* warburgiano a partir de la recontextualización y recolocación.

La memoria que propone Birri es una apropiación irreverente y profana de las imágenes para dar cuenta de su visión del siglo XX. Va contra la institucionalización de la imagen ligada a discursos hegemónicos y la transforma en elemento de resistencia, entre otras cosas, a la manera de contar de las historias convencionales.

El trabajo de Birri puede enmarcarse en lo que Simone Osthoff, en su trabajo *Performing the archive* (2009, p. 9), llama un “cambio ontológico” en la noción de archivo. Ya no se lo puede considerar como un “repositorio de documentos”. Ahora es una “herramienta de producción generativa”. Hay un acercamiento entre obra de arte y documentación que permite pensar que la teoría y la historia no están ni completamente fuera ni completamente dentro del arte y que pueden funcionar como “esferas dinámicas”. En este pliegue intersticial quizás podamos colocar *El siglo del viento*.

Birri elabora en este trabajo con los archivos sus propias conexiones afectivas con los acontecimientos. Configurar una historia exige en primer lugar una autoconstrucción de un punto de vista y un lugar en la historia que se cuenta. Birri trabaja con archivos al mismo tiempo que construye un archivo que se orienta hacia el futuro, abriendo la posibilidad a otras posibles relecturas de la historia latinoamericana orientadas desde otras conexiones afectivas.

Una pregunta posible en relación con las imágenes seleccionadas para contar la historia latinoamericana es ¿Qué fórmula emotiva/expresiva, pathosformel, gesto ahogado en el fondo de la historia que resurge mediante reformulaciones en diferentes momentos de la historia con similar poder evocador podemos rastrear? Otra posible manera de preguntar: ¿Qué tienen en común la historia de Miguel Mármol y la historia de América Latina? La historia de Miguel Mármol constituye una de las pocas secuencias filmadas especialmente para esta película, es decir, no constituye material de archivo. Se cuenta mediante la escenificación de títeres, un recurso usado preminentemente en el relato para niños. Recurso que por un lado atenúa el dramatismo y la gravedad de las peripecias de Miguel Mármol y que por otro lado puede considerarse también un gesto de voluntad irónica de presentar de manera muy sencilla y clara aquello que se revela como complejo y dramático. Miguel Mármol es un personaje real, escritor salvadoreño, reconocido sindicalista y fundador del partido comunista en San Salvador. Su historia de muertes y renacimientos también estructura el libro de Eduardo Galeano. Como narrador de la película el mismo Galeano nos responde a la pregunta enunciada más arriba: “Miguel Mármol, salvadoreño que murió y nació muchas veces, como muchas veces murió y nació la tierra americana que aquí contamos. La señorita Santos Mármol, preñada a la mala, se niega a dar el nombre del autor de su deshonra”. Miguel Mármol, igual que América, será fruto y víctima de diferentes violencias. La memoria que construye Birri estará asociada a lo traumático, al devenir catastrófico de rebeliones, luchas, fracasos y triunfos.

Una de las mayores aspiraciones de Warburg fue comprender las energías inherentes a las imágenes de la cultura, sus potencialidades guardadas a la espera de ser revividas en otras épocas, reafectadas por las vivencias de distintos tiempos. Pensemos por ejemplo qué sucede con esas potencialidades en las imágenes del minuto 14 de la película. Abre la secuencia la imagen de miembros del Ku Kux Klan en estados Unidos. Reza la placa: “Memphis 1919”. Se ven registros audiovisuales de la época que muestran una multitud reunida alrededor de un hombre en llamas. La voz de Galeano acompaña:

Miles de personas asisten al espectáculo. Se ven numerosas mujeres con niños en brazos. El sano esparcimiento alcanza su momento culminante cuando la gasolina bautiza a Ell Persons, atado a una estaca, y las llamas le arrancan los primeros

aullidos. No mucho después, el público se retira en orden, quejándose de lo poco que duran estas cosas. Algunos revuelven las cenizas buscando algún huesito de recuerdo.

Por un lado, la palabra de Galeano que acompaña la secuencia, genera un efecto irónico al contrastar con la crueldad de las imágenes mostradas. Por otra parte, estas imágenes fantasmáticas, rescatadas de los archivos, recolocadas en una constelación de imágenes necesariamente diferente a la original, junto a otras imágenes, echa a andar su potencialidad expresiva como “supervivencia”. Como el destello de las luciérnagas, en el que Didi-Huberman verá un símbolo para reflexionar sobre el poder de resistencia de distintas manifestaciones artísticas en cuanto a su cualidad de imágenes. El texto plantea a estos insectos como imágenes que sobreviven –imágenes supervivientes– las cuales, al representar al arte y metonímicamente al hombre, cargan consigo una resistencia, estética y política, a través de la emisión de sus pequeñas luces (*luciole*) –de sus erráticas apariciones– en tiempos de totalitarismos y de las grandes luces (*luce*) de la civilización. En ese sentido, sostiene Didi-Huberman (2012, p. 17), “la cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica”.

La película de Birri pone en la picota una cuestión recurrente: ¿Es posible una historia, una teoría y un cine latinoamericano? ¿En qué términos se está pensando la cultura latinoamericana a partir del panorama pannacional? Hay una diferencia fundamental. Pensar la latinidad en términos pannacionales es hacerlo en torno a positividad: etnia, raza, religión, lengua, etc., la latinidad es justamente diseñada en los aspectos negativos de “lo que falta”: independencia, desarrollo, cultura, política. Para tratar de analizar de qué forma la identidad cultural es revisada tomaremos algunos aspectos de cómo es representada la mujer.

Pensemos en la parte de 1909. Se ve un conjunto de mujeres en Nueva York que ocupan la centralidad de la calle y Charlotte Gilman, la líder de las feministas. La voz en off dice:

¿Qué ocurriría si una mujer despertara una mañana convertida en hombre? ¿Y si la familia no fuera el campo de entrenamiento donde el niño aprende a mandar y la niña aprende a obedecer? ¿Y si los predicadores y los diarios dijieran la verdad? ¿Y si nadie fuera propiedad de nadie? Charlotte Gilman delira, la prensa norteamericana la ataca llamándola “madre desnaturalizada”. Pero esta tenaz caminadora viaja sin descanso y por escrito y por hablado va anunciando un mundo al revés.

Luego aparecen Tina Modotti y Frida Kahlo. Una “culpable de libertad. Encima extranjera y comunista”. La otra, “parece una princesa de Oriente, pero dice más palabrotas y bebe más tequila que un mariachi haya visto”.

Quedan tres personajes más: Eva Perón, Rita Hayworth y Marilyn Monroe. A la primera se la narra en un breve *flashback*, en medio de la gente que en 1952 se convocó para ver su ataúd. Luego se la ve comprando joyas y viajando mientras la voz en off acompaña: “El pueblo no se sentía humillado sino vengado por sus atavíos de reina”. No menciona el gobierno de su esposo y rescata a Eva como una figura popular y agente político femenino. Rita Hayworth y Marilyn Monroe son presentadas según sus cualidades de belleza y fama. Faros de la moda y destinos trágicos.

Hay una especie de sistema de oposiciones funcionando en este conjunto de mujeres. A la dupla Modotti-Kahlo se va a oponer la dupla Hayworth-Monroe. Las cuatro son agentes culturales importantes en procesos artísticos latinoamericanos y estadounidenses. Pero las primeras son presentadas como creativas, con condiciones propias y las segundas como productos de un sistema de consumo. Las primeras son agentes de cambio político. Representan el rasgo común de identidad de todos los latinoamericanos que le interesa a Birri retratar: la resistencia política y cultural.

En este sistema de montaje y pervivencias la identidad latinoamericana parece definirse por su resistencia a las conspiraciones globales y locales que victimizarán a las masas populares de América Latina con violencia y hambre. Exhibe las fracturas de un discurso oficial hipócrita, como en el caso de Porfirio Díaz:

Al cumplirse 100 años de la independencia de México, todos los burdeles de la capital llevan el retrato del presidente Porfirio Díaz. Ocho veces reelegido por él mismo, aprovecha la ocasión de estos históricos bailes para anunciar que ya se viene su

noveno periodo presidencial. Al mismo tiempo confirma la concesión de cobre, petróleo y tierra a Morgan, Guggenheim y Rockefeller por noventa y nueve años.

al que contrapone esta intervención con las de Zapata y Villa.

La versión de la historia latinoamericana que propone Birri no discute el orden cronológico de los sucesos, pero sí la datación de los sucesos que considera relevantes. Es una reescritura de la historia que funciona como un sistema de supervivencias configuradas a partir del montaje y la desterritorialización de las imágenes. Igual que Warburg, rearma la historia restituyendo el sonido a voces replegadas en los pliegues de los archivos canonizados. Reaparecen fantasmalmente los gestos de aquellas imágenes que quedaron fuera de ciertas miradas de la historia. El grito inaudible de Ell Persons atraviesa todos los demás acontecimientos consignados como gesto paradigmático de los procesos de luchas, rebeliones y resistencias de América latina.

Warburg sustituye los modelos naturales que se organizaban sobre los ciclos de vida y muerte, grandeza y decadencia por un modelo cultural de la historia en el cual los tiempos se expresaran como “estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos siempre desbaratados” (Didi-Huberman, 2009, pp. 24-25). Este giro en la historia del pensamiento y del arte produce una modificación radical en el modo de situarse frente a las imágenes y el tiempo, abriendo el juego a nuevas maneras de relación entre arte e historia. La obra, entendida en estos parámetros, no es una obra monumental y cerrada sino una obra abierta, susceptible de modificaciones y nuevos montajes. La obra de Birri comparte con la de Warburg la idea de memoria e historia como elementos culturales en permanente formulación y reformulación. El trabajo con los archivos que realizan ambos hace de la supervivencia un concepto en el que se juega el fondo último de la historicidad y sienta las bases para que la comprensión histórica en su conjunto pueda ser concebida como una supervivencia.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: pre-textos.
- Birri, F. (1999). *El siglo del viento*. Recuperado de <https://cinefiliamalversa.blogspot.com/2020/04/el-siglo-del-viento-1999-fernando-birri.html>
- Buchloh, B. (1999). Atlas/Archive. En Alex Codex (ed), *The optic of Walter Benjamin*, Vol. 3. Londres, Black Dog Publishing Limited, p. 32.
- Checa, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg. En *Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)*. Madrid: Akal.
- De Certau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (1977). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2006). L' image Brule. En *Penser per les images*. Paris: Cecile Defaut.
- Didi-Huberman, G. (2020). Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas segun Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Foster, H. (2004). Archives of modern art. En *Design and crime (and other diatribes)*. Londres y NY, Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1969). *L' arqchéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Galeano, E. (1986). *Memoria del fuego (Vol. III). El siglo del viento*. España: Siglo XXI.
- Guash, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal.
- Guash, A. M. (2009). Autobiografías visuales: del archivo al índice. Madrid: Siruela. Recuperado de <https://cinefiliamalversa.blogspot.com/2020/04/el-siglo-del-viento-1999-fernando-birri.html>
- Mbembé, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, 25(31). 1-7.



- Osthof, S. (2009). *Performing the archive: The Transformation of The Archives in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York: Athopos Press.
- Rykner, A. (2006). Litterature pas norte, L' imagebouge encore. En *Penser per les images*. Paris: Cecile Default. P.54.
- Secula, A. (1986). The body and the archive. *October* (2), 3-64.
- Taccetta, N. (2016). La desmaterialización de la historia en la era del archivo (cinematográfico). De Aby Warburg a Jean-Luc Godard. *Revista Critica Cultura*, 11(1). 29-48.
- Warburg, A. (2005). Durero y la antigüedad italiana. En *El Renacimiento del paganismo aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.