

"Lo digital como continuum del archivo analógico: renunciando a la autenticidad material del cine en la era cibernética"

"The digital as a continuum of the analog archive: renouncing the material authenticity of cinema in the cybernetic age"

Catalina Rayo Calderón¹

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

 <https://orcid.org/0009-0009-6413-786X>

Resumen. El presente ensayo reflexiona alrededor del cambio de paradigma con la entrada de la era cibernética en lo que se entiende tradicionalmente como archivo y profundiza en el rol del “archivo digital” en la conservación y el libre acceso al archivo analógico. Siguiendo la lógica de Derrida en *Mal de archivo* (1997), se plantea que la continuidad natural en el curso de la archivación del cine en la actualidad involucra una destrucción constructiva de lo tangible. En otras palabras, y usando conceptos de Fossati, la transposición de lo analógico hacia lo digital se yergue como un proceso de decantación en que se sacrifica la autenticidad material de la información en pos de su prevalencia como artefacto conceptual. Con el propósito de aplicar los argumentos presentados, se evocan procedimientos, pasajes y escenas del documental *Locas mujeres* (2010) de María Elena Wood, película que tematiza la vida interna de Gabriela Mistral y su relación amorosa con Doris Dana utilizando como recurso principal la colección de material original documental y literario de la poeta, que Dana conservó durante 50 años. Se profundiza en el tratamiento y la contemplación archivística del filme y se pondera el papel que la creación cinematográfica cumple en el *continuum* de la existencia del archivo material.

Palabras clave. Archivo, Mistral, Digital, *Locas mujeres*.

Abstract. This paper reflects on the paradigm shift that has come as a consequence of the cybernetic era in what is traditionally understood as an archive, delving into the role of the “digital archive” in the preservation and free access to the analog archive. Following Derrida’s logic in *Archive Fever* (1997), it is proposed that the natural continuity in the course of the archiving of film today involves a constructive destruction of the tangible; in other words, and using Fossati’s concepts, the transposition of the analog to the digital stands as a process of decantation in which the material authenticity of information is sacrificed in favor of its prevalence as a conceptual artifact. Procedures, passages and scenes from the documentary *Locas mujeres* (2010) by María Elena Wood are evoked, in order to embody the ideas presented. The film thematizes the internal

¹ Máster en Estudios de Cine, Columbia University, Postgrado en Escuela de las Artes y Ciencias, New York, Estados Unidos. Magíster en Ciencias de la Comunicación, mención Periodismo. Licenciada en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Artes. Mail. catalina.rayo@uchile.cl Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

life of Gabriela Mistral and her love affair with Doris Dana, using as its main resource the collection of original documentary and literary material by the poet, which Dana kept for 50 years. The film's treatment and contemplation of the archive are explored in depth, and the role the cinematographic creation plays in the *continuum* of the existence of the analog archive is considered.

Keywords. Archive, Mistral, Digital, *Locas mujeres*.

Introducción: la problemática del *continuum* del archivo

¿Sería posible concebir una existencia sin memoria?

El archivo de nuestros pasados, la autoridad responsable de su ordenamiento y clasificación, y nuestras posibilidades de acceso a ellos determinan no solo la manera en que operamos en el presente, sino también la construcción de nuestras identidades. ¿Qué es archivar sino el acto de reconstruir artificialmente una historia? A partir de lo anterior, surge una serie de problemáticas respecto de cómo se administra el archivo de los registros del pasado: ¿Quién se encarga de archivar esos registros? ¿Mediante qué parámetros decide el orden causal de los acontecimientos? ¿Quién puede acceder a ellos? Y, un planteamiento aún más urgente: ¿Qué sucede con los archivos en la actualidad, al ingresar a la dimensión digital? ¿Podría llamarse archivo la dimensión semiaccesible, organizada y conceptual del internet?

El presente trabajo intenta problematizar el concepto de archivo en un contexto digitalizado. Se argumenta que el trabajo del archivo, desde su estatus original como sagrado y centralizado, ha debido ir mutando en concepto, forma y valor simbólico para expandirse en los límites de su definición, cambiar sus delimitaciones y, por lo tanto, adquirir y aceptar nuevas formas de existencia en el mundo digital. Sin duda, los nuevos medios han desafiado lo que hoy conocemos por “archivo” en su valor más tradicional y creo que, a pesar de que el archivo puede seguir existiendo en su forma original, tiene que adaptarse a un valor simbólico distinto cuando nos encontramos en el medio digital.

Para ello usaré como ejemplo el documental *Locas mujeres* (2010), dirigido por María Elena Wood, que relata la historia de amor entre Gabriela Mistral y Doris Dana², y en el que nos encontramos con la problemática del archivo a nivel documental. El filme representa cómo Dana conservó durante cincuenta años material original de Mistral, que comprendía literatura, notas, cuadernos, fotografías, cintas de audio, recortes de periódicos, entre otros, y que eventualmente terminan en las manos de su sobrina Doris Atkinson. Atkinson, al heredar tanto material, termina archivándolo en una habitación repleta de información, a modo de guardiana del legado de Mistral. A raíz de ello comienza a advertirse una imperante necesidad de preservación y conservación de dicho material.

Si bien la película da cuenta de la problemática del archivo en su forma más tradicional, se muestra, al mismo tiempo, una aparente falta de capacidad de Atkinson de conservar el citado

² En una columna de Patricia Verdugo, publicada por CIPER Chile en 2009, vemos cómo el hecho de ver a Mistral como lesbiana fue un verdadero escándalo. La información fue rechazada, negada o se reclamó evidencia para corroborarla. Incluso Verdugo asegura que hubo acciones por parte del Estado chileno para censurar el libro de Licia Fiol-Matta, donde abiertamente se declaraba a Mistral como lesbiana (Verdugo). De hecho, en una nota del diario *El Austral*, de Temuco, con fecha del 10 de agosto de 2001, se manifiesta el rechazo hacia la producción de un filme llamado *La pasajera*, que hablaba precisamente sobre el lesbianismo de Mistral.

archivo rigurosamente (o por lo menos de acuerdo con los estándares más disciplinados), ya sea por falta de conocimiento, calidad de archivista o simplemente por inseguridad de su parte (al creer que no es capaz de conservarlo correctamente). Por lo tanto, parte del material original de Mistral pareciera estar en constante amenaza de desaparecer. ¿Qué le ocurrirá, pues, a este material sin Atkinson?

El interés de Wood por retratar la vida de Mistral, y más específicamente su relación con Dana, genera una prolongación de dicho material hacia el medio fílmico y, consecutivamente, a la digitalización en que se encuentra en la actualidad. En este sentido, si el material preservado a manos de Atkinson hubiese sido destruido u olvidado después del estreno del filme, una construcción y selección del archivo original hubiese quedado preservada gracias a la obra de Wood, pero modificando las condiciones de su existencia. A partir de esta reflexión, me pregunto: ¿puede esta obra audiovisual construida a partir del archivo analógico de la vida y obra de Mistral contribuir a la conservación de ese material original?

Al centrar la atención en el rol del filme, se manifiestan interrogantes con respecto al lugar que ocupa su existencia y su materialidad: ¿es la película un medio efectivo para hablar de preservación? Y si es así, ¿cuáles son las implicaciones de preservar el celuloide o su versión digital? Bajo esta premisa, Thomas Elsaesser indica que los archivistas de filmes admiten que la película de celuloide sigue siendo un material más duradero y confiable que el digital. Pero, aun cuando se habla de preservación, todavía se descansa en intermediarios digitales (231). De manera que, si Atkinson dejase de preservar este material original, el documental sería el último resguardo de una información clave en la historia de Mistral: su romance con Dana. Mas, si este no se digitaliza, ¿sería olvidada entonces la historia de amor de Mistral?

Para aproximarnos a un análisis e interpretación del archivo en un contexto digital a través del ejemplo de la película de Wood, quisiera, en primer lugar, proponer una definición de archivo a partir de un enfoque tradicional. Para esto, considero relevante el texto de Jacques Derrida, *Mal de archivo*, tomando en cuenta la interpretación de Carolyn Steedman sobre qué significa archivar y cuál sería la obsesión que existe tras ello. En segundo lugar, quiero exponer los posibles problemas que implica archivar en el medio digital tomando como referencia las ideas de Jussi Parikka y Lev Manovich, con el objetivo de dilucidar si efectivamente el medio digital permite la preservación. Finalmente, mi propuesta se sostiene sobre el argumento de que el medio digital nos ayuda, en efecto, a preservar el archivo, mas no en su forma original, sino a través de la entrega y la disposición de ciertas herramientas, lo que genera un *continuum* de preservación en la figura fílmica. Para tales efectos, utilizaré las ideas de Giovanna Fossati, quien se enfoca en los estudios de transición del filme del soporte análogo al digital.

Entendiendo el archivo en su concepción tradicional

Si bien el archivo remite históricamente a la idea de la memoria, es también un intento de registrar y coleccionar acontecimientos que han ocurrido en el pasado con el propósito de explicar el presente y proyectar un futuro. El archivo es, esencialmente, una tentativa de explicar historias. La historia no se descubre, se construye; por tanto, el archivo aparece como un dispositivo que suple la memoria cuando esta se debilita.

Esta primera noción de archivo nos aporta un acercamiento a su importancia, pero no define lo que es. En su texto *Mal de archivo*, Derrida propone una aproximación conservadora en torno al archivo, constituido sobre la base de condiciones autoritarias, estableciendo en primera instancia la etimología de la palabra archivo: *arkhé*. El autor argumenta que el *arkhé* es un comienzo y un mandato; un lugar donde los hombres mandan y ejercen autoridad de manera ordenada (9). Este orden es ejercido por los “arcontes”, es decir, los guardianes de este lugar llamado *arkheion*. Ellos son quienes dan sentido y organización al archivo, mediante leyes que ellos mismos establecen (10). En este sentido, para Derrida, el archivo refiere, más que al acceso al conocimiento en sí, a un “lugar” de conocimiento donde se resguarda el saber bajo condiciones estrictas, sistemáticas y autoritarias de poder absoluto –manejado exclusivamente por el magistrado o arconte–. En palabras de Steedman: “for the archive: the fever not so much to enter it and use it, or just have it, or just for it to be there, in the first place” (2)³. Esta autora alude a que el archivo, en términos tradicionales, no es tanto un instrumento democrático de memoria como sí una herramienta de soberanía del conocimiento.

Esta perspectiva sobre el archivo está sujeta a la institución que implica su existencia. El archivo solo existe bajo ciertas normas y reglas –leyes– dictaminadas por quienes lo resguardan. El archivo cataloga, discrimina, acumula, atesora y crea tipologías, acciones realizadas por el archivista para sistematizar el orden del conocimiento. Esto es mencionado por Steedman a partir de los postulados de Michel Foucault, aludiendo a que el archivo es un sistema que decreta eventos y cosas (2) y que, por lo tanto, podemos entenderlo como “símbolo o forma de poder” (2). De este modo, el archivo controla la memoria y construye la historia.

El filme de Wood utiliza como fuente principal una manifestación de lo que se entiende tradicionalmente como archivo, y también de cómo se organiza y se contempla. La directora inicia su documental con una entrevista y un registro de Atkinson en South Hadley, Massachusetts, Estados Unidos. Observamos a Atkinson conduciendo un vehículo en los alrededores de South Hadley, al norte de Nueva York, manifestando su preocupación por la conservación de los archivos de Mistral. Atkinson advierte tres preocupaciones: la primera tiene que ver con el legado de la poeta, donde afirma que, en caso de que ella no fuera a recuperar la colección de Mistral a la residencia de Doris Dana, después de su muerte, cualquier persona podría entrar su domicilio –su *arkheion*– y usurpar el archivo; la segunda se relaciona con las condiciones físicas del archivo, Atkinson manifiesta que la casa donde se encuentra dicha colección carece de un ambiente propicio para su preservación, refiriéndose en particular a problemas de humedad y hongos; y, por último, la tercera remite a que la colección no se concentra únicamente en la residencia de Dana, sino que está distribuida en Bridgehampton, en Nueva York, y en Florida, por lo que uno de los objetivos de Atkinson es reunir todo para resguardarlo en un solo lugar.

Si bien, como ya he mencionado, Atkinson demuestra cierta inseguridad al referirse a su capacidad de manejar el archivo, su uso de léxico técnico y su preocupación por la preservación de los documentos de Mistral son igualmente curiosos. Nos da a entender que, si no interviene, el archivo de Mistral puede perfectamente desaparecer. Por este motivo, cuando observamos el departamento donde resguarda todo este material (departamento N° 99), nos encontramos con una habitación desbordada de archivos de la escritora, incluso numerosas cajas de la colección se expanden fuera del espacio de la habitación y ocupan parte del comedor.

³ “La fiebre del archivo no es tanto entrar y usarlo, sino tenerlo, o simplemente estar ahí, en primer lugar”. Esta y todas las traducciones en adelante son propias.

Atkinson llama a este cuarto *The Mistral room* y, en una de las escenas, enseña a la directora todo el material que ha recolectado. Entre la colección se aprecian manuscritos, lecturas de conferencias, borradores de poemas (algunos publicados, otros con notas de edición), libros de otros autores, correspondencia microfilmada, diversos telegramas de felicitación a Mistral por el premio Nobel y otros recibidos por la muerte de Yin Yin –su sobrino que cuidó como si fuese su hijo–, cientos de cuadernos de notas de Mistral que han sido microfilmados, álbumes de fotografías y videos que incluyen los primeros años de la vida de la poeta y sus viajes a México y a Santa Bárbara. Virtualmente, lo que Atkinson hereda es una colección completa y minuciosa, archivada y catalogada por Doris Dana.

Este acto de conservar y preservar tanto material puede tener razones que van más allá de simplemente resguardarlo a favor de la memoria. Steedman lo cataloga como una fiebre archivística, que quiere decir “the desire to recover moments of inception: to find and possess all sorts of beginnings” (5)⁴. Con esto, Steedman nos remarca que los motivos por los cuales el archivista (o arconte) resguarda información se deben al deseo de poseer y garantizar el acceso al origen de lo que el archivo da cuenta, es decir, parte de un proceso de resignificación del presente a partir del pasado, y viceversa. Ahora bien, se podría argumentar que lo mencionado da luces sobre las razones por las cuales Atkinson decide tomar el rol de arconte del material de Mistral. La pregunta que urge responder antes que todo es: ¿por qué una norteamericana tendría el deber de resguardar el material de una poeta chilena? Es a partir de esta interrogante que planteo que las intenciones de Atkinson tienen más que ver con un estudio de su linaje, y no tanto con el deseo de recuperar la memoria de Gabriela Mistral.

La explicación que me permite afirmar lo mencionado se reduce a pura logística: Yin Yin, el único heredero consanguíneo de Mistral, se suicida en 1943. La poeta fallece poco más de diez años después, sin más relaciones consanguíneas, dejando la tarea del resguardo de sus pertenencias a cargo de Dana, quien, a su vez, fallece en 2006. A partir de ese momento, Atkinson resulta ser la única persona que podría heredar la colección, pese a los reparos que ella manifiesta acerca de que Dana eludía referirse a la relación sentimental que mantenía con Mistral. Esto, para Atkinson, podría aludir a que su tía intentaba establecer un vínculo con ella sin la mediación omnipresente de la poeta. Al respecto, Atkinson sostiene: “Finalmente me di cuenta de que había muy pocas personas en la vida de Doris Dana con las que realmente podía ser Doris Dana y no la albacea de Gabriela Mistral. Y yo era una de esas personas, porque yo era familia primero. Nuestra relación no era por Mistral” (Wood 00:16:10-00:16:40). Esta afirmación es importante en la medida en que Atkinson intenta encontrar una respuesta sobre quién era su tía y resguardar su identidad, pero la única forma de hacerlo era a través de todos los registros de Mistral. Paradójicamente, preservar el material de Mistral resulta ser, para Atkinson, una necesidad para recuperar la identidad perdida de Doris Dana más que una motivación movida por la responsabilidad de preservar una pieza fundamental del patrimonio cultural chileno.

Es válido, entonces, argumentar que Atkinson realiza el ejercicio de buscar sus orígenes y, con ello, su legado. Siguiendo esta lógica, Steedman afirma: “Yet psycho-analysis has been responsible for some of this trouble with archives, for it wants to get back: it manifests a desire for origins, to find a place where things started, before the regime of repetition and representation was

⁴ “El deseo de recobrar momentos de comienzos: encontrar y poseer todos los comienzos”.

inaugurated” (7)⁵. Esta cita podría aportar luces sobre la actitud de Atkinson frente a su rol autoimpuesto como arconte del archivo de Mistral. Steedman compara la fiebre archivística con el psicoanálisis, en tanto ambos procesos demuestran un deseo por el origen, una preocupación por el pasado por su potencial para explicar el presente. Al igual que su tía Doris Dana, Atkinson manifiesta su deseo de admirar el archivo y respetarlo por lo que es (de ahí su respeto hacia la representación y la memoria), sin embargo, la segunda necesita dotar de significado el archivo a partir de una búsqueda personal. Y, siguiendo esa obsesión, Atkinson jugará el rol de Dana, tanto en su búsqueda por el origen como en su afán de consolidar su propia identidad.

A partir de lo mencionado, entonces, ¿cómo se ven el respeto y la importancia del archivo de Mistral representados en el documental? Durante los primeros minutos del filme, Atkinson se refiere en particular a una “caja especial”, indicando que su contenido podría tener “material exclusivo” o archivos que no lograron ser catalogados, pero que ella es reacia a administrarlos. Atkinson pareciera no entender por qué los contenidos de la caja son especiales. Es interesante destacar la incertidumbre de Atkinson frente al resguardo de estos artículos teniendo en cuenta su papel como la nueva arconte en este *arkheion* llamado *The Mistral Room*. Sin embargo, ella misma admite que asumir este rol tiene sus limitaciones, y confiesa: “yo creo que alguien más debería decidir si sacarlos de la caja, no yo” (Wood 00:07:33-00:07:42).

Esta afirmación de Atkinson oculta una acción primordial al momento de pensar en el archivo y en las labores que el arconte debe considerar. Si bien el objetivo último del archivo institucional es preservar información de forma ordenada, se presenta al mismo tiempo una discriminación de la información. ¿Qué se conserva y qué se desecha? En un único acto, la sola existencia del archivo indica guardar y destruir al mismo tiempo (Derrida 6), catalogando lo que realmente debe ser archivado y discriminando lo que no. Se podría, entonces, argumentar que la fiebre del archivo, este afán por conservarlo todo, nunca es realmente posible. Un archivo siempre tiene vacíos en sí mismo; bien porque existirán elementos que se pierden y son irrecuperables, o bien porque nunca llegaron a ser “catalogados” dignos de archivarse. Siguiendo esta lógica, se pueden plantear las siguientes interrogantes: entendiendo el archivo como conservación y destrucción, ¿quién determina los parámetros para decidir qué se queda y qué se va? Y estos parámetros, ¿se basan en algo mensurable o son arbitrarios? Y si son arbitrarios, ¿para qué siquiera archivar algo en primer lugar? En este sentido, se podría comenzar a hablar de una pulsión de destrucción del archivo y, eventualmente, una pulsión de pérdida de la memoria, que es lo que, según Derrida, Freud defiende al considerar el archivo como un acto en última instancia inútil:

Freud parece proceder, en primer lugar, a una cortés *captatio benevolentiae* parecida a la que les debería yo aquí: en el fondo no tengo nada nuevo que decir, ¿para qué retenerles con estas historias agotadas? ¿Para qué este tiempo perdido? ¿Para qué archivar esto? ¿Para qué estas inversiones en papel, tinta y caracteres? ¿Para qué

⁵ “A pesar de todo el psicoanálisis ha sido responsable por algunos de los problemas alrededor del archivo, porque quiere recuperar cosas: manifiesta un deseo de los orígenes, de encontrar un lugar donde las cosas empezaron, antes de que el régimen de la repetición y la representación haya sido inaugurado”.

movilizar tanto espacio y trabajo, tanta composición tipográfica? ¿Merece esto la impresión? ¿No están estos relatos disponibles en todas partes? (17).

Lo descrito por Derrida en la cita se refiere a destruir el archivo antes de que exista (Derrida 18). Pero, para que el archivo pueda existir, el autor sostiene que este tiene que hacerlo externamente, es decir, tiene que manifestarse en otro medio fuera de la memoria, a fin de asegurarla y conseguir que la repetición de ella permanezca. En este sentido, dicha preservación de memoria y repetición son actos que conllevan inevitablemente una pulsión de muerte, de destrucción pues, ¿cuál es el propósito de la memoria y de la repetición sino escapar del olvido? Esta pulsión es lo que Derrida cataloga como “mal de archivo”: “La pulsión de muerte no es un principio. Incluso amenaza toda principalidad, toda primicia arcóntica, todo deseo de archivo. Esto es lo que más tarde llamaremos el *mal de archivo*” (Derrida 20).

Lo interesante aquí es que, mientras Freud argumenta su postura positiva hacia la amnesia –y lo explica a través del dispositivo del *block* mágico–, Derrida hace un intento por salvar la existencia del archivo como monumento histórico al nombrar y catalogar todas sus características intrínsecas. Con esto, quiero detenerme y explicar, en la segunda sección de este trabajo, cómo la pulsión de destrucción puede manifestarse en lo digital y cómo esta es necesaria para que pueda existir la preservación en el archivo digital.

Potencialidades y limitaciones del archivo digital

Existen diversas dudas alrededor del archivo digital en su calidad de objeto preservador y conservador. Tal como afirma Derrida –que manifestaba que el archivo necesita un *arkheion*–, Parikka, por su parte, describe el archivo como “territorial, spatialized and walled” (114)⁶, un dispositivo que comprende una simbología de lo sistematizado y codificado dentro de un territorio en particular. Ahora bien, si dentro del archivo existe una codificación, es decir, información catalogada, seleccionada, ordenada y, por tanto, de alta importancia como objeto autoritario, dentro de este espacio amurallado llamado *arkheion*, todo aquello que se encuentra fuera del archivo está desordenado, se vuelve irrelevante, no está codificado, es asequible y tiende al libre acceso. En otras palabras, la información fuera del archivo es *desechos*, sobras que no alcanzan los estándares para ser consideradas parte del *archivo* (mi énfasis).

En torno a esta premisa, ¿cuáles son las condiciones de existencia del archivo en el reino de lo digital? Si lo digital no está enmarcado en un espacio físico y, por lo tanto, todos los datos que habitan el mundo virtual podrían ser considerados como *desechos*, ¿se puede siquiera catalogar el archivo digital como “archivo”? Por otro lado, la forma de entender el contenido que circula tiende a distorsionarse y no está bajo control. Si fuéramos a describir la naturaleza archivística del material digital, este nuevo *arkheion* sería un lugar restante de los nuevos medios, incorpóreo, virtual, entrópico e infinito.

⁶ “... territorial, espacializado y amurallado”.

De esta manera, comprender el nuevo lugar de conservación y preservación del archivo se vuelve clave para abordar el archivo digital. Al respecto, Manovich crea su propia distinción entre los nuevos medios (todo lo digital) y los viejos medios (todo lo no-digital), afirmando:

La comprensión popular de los nuevos medios los identifica con el uso del ordenador para la distribución y la exhibición, más que con la producción. En consecuencia, los textos distribuidos por ordenador, como los sitios *web* y los libros electrónicos, se consideran nuevos medios, mientras que los que se distribuyen en papel, no (63).

Siguiendo esta lógica, es posible afirmar que los viejos medios se manejan en un soporte material, en un lugar real, amurallado, y en un territorio físico, en tanto que los nuevos lo hacen enmarcados en un *hardware* y un *software*, en un lugar virtualmente ilimitado y sin territorio físico. Debe aclararse que lo anterior no quiere decir que ambos no puedan coexistir al mismo tiempo –la famosa convergencia cultural definida por Jenkins–, ni que uno sea mejor que otro, ni que uno esté suplantando al otro.

Sin embargo, surge la siguiente interrogante: si efectivamente existe una convergencia cultural, ¿cómo nos relacionamos, entonces, con la información? Henry Jenkins, en su texto titulado *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, clarificó esto al argumentar que los viejos medios nunca mueren, y que tampoco son reemplazados por los nuevos medios; lo que ocurre es que la forma en que accedemos a la información cambia, gracias a las “tecnologías de distribución”: “Lo que muere son simplemente las herramientas que utilizamos para acceder al contenido de los medios (el 8 track o la cinta de vídeo beta). Esto es lo que los especialistas en medios llaman *tecnologías de distribución*” (24). En otras palabras, es la forma en la que accedemos al archivo la que cambia. Ya no nos encontramos en un reino amurallado, catalogado y sagrado.

No obstante, nuevos obstáculos surgen con nuevos medios: para acceder al conocimiento en la era cibernética es necesario estar familiarizado con el lenguaje de las nuevas tecnologías y aprender a navegar a través de estas. De este modo, el cómo nos relacionamos con ellas recae, a la vez, en la capacidad del computador para distribuir y exhibir la información, y en la nuestra para acceder a esta información a través de las tecnologías de distribución. En este sentido, hasta cierto punto, los datos digitales cumplen con uno de los principios fundamentales del archivo: permitir el acceso a la información.

Contrario a esto, Parikka nos recuerda que lo digital no es algo permanente en lo que podemos confiar completamente la tarea de preservar: “The digital is not eternal, nor is it simply ephemeral” (119)⁷. El soporte digital tiene sus propias limitaciones en cuanto a poder preservar a largo plazo. Es decir, el archivo digital no tiene la capacidad de conservar un material de forma eterna e inmutable, pero tampoco es incapaz de destruirlo completamente. Mucho de esto tiene que ver con las capacidades del computador de estar mutando constantemente dentro de su propia materialidad (por ejemplo, la creación de formatos de video que caducan o se reemplazan por otros). Con esto podríamos entender que, en vez de asumir la permanencia, la memoria digital es

⁷ “Lo digital no es eterno, pero tampoco es simplemente efímero”.

“the coupling of degeneration with regeneration” (Parikka 119-120)⁸. Es decir, destruye y construye al mismo tiempo para “conservar”, ya que, finalmente, terminamos más “renovando” que “almacenando” (Parikka 120).

Por esta razón, lo digital no se considera completamente efímero, puesto que la información no desaparece, sino que está en constante renovación al construirse en diferentes soportes tecnológicos una y otra vez. En otras palabras, destruye un soporte para crear otro y resguarda el contenido en el nuevo soporte (por ejemplo, una web de venta de DVD reemplazada por web de *streaming*). Pero, ¿acaso esto no es análogo a la pulsión de destrucción a la que Derrida se refiere en el contexto del “mal de archivo”? Al fin y al cabo, estamos olvidando cosas en el medio digital para crear y archivar otras. En este sentido, el mal de archivo, la pulsión de muerte, es necesaria para que el archivo digital pueda seguir existiendo. Necesitamos de la amnesia para recobrar la memoria.

Esta cualidad es inherente a los nuevos medios, donde todo el material dispuesto está sujeto a manipulación, cambios y variaciones. Según Manovich, esto es uno de los principios de los nuevos medios: “Un objeto de los nuevos medios no es algo fijado de una vez para siempre, sino que puede existir en distintas versiones, que potencialmente son infinitas” (82). Así, mientras que el filme análogo puede existir como algo inmutable, preservado y conservado en su *arkheion* y resguardado por su arconte, el mismo filme, en digital, puede estar sujeto a múltiples variaciones, pudiendo mutar infinitamente. Esto mediante su forma, es decir, en cómo la película cambia dependiendo del soporte en cual se encuentra (de HD a 4K), como también puede mutar como objeto artístico, variando, por ejemplo, en el montaje.

Esta capacidad de variabilidad a la que está sujeto el filme en el medio digital conlleva otro tipo de problemáticas respecto de la tarea de preservar una película o cualquier otro objeto dentro del archivo digital. Si pensamos que el archivo digital es capaz de conservar un filme en su estado original, como objeto artístico, tendríamos que pensar también que su condición de variabilidad hace que no solo se preserve la forma original como objeto artístico, sino también la copia corrupta de este.

Lo digital como continuum del archivo

Hablando exclusivamente sobre la preservación fílmica, ¿cómo podemos pensar en una película como un objeto “original”? ¿Qué es un filme en su versión original? Quizás la respuesta pareciera ser más evidente en el caso del filme análogo, por la existencia del celuloide en tanto que soporte material. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando creamos películas digitales, o nos encontramos en el reino digital? ¿Podemos hablar de objetos originales cuando estamos en lo digital? Fossati nos dirige al alcance y la importancia de ver el original en el ámbito de la película, pero con un gran número de consideraciones a tener en cuenta. ¿Qué es el filme “como original” al fin y al cabo?

La autora nos explica, por ejemplo, que el filme puede verse como original a partir de distintas versiones de esa película, o a través de la existencia del celuloide, o en cómo fue mostrada originalmente al público, o en cómo el director logró reflejar su visión en un corte del director, o bien tomando en cuenta cómo se ve el filme únicamente a través de su resolución y color, entre

⁸ “... el acoplamiento de la degeneración con la regeneración”.

otras perspectivas (Fossati 117). Así pues, dichas diferencias las clasifica a partir de dos ópticas. La primera, como artefacto conceptual, aludiendo al objeto artístico en sí, en cómo vemos la película como audiencia. La segunda, a través del artefacto material, aludiendo al soporte en el cual se encuentra la película y en cómo la encontró el archivista:

The “original” can be a conceptual artifact (e.g. one particular version of a film) or a material artifact (e.g. the original camera negative) , it can refer to the film as it was originally shown to the audience, as well as the material film artifact as it was recovered by the film archive. But it can refer to the film as text where its integrity is measured in terms of completeness and continuity (e.g. all the scenes that constitute the version as it was meant by the director, edited in the right order) (Fossati 117)⁹.

Ambas perspectivas complejizan el abordaje del tema del original de una obra, especialmente, como veremos, refiriéndonos a una obra fílmica. Aquí, Fossati nos explica, en línea con Walter Benjamin, la idea de que el original está ligado con la autenticidad de la obra (117) y manifiesta que el valor de la autenticidad deja de existir cuando el objeto es reproducido mecánicamente, obteniendo copias que son aparentemente idénticas con el original (Fossati 118). Considerando lo anterior, ¿puede un filme llegar a ser realmente auténtico? ¿Siquiera es relevante cuestionar la autenticidad en el cine, siendo que solo su valor conceptual es preservable? La pregunta por la autenticidad del filme pareciera perder importancia, considerando que la propia Fossati sostiene que este es “a serial product, a commercial release” (118)¹⁰ en cuanto que uno de los principios del dispositivo cinematográfico es precisamente su énfasis en la distribución y la circulación.

Ahora bien, si uno de los fundamentos del dispositivo cinematográfico es generar productos seriales para su consumo, ¿cuál es el propósito de conservarlo como artefacto material buscando su valor como “original”? Planteo acá que la distinción que realiza Fossati es clave para entender cómo el filme puede preservarse en el medio digital y evitar su destrucción y olvido. El *continuum* de la obra desde su estado análogo a su estado digital es posible en la medida en que el material se transforme en función de una “tecnología de distribución”, para que su forma conceptual (la imagen en movimiento) pueda preservarse en el tiempo. Es decir, la forma conceptual de la película solo es posible que exista en un *continuum* digital si renuncia a su forma como artefacto material (la imagen en movimiento en un soporte único).

⁹ “El significado de ‘original’ puede ser un artefacto conceptual (por ejemplo, una versión particular de una película) o un artefacto material (por ejemplo, el negativo de la cámara original), puede referirse a la película tal como se mostró originalmente al público, así como al artefacto cinematográfico material tal como fue recuperado por el archivo fílmico. Pero puede referirse a la película como un texto donde su integridad se mide en términos de integridad y continuidad (por ejemplo, todas las escenas que constituyen la versión tal como la quiso decir el director, editadas en el orden correcto)”.

¹⁰ “... un producto serial, de venta comercial”.

Al respecto, Parikka, en línea con Nicholas Gane y David Beer, nos explica que con la llegada de los nuevos medios y plataformas como YouTube, Flickr, etc., la forma de entender el archivo ha cambiado: “Modes of accessing and storing data have changed from centrally governed and walled spaces to distributed and software-based” (114)¹¹. Se da a entender, pues, que el cambio del concepto de archivo digital radica en salir del espacio amurallado y en exhibirse y distribuirse en los múltiples espacios virtuales que el mundo digital proporciona. Por lo tanto, para que haya *continuum*, el filme no solo tiene que sacrificar su forma material en favor de su forma conceptual, sino que tiene que modificarse y adaptarse a las *tecnologías de distribución* que Jenkins propone; para que pueda distribuirse y circular a través del medio digital. El cine debería convertirse, por tanto, en un medio basado en *software*.

Es atingente mencionar que mi objetivo no es argumentar que no hay sentido en el intento de conservar un filme en su forma material. Mucho hay en cuanto a la significancia del índice en la película. Lo que pretendo, en cambio, es reformular nuestra relación con el archivo en función de las siguientes interrogantes: ¿qué hacemos cuando ya no podemos conservar y preservar la materialidad de los viejos medios? ¿Qué hacemos cuando el cuarto amurallado falla? ¿Qué hacemos cuando las mismas preocupaciones de Atkinson comienzan a surgir y los hongos y los villanos invaden este lugar de preservación y corrompen el archivo? ¿Hacia dónde nos dirigimos?

El mismo Parikka comenta que los viejos medios tienen su propia temporalidad a pesar de los esfuerzos de preservación (117) y que incluso en la era digital esta misma premisa sigue en pie (por ejemplo, el soporte DVD, que ya casi está obsoleto). Aquí, a partir de los argumentos de Wendy Hui Kyong Chun, Parikka sostiene que lo digital tiene que ser visto como una nueva forma de permanencia de la memoria (119); por ello, no habría otra opción más que aceptar el soporte digital como herramienta de preservación. En este sentido, es preciso comprender que lo digital no intenta suplantarlo analógico, sino continuar la misma tarea, pero a su propio modo. Tal como expone Elsaesser, a quien ya me referí anteriormente, al argumentar que los mismos archivistas fílmicos concuerdan en que el celuloide es todavía considerado como el soporte más duradero para el material audiovisual, pero que los intermediarios digitales son en quienes hay que descansar para la restauración y la preservación del filme (Elsaesser 231).

Así pues, podemos sostener que el artefacto conceptual “película” puede, perfectamente, no sufrir mutaciones en el medio digital; más aún, puede copiarse múltiples veces, cumpliendo con la idea de Parikka, en línea con Chun, sobre la existencia del archivo digital: más que almacenar, este se renueva. Siguiendo el mismo argumento, Fossati nos entrega su punto de vista no tanto en términos de destrucción, sino más bien en términos de movimiento. La autora nos dice que, en la preservación digital, se trata de “migrar” el objeto fílmico conceptual hacia otros soportes, sin precisamente corromperse en variabilidad:

... a digital intermediate is, if you wish, a “virtual artifact”: it exists but it is not strictly bound to its carrier (e.g. a digital tape or a hard drive), it is unique but it can be “copied”

¹¹ “Los modos de acceder y almacenar datos han cambiado de espacios amurallados y gobernados centralmente a espacios distribuidos y basados en *software*”.

without quality loss (if the copy is uncompressed). Making a copy of a digital film “virtual artifact” is not like making a copy of an analog film. Since a digital copy can be identical to the “original”, its duplication is referred to as migration (Fossati 122)¹².

La idea de preservación en el reino digital remite, entonces, a entender el archivo en pos de la distribución más que a favor de la conservación de un material inmutable que descansa en su condición de aura sagrada (Benjamin 46). Considero esto como fundamental para cumplir con lo que Fossati nos recuerda: el filme es un producto serial. Si es comercial quiere distribuirse y quiere circular. En otras palabras, quiere ser visto. Necesita un público que lo vea y lo consuma. De caso contrario, ¿para qué realizar una película que nadie verá? ¿Por qué archivar un filme en un espacio cerrado donde el acceso es casi exclusivo? ¿Por qué pensar en el archivo como algo que no se usa y que simplemente existe?

En el caso de *Locas mujeres*, existen escenas que nos recuerdan sobre la importancia del *continuum* digital, donde el archivo se traslada para ser consumido y preservado en su estado más conceptual. Susan Smith, la compañera de Atkinson, nos narra con nostalgia cómo han visto a Doris Dana y a sus hermanas cuando eran pequeñas. Atkinson explica que su tía le dio numerosas películas en 16 mm que su padre, el tío abuelo de Atkinson, había grabado. Atkinson, como archivista, entiende la importancia de hacer que estos archivos se preserven, considerando las posibles dificultades técnicas en torno a cómo conseguir una tecnología casi extinta que pueda reproducir películas en 16 mm. ¿Cómo lo hace? Nos narra que “había películas en Central Park, otras en Long Island, en Nueva Escocia, y las hice transferir a DVD” (Wood 00:36:04-00:36:15), evidenciando así la importancia de que no solo es necesario conservar el filme en su materialidad y su aura sagrada (16 mm), sino que también debe preservarse en su conceptualidad (DVD) para que puedan disfrutar y ver el archivo a futuro.

Ahora bien, en este trato hacia el archivo, Wood toma activamente el mismo rol que Atkinson: se transforma en una archivista al crear un largometraje documental que es un archivo del archivo. Wood viaja a Estados Unidos para ver el archivo que Atkinson tiene. También se dirige al Archivo Nacional para observar cuál es el material de archivo relacionado con Mistral almacenado allí con el fin de realizar su película. Selecciona, junta, cataloga, atesora y admira el archivo conservado. En el filme, vemos cómo se encuentra con “tesoros”, que desea archivar en su propio documental. Por ejemplo, observamos cómo encuentra un pequeño cuaderno Memobook en el Archivo Nacional, en el cual hay un juego de diálogo romántico entre Dana y Mistral, momento en que aparecen en pantalla las palabras de Dana: “Soy tuya, en todos los lugares del mundo y del cielo” (Wood 00:28:39-00:28:46). También nos encontramos con un *pendante* de Dana, donde hay un cabello de Mistral guardado en su interior.

Es igualmente importante mencionar que el documental está casi completamente realizado a partir de la colección de Atkinson, con las cartas de Mistral a Yin Yin, sus viajes a México, o las cartas románticas entre Mistral y Dana. La intención de Wood es mostrarnos ciertas cosas y otras

¹² “Un intermediario digital es, si se quiere, un ‘artefacto virtual’: existe pero no está estrictamente vinculado a su soporte (por ejemplo, una cinta digital o un disco duro), es único, pero puede ‘copiarse’ sin perder calidad (si la copia está descomprimida). Hacer una copia de un ‘artefacto virtual’ de una película digital no es como hacer una copia de una película analógica. Dado que la copia digital puede ser idéntica al ‘original’, su duplicación se denomina migración”.

no, la historia que presenta la película no es aleatoria. Ella construye su largometraje archivando momentos claves que representan el romance de estas dos mujeres, archivando, dentro de su propio filme una historia de amor y cómo esta termina repercutiendo más allá de ellas dos.

La historia de amor representada en la película de Wood no podría haber sido conocida en profundidad, ni marcar como un hecho histórico el hecho de que Gabriela Mistral –ganadora del Nobel– era homosexual, si no fuera por el trabajo de María Elena Wood. El archivo del archivo se traslada ahora a la figura fílmica. Empero, ¿cómo es que esta película llega a ser consumida por generaciones digitales?

Conclusión: ¿estamos preservando?

Si bien el archivo digital, hasta la actualidad, genera más preguntas que respuestas, es importante tener en cuenta que no se va a ir a ningún lado. Ya llevamos cerca de dos décadas adaptándonos al espacio digital y mucho de lo existente en los viejos medios se ha trasladado a los nuevos.

Es gracias al medio digital que el filme de Wood se puede consumir, ver y preservar a través del tiempo. Lo que termina haciendo Wood es, consciente o inconscientemente, crear un archivo del archivo que, en última instancia, pueda ser distribuido (y también preservado) en el medio digital, continuando con la tarea de que la historia de amor entre Mistral y Dana se recuerde gracias al artefacto conceptual de la película. Así, se cumple con una de las características inherentes del dispositivo cinematográfico: la exhibición.

Lo digital como *continuum* funciona entonces cuando vemos que en el filme de Wood, un archivo del archivo, se pasa desde el material de archivo amurallado, categorizado y seleccionado por Doris Dana –desde su casa en Long Island durante los años cincuenta– a manos de Atkinson en *The Mistral Room* por décadas, para luego ser parte, en 2007, del Archivo del Escritor en la Biblioteca Nacional y Museo Gabriela Mistral de Vicuña¹³, para posteriormente pertenecer a una colección fílmica en el documental de Wood estrenado en 2010 y terminar siendo exhibido y distribuido en plataformas streaming como OndaMedia¹⁴ o Vimeo¹⁵ (o en su consumo en DVD, como yo la adquirí).

Por lo tanto, el verdadero problema del archivo recae en que ningún soporte es de duración infinita, además de los problemas económicos y de cuidados en torno a este. En el medio digital, es particularmente problemático acceder a un filme en su forma conceptual cuando este no logra renovarse en otros soportes constantemente. Como sostiene Rick Prelinger: “Archives are beset with problems stemming from a historical proliferation of media formats. Many archival holdings are difficult and expensive to copy and almost impossible to view because they are fixed in outdated

¹³ Según la web de la Biblioteca Nacional, en una nota de 2007, todo el material de Mistral tenía intenciones de ser digitalizado para su difusión y conservación.

¹⁴ La revista en línea *La Máquina Medio* es el registro más reciente que encontré en donde se manifestaba que el filme estuvo a libre disposición y gratuito en OndaMedia en 2020 (Hidalgo Labarca). Desconozco cuándo la bajaron de dicha plataforma streaming.

¹⁵ En Vimeo está disponible para arriendo desde el 6 de octubre de 2023.

formats” (271)¹⁶. De esta manera, se nos da a entender que la única forma de verlos y acceder a ellos es cuando el *continuum* de la obra logra, en palabras de Fossati, *migrar* de soporte en soporte. O, en palabras de Parikka, *renovarse* a través del acto de destrucción. Todo esto, a favor de, en palabras de Jenkins, las *tecnologías de distribución*.

Por último, ¿de quién es la responsabilidad de cuidar el archivo? Quizás si no fuera por la búsqueda de identidad de Atkinson y su fiebre del archivo, todo el material de Mistral se habría perdido. Esto dada la muerte de Yin Yin, tras la cual Atkinson queda como la única persona posible que podría conservar el material. Ella misma nos relata:

Yo me siento atraída hacia el personaje de Yin Yin en esta historia, porque estoy consciente de que, de no ser por la muerte de Yin Yin, yo no estaría en esta historia. Doris Dana probablemente no estaría en esta historia. Yin Yin habría sido el heredero natural del legado de Gabriela Mistral. Y sería la hija, el hijo, la sobrina o el sobrino de Yin Yin quien estaría en esta parte de la historia, y no alguien de Estados Unidos, alguien que para este propósito es una total desconocida para Gabriela Mistral (Wood 00:48:08-00:48:58).

Asimismo, debe mencionarse que fue Atkinson quien, en primera instancia, le dio valor al archivo de Mistral, tal como posteriormente lo hace Wood, pero pudo haber ocurrido que nadie más lo hubiera hecho si este hubiese caído en otras manos. De igual manera, sabemos que Atkinson logró resguardar el legado de Mistral, pero fue Wood quien logra resguardar la verdadera identidad de la poeta: una colección de todo lo que fue Mistral en el amor que le tenía a su fiel compañera, Doris Dana, titulado *Locas mujeres*.

Referencias

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca. 2003. Biblioteca Nacional. “La Biblioteca Nacional de Chile albergará los manuscritos: Chile recupera legado de Gabriela Mistral”. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. 2007. Web. 19 junio 2024. www.bibliotecanacional.gob.cl/noticias/chile-recupera-legado-de-gabriela-mistral

Derrida, Jacques. *Mal de Archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. 1997.

¹⁶ “Los archivos están plagados de problemas derivados de una proliferación histórica de formatos de medios. Muchos fondos de archivo son difíciles y costosos de copiar y casi imposibles de ver porque están fijados en formatos obsoletos”.

- El Austral. “Escándalo por filme sobre Gabriela”. 2001. Biblioteca Nacional de Chile. Web. 17 junio 2024. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0057591.pdf
- Elsaesser, Thomas. “Afterword: Digital cinema and the apparatus: Archaeologies, epistemologies, ontologies”. *Cinema and technologies: Cultures, theories, practices*. Bruce Bennet, Marc Furstenau y Adrian Mackenzie, editores. Basingstoke: Palgrave MacMillan. 2008. 226-240.
- Fossati, Giovanna. *From grain to pixel: The archival life of film in transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2011. Impreso.
- Hidalgo Labarca, Camila. “‘Locas Mujeres’, el documental sobre la vida íntima de Gabriela Mistral”. *La Máquina Medio*. 2020. Web. 19 junio 2024. lamaquinamedio.com/locas-mujeres-el-documental-sobre-la-vida-intima-de-gabriela-mistral
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós. 2008.
- Wood, María Elena (dir.). *Locas mujeres*. Wood Producciones. 2010. DVD.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós, 2005.
- Parikka, Jussi. *What is media archaeology?* Cambridge y Oxford: Polity Press. 2012.
- Prelinger, Rick. “The appearance of archive”. *The youtube reader*. Pelle Snickars y Patrick Vonderau, editores. Estocolmo: National Library of Sweden. 2009. 268-272.
- Steedman, Carolyn. *Dust: The archive and cultural history*. New Brunswick: Rutgers University Press. 2002.
- Verdugo, Patricia. “Mistral lesbiana”. *Ciper*. 2009. Web. <https://ciperchile.cl/wp-content/uploads/mistral-lesbiana.pdf>

Recibido: 3 de julio de 2024
Aceptado: 9 de diciembre de 2024