



ARTILUGIO REVISTA

PUBLICACIÓN
N°6

Archivo y
Memoria



Universidad
Nacional
de Córdoba

ISSN: 2408 462X

Imagen: Hugo Aveta. "Casa de las tejas" (Ex Casa de Gobierno de Córdoba demolida en 2011). Serie Espacios sustráiles, 2011.

Indice

NOTA EDITORIAL	pág. 4
REFLEXIONES / ARTÍCULOS	pág. 8
· <i>Archivar. Las tensiones de la estética archivística</i> ~ Sergio Martín	pág. 9
· <i>Latencias del tiempo. Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri</i> ~ María Soledad Boreo	pág. 24
· <i>Recursos críticos para el abordaje de acervos histórico visuales desde perspectivas decoloniales</i> ~ Natalia Estarellas	pág. 43
· <i>Rojo Carandiru. Memoria y masacre en clave visual</i> ~ María Elena Lucero	pág. 59
· <i>¿Cuándo hay archivo?</i> ~ Julia Victoria Isidori	pág. 70
· <i>Sin Cura: heredar los restos y apoderarse de la soledad. Una lectura de Curar al padre de Juan Der Hairabedian</i> ~ Lorena Fioretti Katz	pág. 87
· <i>Teatros, memorias y archivos. Contra-relatos</i> ~ Gabriela Macheret.....	pág. 99
· <i>Que nada se pierda. Apuntes mínimos sobre las interrupciones e intervenciones de Cairo</i> ~ Sasha Hilas	pág. 113
· <i>El álbum fotográfico familiar. Reflexiones sobre la relación entre fotografía y memoria</i> ~ María del Carmen Gimeno Casas	pág. 126
DOSSIER	pág. 140
· <i>El archivo como ficción operativa</i> ~ Óscar Cornago	pág. 141
· <i>Los fusilamientos de Alejandro Román: narraturgia y teatro de lo real</i> ~ Carlos Gutiérrez Bracho	pág. 173
DIÁLOGOS	pág. 194
· Gonzalo Biffarella, Alicia Cáceres, Federico Robles y Marina Sarmiento	pág. 195
SEGUIMIENTOS	pág. 203
· <i>Entre máscara, cuerpo y puesta en escena. Desenmascarando el nacimiento de una obra</i> ~ Julián Glave y Valentina Goldraj	pág. 204
INDETERMINACIÓN	pág. 214
· <i>Maternidades en Tensión. Un proyecto que brincó del archivo a la calle</i> ~ Mónica Mayer	pág. 215
· <i>Dedicatorias empeñadas</i> ~ Noelia Chirino	pág. 226
· <i>La Huerta. Ni olvido, ni perdón</i> ~ Anaïs Florin Langlois.....	pág. 235
· <i>Atlas del Yukkuman. Huellas de la memoria</i> ~ María Soledad Chemes, María José Medina, Marina Rosenzvaig, Andrea Florencia Zamora Díaz	pág. 242
INFORMACIÓN EDITORIAL #6	pág. 255

Imagen: proyecto[red]ensamble. Residencias Compositivas. Otra primavera.
Córdoba, Argentina, 2019. Fotografía de Emilia Maglione (Equipo RDA CePIA)



a

NOTA EDITORIAL

Nota editorial



Carolina Cismondi

Directora asociada y Editora - Revista Artilugio
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina.
carolinacismondi@artes.unc.edu.ar



Florencia Agüero

Miembro del Comité Editorial - Revista Artilugio
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina.
florenciaguero@gmail.com



Sofía Menoyo

Miembro del Comité Editorial - Revista Artilugio
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina.
sofia.menoyo515@gmail.com

Como muchas otras cosas de este 2020, el proceso de edición del número seis de *Artilugio* se vio sorpresivamente atravesado por la pandemia de covid-19, fenómeno global e inédito en varios sentidos. Inédito en su invitación a frenar e interpelar nuestros hábitos, a cuestionar lo naturalizado, a poner en suspenso comportamientos automáticos y a, tal vez reflexionar, tal vez percibir detenidamente, tal vez otorgar nuevos sentidos al verbo conectar.

En Argentina las políticas públicas nos llevaron a mantener un aislamiento social, preventivo

y obligatorio que aún hoy sostenemos con variantes y que, en el caso del sistema educativo, implicó no tener encuentros presenciales. En este contexto, en la Universidad Nacional de Córdoba se articularon estrategias de educación virtual de emergencia. A medida que pasaban los meses de aislamiento, la Facultad de Artes fue afirmando en su horizonte el uso creativo del espacio virtual como modo de contención de una comunidad conmocionada y en crisis. El arte, sus disciplinas y sus pedagogías renovaron su compromiso con el tejido de lazos so-

ciales y la construcción de vínculos. ¿Puntos, nodos de nuevas conexiones globales? ¿Podremos pensar alguna dimensión que una las prácticas artísticas en situaciones de crisis sin importar su localización?

El eje de este número, **Archivo y Memoria**, se (re)significa a la luz de este contexto y busca acompañar estos procesos de reflexión, contención y reinención que, de alguna manera, asumimos institucionalmente. Con la intensificación de la virtualidad como espacio hegemónico de socialidad en tiempos de aislamiento, lo que pensábamos como una descripción más o menos estable de nuestra cultura contemporánea en la convocatoria abierta a inicios de año, amerita un hiato también. Habíamos planteado la conservación del tiempo y la experiencia como una de las modalidades posibles en un mundo simultáneamente real y virtual, local y global. ¿Qué de este mundo virtual se *hace real* en este momento, para quiénes y cómo? ¿Cómo se inscribe esta experiencia en nuestros cuerpos? ¿Cómo se organiza un mundo frente al miedo globalizado, ante la democracia de la fragilidad y la muerte, ante la incertidumbre de un destino indescifrable? ¿Cómo imaginar el mundo postpandémico? ¿Qué de esta nueva experiencia colectiva afectará nuestra memoria y nuestros modos de registrar, seleccionar, organizar y construir archivos?. En el campo del arte hace tiempo convivimos con la consciencia de lo efímero, transitorio y precario. En este sentido nos preguntamos ¿qué aportes pueden hacer las poéticas archivísticas en el despertar hacia nuevas concepciones de la vida, de lo vivible, del presente y su conservación o perdurabilidad? Algunos de estos interrogantes vienen hace tiempo pulsando las prác-

ticas artísticas y resultan ineludibles en este contexto, atraviesan los textos, las obras, las reflexiones y los diálogos que compartimos en este número.

En la sección **Reflexiones** contamos con los artículos de **Sergio Martín** (Valencia), **Soledad Boero** (Córdoba), **Natalia Estarellas** (Córdoba), **María Elena Lucero** (Rosario), **Julia Isidori** (Río Negro), **Lorena Fioretti Katz** (Córdoba), **Gabriela Macheret** (Córdoba), **Sasha Hilas** (Córdoba) y **María del Carmen Gimeno** (Valencia), quienes desde diversas perspectivas nos aproximan a las problemáticas y los desafíos antes expuestos, analizando y proponiendo alternativas locales a la construcción de memoria y archivos artísticos o relacionados al campo del arte. Vemos emerger preocupaciones afines como la construcción-lectura de archivos públicos y/o personales como opción poética; el predominio de la instalación como forma del arte contemporáneo que apela a la temporalidad del recorrido, la asociación de imágenes y objetos entre otras materialidades para la construcción de memorias; la activación del pasado reciente latinoamericano y las distintas formas de violencia institucional como marca distintiva de una experiencia común local; así como también, la necesidad de alternativas decoloniales para la lectura de algunos de estos procesos.

En la sección **Dossier**, **Óscar Cornago** (España) nos comparte un cuestionamiento a los estándares de la academia: qué protegen y qué rechazan los medios y los modos de valoración institucionales cuando se pretende homologar el lenguaje artístico y el científico. Esta preocupación, que también nos acecha con intensidad en nuestra apuesta editorial, toma forma propositiva en “El archivo como ficción

operativa: la autoridad suspendida”, donde el autor pone en juego su experiencia de investigación artística en *Se alquila. Archivo vivo del actor*, junto con el actor Juan Navarro. En el ensayo vincula la conferencia performativa, como forma de desarchivar el pasado del actor, con la noción de autoridad en la creación de archivos y con la alternativa que presentan las prácticas artísticas a desautorizar y resistir los modelos institucionales dominantes.

También en esta sección, el autor **Carlos Gutiérrez Bracho** (México) nos presenta “*Los fusilamientos de Alejandro Román: narraturgia y teatro de lo real*”, donde analiza un texto teatral que aún no fue puesto en escena y que tensa los vínculos con lo documental y la exploración artística frente al terrorismo de Estado. El artículo analiza uno de los dramaturgos más importantes de este momento en México, quien se anima a escribir en resonancia teatral con uno de los casos de desaparición forzada que más impacto ha tenido en las últimas décadas: el de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa que fueron secuestrados por la policía y el ejército mexicano.

En la sección **Diálogos** invitamos a cuatro artistas que, desde diferentes disciplinas, encuentran interpeladas sus prácticas por la problemática del archivo y la memoria: **Gonzalo Biffarella**, músico y docente que experimenta con la composición sonora como escucha de los relatos de diferentes comunidades; **Alicia Cáceres**, docente y artista que trabaja el archivo desde el territorio, en proyectos comunitarios donde se vinculan desde el video y la fotografía; **Federico Robles**, comunicador social y cineasta que se interesa por cuestionar los dis-

cursos sociales naturalizados en los archivos; y **Marina Sarmiento**, bailarina, coreógrafa y docente que explora las memorias del cuerpo como archivo vivo y situado. El encuentro entre quienes dialogan se vió afectado por el aislamiento social obligatorio, por lo que no pudimos registrar una charla presencial sino que tuvimos que adaptarnos y generar un encuentro virtual. En la edición que compartimos, sin embargo, logramos reflejar cómo cada quien revisó su experiencia en función del trabajo con el archivo y cómo se dió un intercambio entre las perspectivas, reconociendo cruces y singularidades.

En la sección **Seguimientos** contamos con un artículo sobre un proyecto de producción CePIAabierto “*Media Opaca y Máscara Neutra: del entrenamiento autocognitivo a la composición del propio material escénico*”, donde quienes lo comentan nos permiten ser parte de los devenires de un proceso de creación y dramaturgia colectiva. Aquí, la dirección se asume desde una escucha sensible a la experimentación del actor en escena, quien surca los mares silenciosos del lenguaje montado en su propia barca.

Por último, celebramos el crecimiento de la sección **Indeterminación**, donde exhibimos distintas producciones y experiencias artísticas concebidas especialmente para el soporte de nuestra publicación. Resulta grato constatar el interés por estas formas de visibilización y circulación de los procesos creativos. En este número apostamos al diálogo entre la producción artística de **Mónica Mayer** (México), invitada especial con mucha trayectoria desde el artivismo, quien interpela la noción de archivo asociada a las maternidades; los trabajos de **Noelia Chirino** (Córdoba), quien evoca la nostalgia de ciertas tecno-

logías anacrónicas mediante sus dedicatorias anónimas manuscritas en libros viejos destinadas a un público desconocido; el grupo **Atlas del Yukkuman** (Tucumán), que invita a la construcción colectiva de memorias ancestrales sobre el territorio geográfico y cultural local; y **Anaïs Florin Langlois** (Valencia), quien interviene el espacio público con imágenes de archivos cuyas temporalidades híbridas ponen sobre la mesa la resistencia comunitaria frente al avance del “progreso” destructivo (de tierras y lazo social).

Para cerrar este convite, agradecemos el enorme esfuerzo y compromiso de todas las personas que han hecho posible esta publicación: autorxs¹, artistas, evaluadorxs, equipo editorial y de registro que permiten que el deseo circule en las instituciones. En nuestra tensión entre las formas académicas y el campo artístico, buscamos sostener y defender los decires singulares frente a la homogeneización de los discursos, los formatos y los medios. Desde este lugar es que invitamos a una lectura sensible de los textos, obras, experiencias y proyectos que aquí se comparten, esperando que se reconozcan los diversos devenires que plantean las artes contemporáneas en su hacer y su decir.

¹ Optamos por el empleo de la x para evitar el uso genérico del masculino en aras de seguir produciendo reflexiones en un lenguaje inclusivo, no sexista.

Imagen: Proyecto [re]ensamble, Residencias Compositivas. Ensayo de *Otra primavera*, Córdoba, Argentina, 2019. Fotografía de Agus Plumetto



a

REFLEXIONES

Archivar. Las tensiones de la estética archivística

File. The tensions of archival aesthetics

 **Sergio Martín**

Universidad Politécnica de València
València, España
sergiomartinw@gmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 03/08/2020
ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kkkpot1ui>

Resumen

De la mano de los nuevos medios en el devenir del siglo XX, la práctica artística ha ido desarrollando una reflexión en torno a las prácticas institucionales archivísticas. Desde el cuestionamiento de los propios procesos que giran sobre la organización de información hasta el registro identitario social. Sin embargo, autores como Isidoro Valcárcel Medina han criticado la etiqueta de arte de archivo dentro del discurso estético argumentada por críticos de arte reconocidos en las últimas décadas. Por ende, cabe preguntarse si las tensiones de la naturaleza de la práctica artística pueden generar sus propios archivos o si estos son otro ámbito no capaz de ser reflejado a través de las producciones culturales. A lo largo de este artículo se tratará de engranar desde el eje central del cuestionamiento de las tensiones entre arte y archivo

Palabras claves

Archivo, Arte, Historiografía, Memoria.

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



para poder discernir el papel de este en su representación artística y, por ende, su vinculación con la conformación de la memoria y la construcción historiográfica.

Abstract

Hand in hand with new media in the development of the 20th century, artistic practice has developed a reflection around archival institutional practices. From the questioning of the processes that revolve around the organization of information to the social identity record. However, authors such as Valcárcel Medina have criticized the archival art label within the aesthetic discourse argued by recognized art critics in recent decades. Therefore, it is worth asking if the tensions between the nature of artistic practice can generate their own archives or if these are another field not capable of being reflected through cultural productions. Throughout this article we will try to mesh from the central axis of the questioning of the tensions between art and archive to be able to discern the role of this in its artistic representation and, therefore, its link with the conformation of memory and construction historiographic.

Key words

Archive, Art, Historiography, Memory.

El presente artículo trata de reflexionar sobre las tensiones de la estética archivística que se han planteado a través de las prácticas artísticas. ¿Desde el arte se generan archivos? ¿Qué papel pueden tener los archivos en la construcción de la memoria colectiva? Los interrogantes que se generan en torno al uso de la memoria por parte de las instituciones plantean la necesidad del establecimiento de diferentes órdenes de organización que permitan preservar la historia. Sin embargo, la comprensión de la naturaleza del archivo aún parece ser relevante y ante todo frente a la producción de propuestas memoria-lísticas que surgen en las últimas décadas. Las tensiones que se generan entre los archivos institucionales y las propuestas artísticas que emplean metodologías archivísticas puede ayudar al acercamiento del ser humano a su propio pasado.

La metodología empleada a lo largo de este artículo es principalmente de carácter hermenéutico, en tanto se trata de establecer conexiones entre las propuestas artísticas y la práctica archivística, así como con el modo en que la memoria colectiva forma parte de estas prácticas como su materia prima. Así pues, es necesario establecer una breve historiografía del surgimiento de los archivos institucionales para poder comparar estas estrategias con las propuestas artísticas y analizar las tensiones entre ambos campos, así como su convivencia.

“La ley de lo que puede ser dicho” (1969, p. 219) escribe Foucault en *La arqueología del saber*. Las leyes de lo que puede ser tenido en cuenta implican una afirmación férrea sobre el uso ideo-

lógico de carácter institucional que pueden llegar a acarrear los archivos; por lo tanto, esa afirmación describiría que los archivos se forman con la intención de marcar una agenda específica a través de un material recopilado para ser escrupulosamente categorizado y depositado como documentos bajo una determinada lógica interna. A pesar de ello, esto presenta planteamientos sobre la efectividad de una búsqueda neutralidad de ámbito profesional hacia los documentos que visibiliza el doble filo de la propuesta foucaultiana, ya que evidencia que los archivos son la visibilidad de lo que se registra, pero a su vez, de lo que se deja a un margen o se descarta; estos últimos quedan paradójicamente visibilizados a pesar de las estrategias excluyentes en el acto mismo de archivar. Por ello, cabe preguntarse por el grado de neutralidad con el que se pueden trabajar los archivos, lo que condiciona todo lo que se ha adscrito a estos mismos: tanto su uso como espacio de investigación en la construcción historiográfica, así como en las propuestas vinculadas con las artes plásticas.

El impulso de administración de la vida cotidiana no es un invento exclusivamente moderno. La propia escritura surge a raíz de la necesidad de relación y organización, como demuestra la escritura cuneiforme mesopotámica para contabilizar el éxito de las cosechas y el comercio, algo muy similar a su vecino egipcio. El propio término de archivo procede de la palabra griega *Arkhé*, empleada para denominar el elemento primordial que significa “principio”, “fuente” u “origen” (Derrida, 1996, p. 9). Los edificios en los

que se redactaban documentos oficiales (y que servían a su vez de residencia a los magistrados) se denominaban *Arkheion*. Este concepto derivó en latín en los *Archivum* y, más tarde, se recuperó con el historiador Philipp Ernst Spiess para implementar un nuevo principio de ordenación bibliotecaria con el que ordenar en base a la procedencia de los libros en vez de a su género (Guasch, 2013, p. 16). Los archivos han sido y son la sistematización predilecta de las administraciones sociales; generan un aura de una falsa objetividad administrativa para ser considerados la procedencia de todo orden, el marco al que acudir cuando el caos exterior excede a la convivencia social y la programación política.

Este planteamiento del archivo como institución y estructura de poder ha sido ampliamente desarrollado a través del arraigamiento que tuvieron las prácticas archivísticas en la construcción de la modernidad y fue una de las herramientas predilectas del positivismo científico. De este modo, son innumerables para este escrito los ejemplos del uso de la fotografía y su clasificación archivística en relación a la obtención de una buscada objetividad científica que sirviera de base para la expansión política imperialista del siglo XIX y sus respectivos imaginarios ideológicos. Se puede observar cómo la exposición *Let's bring blacks home!*, exhibida en el Centro Cultural de La Nau en Valencia, es una muestra evidente del uso del archivo para construir una ficticia idea de una superioridad racial que justificase la subyugación de la población africana a la europea, en particular en Valencia, España con casos como

la *XX Feria Oficial e Internacional de Muestras* en 1942. Asimismo, la administración rigurosa seguida por el Tercer Reich en la organización de los campos de concentración, al igual que por los jemes rojos en Tuol Sleng entre 1975 y 1979, visibilizan la destrucción de la identidad humana reflejada en documentos que registran dichos acontecimientos para ser conservados en la institución del archivo. Esta es la herencia que recae sobre las performatividades archivísticas¹ (Schwartz; Cook, 2017) llevadas a cabo para la regulación y control de los cuerpos en base a un ideario político, un registro de datos sobre las vidas humanas que en una perversa concepción de lo político buscaba imponer un orden social imaginado. Por ello, se podría preguntar: ¿todo corte archivístico debe ser tomado como herramienta de control? En un principio sí, dado que el control se vincula con la enumeración y la administración de la información. A pesar de ello, las prácticas archivísticas pueden ser empleadas para otro tipo de empresas que no sean el control político y social, tal y como sucede con el uso archivístico para investigaciones como las narraciones historiográficas.

El procedimiento archivístico está ligado de este modo con la construcción narrativa de imaginarios que seleccionan y marcan el paso del tiempo, aunque esto sea hecho para su conserva-

1 Los autores Joan M. Schwartz y Terry Cook al denominar la actividad archivística como una performatividad buscan que esto implique pensarla como una ritualización y repetición de una labor específica, es decir, un conjunto de actos que establecen una determinada conducta o práctica. Una actividad que puede transformarse dependiendo de su contexto y su época, estableciendo nuevas pautas con las que responder a la actividad archivística.

ción. La recopilación de experiencias puede servir para la historiografía como sucede en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* (1550) de Giorgio Vasari o en la acción de coleccionar objetos que desemboca en la construcción discursiva para argumentar el sentido de dichas organizaciones, es decir, convertirlas en archivo. ¿Son, por ende, todas las colecciones un archivo? ¿Cualquier registro debe ser archivado o ser denominado como tal? Ejemplos de este tipo de prácticas podrían ser las pinacotecas de cortes reales renacentistas o los gabinetes de maravillas tan comunes entre los siglos XVI y XVII, como es el caso de la *Kunstammer* de Ole Worm creada en 1654 en Copenhague. Las colecciones tienen ese pasado, tratan de ejercer un control sobre los elementos que pasan a formar parte de ellas, y que llegan a ser considerados como documentos una vez que son archivo. No obstante, ¿cuándo una acumulación pasa a denominarse colección? El filósofo Jean Baudrillard diferencia la acumulación de la colección en la intencionalidad de la segunda en contra de la primera (1969, p. 118). La acumulación homogeneiza los objetos en contra de la supuesta lógica de la colección que particulariza los objetos que adquiere. A pesar de ello, hay acumulaciones que se consideran colección y colecciones que funcionan por mera acumulación. ¿Cómo funcionaría esto en relación a los archivos? En muchos casos las colecciones devienen en archivos o incluso se estructuran en paralelo retroalimentándose entre ambas categorías. Lo que se observa en todo lo mencionado anteriormente es la necesidad humana de do-

minio sobre el entorno, en este caso en forma de adquisiciones bajo una logística discursiva que da sentido al acto de acumular bajo una idea particular, seleccionando lo que se convierte en colección y, por ende, funcionando como prácticas archivísticas.

A partir de este punto se puede entender al archivo como un ente definido por su naturaleza de almacenaje administrativo y conservación de documentos para su consulta. El proceso de búsqueda en archivos suele servir para generar construcciones disciplinares que van estructurando el conocimiento en las diferentes vertientes en las que se han ido clasificando los saberes producidos por el ser humano. Por ello, los documentos ayudan a los investigadores a relacionar eventos para formalizar distintas teorías que tratan de enriquecer el conocimiento humano. Se entenderían, entonces, las acciones archivísticas como prácticas que ponen en movimiento la estructuración de la episteme desde dos funciones: una función mnemónica y una función imaginativa en la que producir un “titubeo” o devenir como lo denomina Deleuze, es decir, “imaginar más allá de las formas existentes” (Alphen, 2014, p. 130). Todo lo archivado, en ese proceso de registro, se ha congelado y forma parte de un pasado documentado. Lo que se activa del archivo cumple una función mnemónica al recordar qué podría decir un determinado documento, por lo que sirve a los investigadores para generar nuevos discursos, crear un devenir. Por este motivo, la funcionalidad es evidente: otorgar material para la consulta y la creación de nuevos imaginarios,

paradójicamente a través de información sobre el pasado. Los archivos, según su uso, pueden nacer desde una base ideológica (como los proyectos positivistas antes citados) o dar conexiones a la creación de nuevos discursos. Así pues, se debe ser precavido con el uso del archivo y la finalidad con la que uno lo consulta y lo trabaja. Una práctica quirúrgica que trata de entumecer los documentos para conservarlos del paso del tiempo se transforma en un arma de estructuración de identidades e invención de fantasmagorías que delimitan la comprensión de un relato. Esta operación fue criticada en las prácticas posmodernas que cuestionaron la objetividad de los grandes relatos y sus personajes, muchos de ellos gracias a lo conservado en archivos. La construcción del conocimiento depende de su artesano y dicha figura tiene un corte específico que le hace tener una determinada mirada a la hora de bucear entre los archivos. Esta figura selecciona, recorta y ensambla según unas metodologías aprendidas que sirven para su propósito: una narrativa. Y es aquí donde archiveros, historiadores y artistas convergen haciendo de la limitación de cada uno de sus respectivos campos una tarea ardua que aún trata de ser argumentada para razonar su convivencia.

Por ende, dentro del discurso artístico denominado “arte de archivo”, se han observado fuertes defensores de su argumentación que con el correr del tiempo han pasado a convertirse en vocabulario artístico que debe ir depurándose para no disolver la naturaleza de un archivo. Uno de los autores que criticó esta postura fue Isidoro

Valcárcel Medina, un artista que ha sido constantemente catalogado como archivero debido a trabajos como *llimit* (2012). En el congreso de *Memorias y olvidos del archivo* de el 2008 criticó esta etiqueta que disolvía la verdadera intención artística de la estética archivística, que poco tenía que ver con la creación per se de un archivo (2010). Se han escrito y expuesto muy diversos ejemplos de prácticas artísticas archiveras como pueden ser *File Room* (1994) de Antoni Muntadas o *Archivo F.X.* de Pedro G. Romero, exposiciones como *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, además de *Culturas de Archivo* (2000) en la Fundación Tapies. Incluso la propia práctica cinematográfica y videográfica trabaja muchas veces con materiales de archivo como son los casos de *A Movie* (1958) de Bruce Conner, *La sociedad del espectáculo* (1973) de Guy Debord, *Decasia* (2002) de Bill Morrison o *Pays Barbare* (2013) de Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian. Entonces, ¿por qué no considerar sus producciones como archivos? ¿Qué diferencias existen entre la práctica artística de archivo y las instituciones archivísticas?

Ernst Van Alphen ofreció una de las posibles respuestas a este debate en su libro *Escenificar el Archivo* (2018), en el cual el propio título ofrece una respuesta a estas preguntas. En sí, la práctica artística representa y propone escenarios vinculados con las prácticas archivísticas, esto quiere decir que la naturaleza de las propuestas artísticas no converge con los objetivos administrativos de los archivos. Foucault propuso

una diferenciación al hablar de esta bifurcación de prácticas y distinguía un sentido literal del uso del archivo (institucional) y un uso figurativo en el que se englobarían las prácticas artísticas (2017). Esta distinción se basa en que el empleo del archivo figurativo tendría más relación con la representación y el cuestionamiento de las lógicas archivísticas que el de su uso literal. Por lo tanto, no tendría como propuesta generar archivos de investigación, sino más bien debatir sobre los usos y (des)órdenes de los archivos en su vertiente burocrática. Para poder subrayar y deshilar con más detalle esta cuestión, se proponen, en adelante, una serie de ejemplos que esbozan un sumario en esta línea para analizar la práctica archivística en relación con la estética artística y las producciones culturales.

Uno de los ejemplos más emblemáticos a la hora de dilucidar el interés artístico por el uso del archivo y las lógicas de catalogación es *Departamento de Águilas* (1968) de Marcel Broodthaers. Los museos dividían su colección mediante departamentos de medios específicos (como pintura o escultura) por lo que, para poder pensar sobre estas lógicas de sistematización, Broodthaers exhibe más de seiscientos objetos que representan águilas, pero en distintos medios. De este modo, se invierte la lógica clasificatoria de objetos por su medio para poder observar otras lógicas organizativas: en torno a un solo objeto contemplar los tipos de representaciones que se han realizado para figurarlo. La crítica de arte Rosalind Krauss nombró este tipo de estrategias instalativas que hibridaban medios como

posmediales (1999, p. 12); por lo que la instalación expositiva de Broodthaers se convierte en un ficticio departamento posmedial museístico que devuelve la pregunta a las estrategias discursivas de la generación de archivos; la pieza en sí no es un archivo, sino una ficcionalización de una colección que se autoclausura en sí misma en beneficio de una visión crítica al cuestionar las elecciones museísticas de catalogación.

El factor de ficción es un elemento vital en este tipo de prácticas ya que choca con la performatividad archivística administrativa que trata de convertir a su material en documentos, mientras que la práctica artística busca cuestionar esas metodologías. Esto se puede llevar a un grado de contraposición hasta el punto de obtener lo que Benjamin Buchloh denomina como archivos anómicos, es decir, carentes de lógica interna de organización y asediados, de este modo, de una libre asociación por parte de los espectadores. Ejemplos de estas tipologías son autores como Gerhard Richter con *Atlas* (1962-2013) o el fotolibro de Els Vandeen Meersch, *Implants* (2006). Pero donde podemos llegar a descubrir una pulsión obsesiva del desciframiento de sus códigos es en *Kulturgeschichte* (1880-1983) de Hanne Darvoben, la cual consiste en una inmensa instalación archivística descrita como un recorrido de la identidad germana durante el periodo que se propone en el título de la obra; aunque la verdad es que las lógicas de organización de dicha instalación no son claras, al contrario de lo que debería suceder con un archivo literal. Todos los materiales y elementos que han pa-

sado a formar parte de esa instalación han sido escrupulosamente sistematizados, por lo que representa lo que se ha denominado como una estética administrativa que pone sobre la mesa la última instancia del uso de los archivos institucionales: clasificar numéricamente cada elemento que se introduce en el archivo para congelarlo y preservarlo en el tiempo. Estos procesos tratan de evitar la significación particular de dichos objetos y eso es lo que se observa en la instalación de Darvoben. Dicha sistematicidad administrativa tan archivística solo es una superficie del efecto psicológico de las bases de datos. No obstante, más que el espacio archivístico, lo que se suele observar en estas propuestas artísticas es el tiempo del archivo en su proceso de conformación, como sucede con la serie de *Date Paintings* de On Kawara (1966-2014). No hay una significación en sí más allá de la subjetividad selectiva del autor en cuestión. Los materiales artísticos de esta índole no suelen proporcionar una conclusión hecha producto, sino que su formalización solo devuelve la mirada al archivo.

Por otro lado, los archivos describen uno de los peligros a consecuencia de la acción de inventariar: la destrucción de la subjetividad individual de los sujetos archivados. Esto implica que, en la mayoría de las ocasiones a lo largo del siglo XX, han sido dedicadas a la catalogación humana fichas que determinan rasgos individuales de cada uno de los figurantes, pero lo cierto es que esas clasificaciones son arbitrarias al servicio de un ideario ideológico que trata de imponer un orden específico a sus elementos a documentar. Por

ende, es donde más se han observado los peligros de la pulsión archivística en su puesta artística. Christian Boltanski ha sido uno de los que más han empleado este tipo de estrategias expositivas. Obras como *Autel Lycée Chases* (1988) hablan de la masificación identitaria que se ve sepultada por los mismos elementos puestos en relación, en su mayoría de casos fotografías exhibidas en estructuras reticulares que a pesar de su intento de personalización de los sujetos fracasan perdiendo el signo representativo; no funcionan como retratos del sujeto, sino que se ven devorados por la máquina archivística y catalogados como una cifra en sus entrañas. Una propuesta en la que también se observa este fenómeno es en *Geometría de la conciencia* (2009) de Alfredo Jaar en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago (Chile). En esta exposición hay varias imágenes-interfaz de siluetas humanas que se repiten hasta un infinito en la sala gracias a los espejos instalados en sus costados. De esta manera, se muestra una despersonalización de lo que podrían venir a retratar dichas fotografías. Sin embargo, estas instalaciones artísticas al final proponen un mismo objetivo: escenificar el archivo. *Los suizos muertos* (1991) de Boltanski crea un espacio particular de la memoria y la catalogación de las personas que aparecen en las cajas organizadas a lo largo de la instalación. No obstante, la misma forma instalativa laberíntica encierra al espectador en un mundo subjetivo propuesto por Boltanski. La ficción del autor mediante el uso del archivo y su representación artística devuelve el debate sobre

el uso del archivo junto a las consecuencias de este mismo; es ahí donde sería probablemente el lugar en el que arte y archivo se separan, pero a la vez se unen.

Por otro lado, frente a estas prácticas que representan el daño que puede ser ocasionado al emplear estrategias archivísticas, también sucede todo lo contrario, un efecto que se propone tanto desde las prácticas archivísticas como las artísticas. La palabra clave en este caso sería la activación, la implicación de recuperar un archivo o generar uno para observar lo que ha sido excluido, lo que queda a los márgenes de lo que las instituciones deciden estructurar. La filósofa Marina Garcés (2013) propone el concepto de una visión periférica, la cual trabaja mirando hacia los márgenes para poder devolver y activar los sectores que el capitalismo liberal ha dejado invisibles. Una forma de pensar que se instruye hacia la convivencia y lo común, de trabajar desde las colectividades lo político para que no se perpetúen modelos excluyentes. Asimismo, Jacques Rancière (1996) ensaya la distinción de pensar la policía frente a lo político: el primer término es la institución que estipula las leyes de orden social y el segundo, todas aquellas prácticas que piensan sobre las primeras; por lo tanto, las prácticas sobre lo político reflexionan y cuestionan las bases de lo llamado como policía. Por ello, activar archivos es trabajar lo político cuestionando la política llevada por las instituciones que han construido esos inventarios. Para profundizar más en las herramientas de la activación de archivos, Suely Rolnik (2011) también

añade que hay que pensar en lo macropolítico y lo micropolítico: lo macro son acciones de una actividad sobre lo político que unas estructuras dominantes han establecido sobre lo social (como los conflictos de clase, raza, etnia, género, etc.), mientras que lo micro analizaría especialmente las subjetividades individuales, poniendo en valor lo sensible y lo particular. Así pues, unas propuestas archivísticas críticas deberían llevarse a cabo desde lo político pensando en las particularidades de lo macro y lo micro. Un claro ejemplo de estas acciones propuestas es la del artista Pepe Miralles, y su grupo de investigación llamado *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente* (2018-2019), mediante la que buscaban constituir una genealogía de la memoria colectiva sobre el VIH; esta se componía de varias partes: desde entrevistas, exposiciones, actividades, entre otras para pensar críticamente el uso del archivo que generaban, así como las formas en las que instauraban una memoria colectiva en torno a los prejuicios sociales y el trauma de una enfermedad como el VIH. Por otro lado, también se observa esta intencionalidad en exposiciones como *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* (2008) en el Centro Cultural Parque de España/AECID, ambas llevadas a cabo por el grupo Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) que desarrolla una importante labor de investigación en torno a las prácticas artísticas críticas latinoamericanas para que su situación de precariedad no haga

que caigan en el olvido; de esta manera, fomenta la conservación de la memoria de la resistencia colectiva de los años sesenta hasta los ochenta principalmente. Por ello, la tarea de la performatividad archivística es fundamental para activar y rescatar lo excluido en circuitos institucionales.

A su vez, estas premisas sobre la práctica de la activación archivística han sido muy populares a través de acciones conocidas como las de “queerizar” los archivos. Dichas posturas se desarrollan mediante figuras como la de Jack Halberstam, en cuyo libro *The Queer Art of Failure* (2011) busca encontrar alternativas a un conocimiento subyugado (el de las experiencias queer oprimidas por una estructura heteropatriarcal) que necesita ser visibilizado a través de otros acercamientos a los archivos, por lo que son necesarias otras estrategias como la búsqueda de nuevos conceptos y nuevas estructuras para problematizar los archivos creados desde la exclusión; o Ann Cvetkovich que con su libro *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures* (2003), trata de indagar sobre las experiencias del trauma a raíz de las restricciones entre el espacio público y el privado que han patologizado tanto el concepto de mujer como el de queer. Aquí la autora genera un espacio de resistencia con el que producir otros modelos de archivos culturales y de comunidades políticas. Estos últimos casos son la crítica a las propias instituciones archivísticas de las universidades y las bibliotecas tal y como propone K. J. Rawson. En *El acceso al transgénero/ El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) queer*

(2017) describe distintos casos en los que estos espacios deberían tener en cuenta la diversidad a la hora de estructurar su arquitectura y de visibilizar nuevas tipologías en la catalogación de su material inventariado a través de la comparación de distintos casos de estudio desde su propia experiencia personal.

Para finalizar, hay que señalar que, en la línea de los anteriores casos señalados, afortunadamente son innumerables y enriquecedoras las prácticas que actualmente se llevan a cabo para visibilizar lo que ha quedado recluido en los márgenes de la historia, una labor necesaria para construir un mundo común que englobe los aspectos micropolíticos de la vida y que estos sean representados en las acciones políticas de las sociedades contemporáneas. Es por ello que la activación de los archivos es una necesidad que ayuda a proponer otros imaginarios colectivos, así como rescatar las acciones que ya pusieron en jaque en su momento las estructuras políticas y sociales dominantes. Los archivos se presentan de este modo como una salvaguardia de todo el esfuerzo empleado en la transformación de lo preestablecido. Se demuestra, entonces, que no es propio del archivo congelar y neutralizar a los sujetos o conocimientos incluidos en estos, sino que todo forma parte de las ideologías que los crean, conservan y distribuyen. Es debido a esto que son vitales las prácticas archivísticas y artísticas que en colaboración funcionan en la restitución y visibilización en favor de unas comunidades diversas no excluyentes que pueden tener en los archivos un espacio reivindicativo

de su oposición y no ser devorados por las, aún actuales, estructuras dominantes que han perpetuado sistemas que imponen unos órdenes específicos que no han querido valorar la vida en su diversidad. Por ende, a pesar de que los archivos han sido herramientas de esas estructuras como dispositivos de control y represión, también pueden ser su contrapropuesta y ayudar a rescatar y mantener lo que se ha buscado invisibilizar. De este modo, las tensiones de la práctica artística junto a la archivística trabajan en cooperación para destacar mediante sus particularidades la preservación de las memorias colectivas acalladas en el proceso de una construcción histórica determinista y poco común, centrada en la mitologización de unas pocas figuras para diseñar una idea del tiempo histórico como una causalidad que justifica la represión de minorías sociales y políticas, de sus relatos.

En conclusión, las tensiones que se generan entre la práctica artística y la archivística vienen dadas por las semejanzas y las diferencias de ambas formas de trabajo. Las obras artísticas no generan en sí archivos, ya que las piezas poseen un principio y un fin, mientras que el espacio del archivo no debe estar sujeto a dicho condicionante, debido al uso y la reestructuración que se da con el paso del tiempo. Sin embargo, la estética archivística propone reflexionar sobre la comprensión y las lógicas organizativas de un archivo para explorar otros significados epistémicos y cognitivos, de los que las mismas prácticas archivísticas pueden verse beneficiadas. La reanimación del pasado a través

de este tipo de propuestas crea otros caminos con los que relacionarse con dichos eventos, y fomenta la ampliación de perspectivas sobre la relación del ser humano con el tiempo y, por ende, la reelabora. Mieke Bal propone el término “prepóster” para denominar actos y propuestas que reestructuren activamente sus vinculaciones precedentes, y demuestren, de este modo, cómo el pasado vive en un flujo constante de cuestionamiento al presente (Alphen, 2014, p. 144). Propuestas como *The Maelstrom: A Family Chronicle* (1997) de Péter Forgács enseñan cómo asediar el tiempo histórico a través del tiempo personal de las cintas caseras familiares que emplea en la elaboración de la película, poniendo en jaque metodologías modernas como el historicismo. Es así como la memoria está en constante reescritura cada vez que es recordada, tal y como menciona Chris Marker en *Sans Soleil* (1983), y nuestra relación con la memoria muta constantemente día a día. El archivo ha tenido un papel protagonista en esta puesta en común, en tanto funciona como laboratorio de estudio para las prácticas artísticas, y cuestiona las pulsiones que empujan a las personas a acudir a él para hablar del pasado. Las crisis de la memoria y las nuevas tecnologías, a raíz de las presentes propuestas, solo susurran sobre el interés del ser humano por dominar su entorno y transmitir su herencia. Por lo tanto, solo queda aprender a entablar nuevas vías de comunicación con la memoria para poder aprender a establecer otros microrrelatos al alcance de una memoria colectiva en los que, a pesar de las necesarias leyes de organización,

numeración y clasificación, se puedan dar voz a las historias no institucionales para ser preservadas en el espacio del archivo. Convendría citar en este punto al historiador Ramón Alberch:

En última instancia, hay que ser conscientes de que el futuro de los archivos pasa necesariamente por su compromiso con la sociedad, de modo que, a su tradicional función administrativa y cultural, habrá que unir desde ahora una clara implicación social (2002, p. 180).

Sin embargo, tal y como argumenta Rancière en su rechazo al paradigma de una supuesta existencia excesiva de imágenes (2017) quizás habría que preguntarse, a su vez, si existen demasiados archivos o si, por el contrario, solo existen los que se han querido preservar. Sería un objetivo el seguir cuestionando las leyes internas del archivo y continuar criticando sus (des)órdenes burocráticos, tal y como nos enseñan las reflexiones artísticas, escenificando posibles marcos de transformación en un devenir que trata de imaginar otros archivos que solidifiquen una memoria siempre en peligro de desaparecer.

Cómo citar este artículo:

Martín, S. (2020). Archivar. Las tensiones de la estética archivística. *Artilugio Revista*, (6), 9-23. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30031>

Bibliografía

- Alberch, R. (2002). La dimensión democrática de los archivos. En: Blasco, J. (Ed.) *Culturas de archivo/Archive Cultures*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, D. L.
- Alphen, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores, s. a. de c. v.
- Cvetkovich, A. (2011). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press Books.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, D. L.
- Foucault, M. (2017). *La arqueología del saber* (4 ed.). México: Siglo XXI Editores, s. a. de c. v.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra S. L.
- Guasch, A. M. (2013). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2 ed.). Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press Books.
- Krauss, R. (1999). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. Londres: Thames & Hudson.
- K. J. R. (2017). El acceso al transgénero/El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) *queer*. En: Blasco, J. (Ed.) *Archivar*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.
- Rancière, J. (1996) *El desacuerdo. Filosofía y política*. Buenos aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, J. (2017) *El teatro de imágenes*. En: Jaar, A. (Ed.), *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.
- Rolnik, S. (2009). Furor de archivo. En: *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, ISSN 1698-7470, N°. 7, pp. 115-129.

Schwartz, J; Cook, T. (2017). Archivos, registros y poder: de la teoría (posmoderna) a la performance (archivística). En: Blasco, J. (Ed.) *Archivar*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.

Valcárcel Medina, I. (2010). *El objeto y el fin*. En: Estévez González, F. Santa Ana, M. (Ed.), *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Outer Ediciones.

Biografía

Sergio Martín

AUTOR

Artista residente en Valencia. Cursó sus estudios en Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València. Ha sido seleccionado videoartista en la muestra ShortPAM!19 y es Mención de Honor en la IV Biennial de València y proyectado en el Octubre Centre de Cultura Contemporània, el IVAM(lab) y el Centre del Carme Cultura Contemporània. Ha sido ponente en congresos como el IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales (ANIAV), el IV Congreso Internacional de Estética y Política, el XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte, el LVII Congreso de Filosofía Joven: Philos-polemos o el I Congreso Internacional de Creatividad e Innovación en el Diseño. ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-4135-9581>



Sergio Martín

CONTACTO:

sergiomartinw@gmail.com

Latencias del tiempo. Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri.

Time latencies. Memory and archive in an
installation by Albertina Carri



María Soledad Boero

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
maria-soledad-boero@gmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 14/08/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kg3opu9m3>

Resumen

En el marco de una serie de preocupaciones teóricas que articulan memorias, archivos y subjetividades, me interesan ciertos materiales estéticos contemporáneos relacionados con nuestro pasado traumático reciente, que abren los lenguajes de la memoria a otros registros y temporalidades. En este trabajo realizaré una aproximación a la instalación audiovisual múltiple Operación Fracaso y El Sonido Recobrado, de Albertina Carri, cineasta y artista visual de larga trayectoria en nuestro país, cuya película Los rubios (2003) sobre la desaparición de sus padres, marcó un punto de inflexión en los modos de concebir los relatos del pasado y las retóricas de la memoria. La instalación –que estuvo expuesta en el Parque de la Memoria de Buenos

Palabras claves

Archivo, memorias, sonido,
imágenes, restos.

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Aires, desde septiembre hasta noviembre de 2015– consta de cinco partes (Presente, Allegro/A piace, Cine puro, Operación fracaso y Punto impropio) y se acompaña de un catálogo con textos de la artista y de los curadores de la obra. Cada eje de la muestra es mucho más que traer al presente el pasado, es una evocación a sus padres a través de los hilos de su herencia, donde la artista (ya mayor que sus padres y también madre) vuelve a interrogarse sobre las potencias no clausuradas de la memoria.

Abstract

Within the framework of a series of theoretical concerns that articulate memoirs, archives and subjectivities, I'm interested in certain contemporary aesthetic materials related to our recent traumatic past, which open the languages of the memory into other records and temporalities. In this work, I will make an approximation to the multiple audiovisual installation *Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*, de Albertina Carri, filmmaker and visual artist with a long history in our country, whose movie *Los rubios* (2003) about her parents' disappearance, marked a turning point in the ways of conceiving the stories of the past and the rhetorics of memory. The installation –which was exhibited in the Parque de la Memoria de Buenos Aires, From September to November 2015– consists of five parts (Presente, Allegro/A piace, Cine puro, Operación fracaso y Punto impropio) and is accompanied by a catalog with texts by the artist and the curators of the work. Each axis of the exhibition is much more than bringing the past to the present, it is an evocation of her parents through the threads of her inheritance, where the artist (already older than her parents and also a mother) wonders again about the powers of the unclosed memory.

Key words

Archive, memoirs, sound, images, remains.

¿Se puede vivir sin recordar? Quizá a veces se pueden extinguir las imágenes, pero los sonidos que quedaron en lo profundo, detrás de los párpados, son imposibles de acallar.
Albertina Carri

En lo profundo ya no somos seres sino vibraciones, efectos de resonancia, tonalidades de alturas diferentes.
David Lapoujade

EL ARCHIVO O LA PREGUNTA SOBRE LO QUE QUEDA

Este acercamiento a la instalación audiovisual múltiple de Albertina Carri, *Operación fracaso* y *El sonido recobrado*, se sitúa en el marco de un sostenido interés por indagar –en el campo de la cultura– una serie de materiales estéticos contemporáneos que ponen en revisión ciertas retóricas de la memoria de nuestro pasado reciente, algunos usos convencionales del archivo, provocando aperturas hacia materias y lenguajes que estimulan a otras miradas e interrogantes¹.

Albertina Carri es cineasta y artista visual de larga trayectoria en nuestro país. Su documental *Los rubios* (2003) sobre el secuestro y la desaparición de sus padres, por causa del terrorismo de Estado, marcó un punto de inflexión en los modos de concebir los relatos del pasado

reciente y en las retóricas tipificadas de la memoria².

La instalación –que estuvo expuesta en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, desde el 4 de septiembre hasta el 21 de noviembre de 2015, en la sala PAyS– está compuesta por cinco partes³: “Presente” (escrito en grandes dimensiones, donde se condensa el rito de presencia de l*s desaparecid*s⁴, pero también nuestro tiempo presente); “Allegro/A piace” (dos instalaciones sonoras en las que el puro sonido de unos proyectores subraya la ausencia de proyección); “Cine puro” (una instalación sobre las imágenes borradas, inexistentes o diluidas en los archivos cinematográficos); “Investigación del cuatrismo” (instalación multicanal dedicada a Roberto, su padre desaparecido y a su libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, 1968, y antecedente de su película *Cuatreros*) y “Punto impropio” (dedicada a Ana María Caruso, su madre desaparecida, y a las cartas que le mandó a ella y a sus hermanas durante el tiempo que estuvo en cautiverio antes de la desaparición).

2 Dentro de la generación de l*s HIJ*S, la apuesta de Carri se distingue por su búsqueda persistente de formas nuevas para dar cuenta de otros vínculos entre memoria, estética, política y experiencia. Entre sus obras se destacan *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005) *La rabia* (2008) *Restos* (cortometraje 2010) *Cuatreros* (2017) *Las hijas del fuego* (2018) entre otras.

3 Las imágenes de la instalación que acompañan este artículo fueron autorizadas generosamente por la artista Albertina Carri, a través del productor de la muestra, Diego Schipani. Las fotografías fueron tomadas por Pablo Jantus.

4 Hemos optado por utilizar el símbolo del asterisco cuyo objetivo es impugnar los caracteres genéricos y desnudar la necesidad de romper con la preponderancia del masculino neutro, además de reivindicar formas genéricas diversas que han estado ausentes de la lengua durante siglos.

1 Una primera versión –más breve– de este trabajo fue presentada como ponencia en el IV Coloquio Internacional Literatura y vida, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, 8, 9 y 10 de junio de 2016.



Carri, A. *Presente en Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

Cada uno de los núcleos o ejes de la muestra se convierte en una evocación a la memoria de sus padres desaparecidos por el terrorismo de Estado, un “duelo sin restos” (Arfuch, 2015, p. 1), pero también un trabajo sobre *lo que queda* de esa otra forma de archivo y de *sobre-vida espectral* que es el cine. *Lo que queda* como resto material, vestigio o deshecho, de lo que fue y ya no es o no está⁵. Como señala Aguilar (2017), las nuevas condiciones tecnológicas de

la imagen cinematográfica han permitido que la misma se traslade a otros espacios fuera de la sala de cine y dialogue con instalaciones y museos. En el caso de la instalación de Carri, agrega Aguilar, el cine se desplaza y desde allí, se investiga “desde el espacio de exhibición y desde la imagen fantasmal”, porque su apuesta es la de un “cine físico (...) una consideración física de la memoria y de la vida” (2017, p. 30).

En esta instalación, *salir del cine* implica armar recorridos con las herramientas que el dispositivo cinematográfico provee: desde viejas máquinas de proyección, restos de celuloide desechado, hasta imágenes proyectadas en multi-canal con imágenes *found footage*. Es decir, el

5 Entendemos y recortamos la compleja y profusa noción de resto en algunas de sus vertientes conceptuales y críticas. Desde el pensamiento elaborado por George Didi-Huberman, lo consideramos como supervivencia, en tanto elemento de la historia que comporta una temporalidad propia que no ha sido aplanada por una temporalidad lineal y emerge de diferentes formas (2013, 2008). En estrecha relación, el resto se entiende como resto material, aquello que se presenta como fragmento, o como desecho, por ejemplo. Materia que puede transitar por distintos estados a través del tiempo y de lo atravesado, dando lugar a diferentes torsiones y usos. El resto, como señala el crítico

Mario Cámara, agujerea las consistencias temporales, perturba con su presencia o retorno (2017).

cine ha devenido instalación que se despliega en todos los espacios de la sala, donde *l espectador pueda hacer una experiencia visual, pero sobre todo, del sonido en el espacio, como señala el crítico Emilio Bernini (2018, p. 85)⁶.

Porque el sonido como sensación será clave para diagramar la instalación. Hay una pregunta que persiste en Carri: “¿Se puede vivir sin recordar?” y la búsqueda de respuestas abre otros modos de explorar aquello que *ya no está*, pero permanece tanto en el tiempo, como en nuestra memoria afectiva. Quizá a veces las imágenes se puedan olvidar, prosigue Carri en el texto que introduce el catálogo, pero los sonidos insisten, “son imposibles de acallar” (2015, p. 4).

El archivo –lejos de ser un reservorio inmóvil de imágenes cristalizadas que sostiene una mirada lineal de la historia– se convierte en herramienta afectiva para acceder a los materiales familiares y de la cultura, desde su condición de fragmento u opacidad. Elaborar una *memoria otra* sobre la desaparición (sin restos, sin duelo, sin juicio⁷ por la desaparición de sus padres) y sobre *lo que queda*, lo que insiste, pese a todo.

6 En su revelador artículo, Bernini sostiene que toda la obra de Carri –sobre todo aquella que tematiza los efectos del terrorismo de Estado– no ha hecho otra cosa que hacer “estallar” el género del testimonio, es decir, abrirlo a múltiples formas que lo van socavando desde el interior. Un gesto político y a la vez estético puesto que es un problema con las formas (Bernini, 2018, p. 81).

7 En el año que Albertina lleva adelante esta instalación todavía no había sido elevada a juicio la causa sobre la desaparición de sus padres. Recién en 2018 fue llamada a declarar junto a sus hermanas y en marzo de 2019, los acusados por el secuestro, torturas y desaparición en el centro clandestino Sheraton, de Alberto Carri y Ana María Caruso, recibieron sentencia. Disponible en: <https://www.cels.org.ar/web/2019/03/causa-sheraton-condenaron-a-los-seis-acusados-a-penas-entre-8-y-25-anos/>

La instalación recupera y abre líneas de articulación con dos trabajos de Carri, uno anterior y otro posterior, lo que evidencia un proceso sostenido de creación y búsqueda, pero, sobre todo, de construcción de un problema sobre los vínculos entre las imágenes, el archivo y la memoria. “¿Acumular imágenes es resistir? se interroga en Restos, un cortometraje producido en el año 2010, en el marco de un proyecto impulsado por la Secretaría de Cultura Argentina que bajo el nombre “25 miradas, 200 minutos” convocó a 25 directores para producir 25 cortometrajes de 8 minutos cada uno, como parte de las actividades de conmemoración del bicentenario.

El corto se pregunta por el destino de las películas militantes de los sesenta y setenta, mientras aparecen imágenes de metros de celuloide bajo el fuego, latas oxidadas de películas perdidas, cenizas de materiales fílmicos que no se recuperarán jamás. Y una voz en *off* continúa con otra pregunta: “¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?”. A partir de allí se abre una búsqueda material de aquellos restos de películas que llamaban a la acción y a otro modo de vivir en comunidad, un cúmulo de historias y creaciones que fueron, al igual que los libros y sus creadores, sistemáticamente perseguidas y destruidas por el terrorismo de estado: veladas, quemadas o escondidas, por ejemplo, en latas de títulos inocentes que también con el tiempo se perdieron, pero sin embargo, el peso de ese borramiento se experimenta, “el fulgor de su au-

sencia quema” como nos dice esa misma voz en *off*.

En ese ejercicio, una de las películas que Carri intenta rastrear es aquella cuyo guión fue escrito por su padre, sobre la vida del caudillo Isidro Velázquez, dirigida por Pablo Szir. *Cuaterros* (2017) será el resultado de varios intentos fallidos –la “operación fracaso”– por filmar la película sobre el libro de Roberto Carri.

La película retoma la historia de su búsqueda infructuosa del guión para cine elaborado a comienzos de los setenta por Pablo Szir, basada en la investigación de su padre (del libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* de 1968). El cineasta fue desaparecido por la violencia de Estado, al igual que los padres de Albertina, y todo lo vinculado al guión sobre dicho filme.

Albertina relata que escribió cinco guiones diferentes, cinco versiones posibles y que todas quedaron en la nada. Cada una de esas aproximaciones enfocaba la historia de Isidro Velázquez desde ópticas diferentes. Por fuera del cine, también hubo intentos de acercamientos a la historia de Velázquez, que es también la historia de su padre escribiendo sobre Velázquez: en 2013 la idea se transformó en una conferencia performática a la que es invitada por Lola Arias (*Isidro Velázquez: Un viaje hacia el fracaso*) y luego en el año 2015, fue parte de esta instalación, donde una de sus partes, como decíamos, se llamó “Investigación del cuarterismo”, dedicada al padre y a sus investigaciones sociológicas y políticas.

EL SONIDO DERRAMADO/ ESTALLADO

En un conmovedor escrito del año 2013 donde narra los esbozos de lo que será la instalación, Albertina pone al sonido como vector central que se derrama sobre cada eje propuesto: “Durante 36 años recordé el secuestro de mis padres en mudo, hace apenas unos meses el sonido volvió a mí. El sonido explotó en mí. Y ese sonido me amplió los horizontes y le puso un punto a una furia silenciosa” (2018, p. 162)⁸.

Ese “sonido recobrado” deja lugar a una experimentación con la sensación sonora que atraviesa todos los espacios de la instalación e induce al espectador a participar de una experiencia sensible que apunta no sólo a lo visual, sino, sobre todo, a la “conciencia emocional” (2018), a las vibraciones involuntarias que produce el sonido en los cuerpos y el espacio. “Quizás porque el efecto del sonido lleva en sí mismo la latencia”, señala Albertina (2018, p. 165).

En cada núcleo de la instalación el pasado insiste y se cruza con el presente, pero no desde una pulsión de restitución⁹ o una lógica del

8 “Proyecto instalación. Aquí estoy, todavía” leído en el marco de un coloquio sobre nuevo cine argentino en Berlín, en el año 2013 y publicado en la revista *Kilómetro* 111 N° 14 -15 en el 2018. Y agrega: “... sólo lo noté el día que de pronto, de un momento a otro escuché las frenadas de los autos y el corazón se me aceleró como si los autos vinieran hacia mí en ese momento (...) Recuperar el sonido significó recuperar la experiencia de miedo y terror que viví en ese momento...” (2018, p. 163).

9 Como señala Florencia Garramuño –en relación con cierto uso del archivo en obras de la cultura contemporánea– más que una reconstrucción del pasado, lo que se pone de relieve es una lógica de la presencia que reemplazaría toda pulsión de restitución, mostrando

recuerdo, sino desde otro uso del archivo y del documento que hace de esas huellas y vestigios, otros *modos de presencia de lo ausente*, otras formas de “imaginar” y de actualizar *potencias* del pasado a partir de eso que queda.

El *sonido recobrado* de la experiencia traumática va mutando en cada eje como sonido que perturba e inquieta, cuya fuente no puede detectarse fácilmente. Para lograr un involucramiento sensible de aquel* que recorre la muestra, *Operación fracaso* se compone de una instalación sonora de 9 proyectores (“Allegro”) y de video instalación monocanal como “Cine puro” y multicanal, como “Investigación del cuatreroismo”, y “Punto impropio” de imágenes no figurativas (como los trazos desfigurados de la tinta de la escritura de Ana María, madre de Albertina).

Y junto al sonido también circula la certeza de la pérdida, de sus padres, en primer lugar, pero también de los archivos de películas de los sesenta y setenta, filmadas en la clandestinidad, de lo que fue el cine militante. Albertina (hoy con mayor edad que la que tenían sus padres cuando fueron secuestrados, y también madre) vuelve a desplegar la pregunta sobre la ausencia, el olvido y las potencias de la memoria para insistir en su movimiento y obstinación. Desde esta zona de interrogación me detendré en dos de las salas: *Cine puro* y *Punto impropio* para vislumbrar algunos usos singulares del archivo y sus vínculos con determinados dispositivos para generar otros modos de pervivencia de la memoria.

otras formas de supervivencia del pasado en el presente, y otros usos de los restos y vestigios (2015, p. 74 y ss.).

SOBRE CINE PURO

Cine puro

Videoinstalación monocanal color en loop utilizando material de archivo (found footage)

10.000 m de material fílmico (35 mm) de descarte

Formato de captura hd digital

Sonido estéreo

Buenos Aires, Argentina, 2015©

Albertina Carri

Cine Puro resume tal vez el modo de trabajo y pensamiento sobre la memoria que la artista despliega en toda la instalación. La puesta nos muestra un armazón de grandes dimensiones realizado con metal y metros de celuloide en desuso que van conformando una especie de cueva o cámara de proyección. Metros y metros de celuloide cubren toda la habitación y van formando telarañas sin fin, mientras en el interior de esa estructura se proyectan cintas que fueron censuradas durante el terrorismo de Estado, destruidas, con humedad y hongos. Lo que vemos son las imágenes de esa destrucción en la que se percibe el devenir de trazos y manchas que van mutando de modo irracional e inesperado.

El material fílmico de descarte que se proyecta es la preparación de un terreno para que la evocación sea posible. Lo que proyectan esas imágenes, desprovistas de un contenido legible, es una escena post ruina, post destrucción. Esos espectros de colores y manchas afantasmadas ya no pertenecen a las formas que le dieron origen,



Carri, A. *Cine Puro en Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

ya no hay retorno sino mutación, transformación de los elementos que sólo adquieren relevancia en su poder de evocación, no como soportes de un recuerdo nítido y vivido, sino con la contundencia de la ausencia, de lo que fue destruido o perdido.

La *evocación*, la acción de evocar tiene que ver con llamar a lo que ya no está, hacer “aparecer” visualmente a lo que se convoca. Evocar tiene algo de ritual y de componente mágico para que un fragmento o indicio de lo que se evoca pueda visualizarse, de un modo o de otro. Es a partir del desecho, de lo arruinado por el paso del tiempo y la humedad, por el accionar de la violencia del Estado represor, que estas imágenes comienzan a proyectarse. Producir imágenes sin contenido, ni representación, ni recuerdos. El ma-

terial de descarte como sostén de esas imágenes en las que sólo queda el soporte físico como presencia que transporta.

Observamos entonces que el archivo, a partir de la proyección de lo destruido o desechado, sólo puede producir imágenes “vacías” que nos llevan hacia la pregunta misma sobre lo que vemos, o lo que sería una imagen. Las imágenes producidas por este cine puro nos remiten, en parte, a poder explorar el modo en que la temporalidad las atraviesa. El tiempo de lo que no está, de lo desaparecido es el tiempo del espectro que no conserva ningún punto de semejanza con lo perdido, sólo trae en su repetición muda, manchas y borrones sin sentido.

Como señala la artista en la antesala de la muestra:



Carri, A. *Cine Puro* en *Operación Fracaso* y *El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus

En el proceso de búsqueda de material del archivo aparece una lata que estuvo olvidada en un galpón no se sabe por cuánto tiempo. Las imágenes que devuelve el material son manchas mutantes con formas a veces orgánicas, a veces abstractas, convocando al pensamiento a armar su propia trama. Una sinfonía audiovisual conformada por hongos e imágenes fantasmas que sólo pueden ser visualizadas a través de un esqueleto de material filmico desechado, convierte la experiencia de ver *Cine puro* en un homenaje a las películas militantes realizadas durante la década del sesenta y setenta y que aún hoy siguen desaparecidas. Ellas se han convertido en espectros de colores, en relatos orales que invocan imágenes que nunca podremos ver, pero sí seguir evocando. AC.

Nos preguntamos también si estas imágenes singulares que nos devuelve el material no estarían mostrando cierta virtualidad o latencia, arrojando luz sobre nuevas zonas del objeto. *Cine puro* es un homenaje a ese cine militante perdido,

destruido y olvidado de los sesenta y setenta, pero también constituye una reflexión sobre el tiempo y la duración, es decir, sobre lo que pasa cuando nuestra percepción como espectador*s se enfrenta a una producción de imágenes que no nos transmiten nada, donde lo que se proyecta es el inefable paso del tiempo inscripto en la mancha del celuloide. *Cine puro* que se abre a un *tiempo puro*, despojado de toda forma visual significativa. Desde estos restos que se proyectan donde el aparato visual de las significaciones y las metáforas ya no funciona, lo que emerge es la pregunta sobre qué tipo de imagen es la que se produce, y si estamos en condiciones –desde nuestra mirada– de poder ver.

Cine puro, de imágenes sonoras y ópticas puras para “sacudir el aparato de las metáforas,

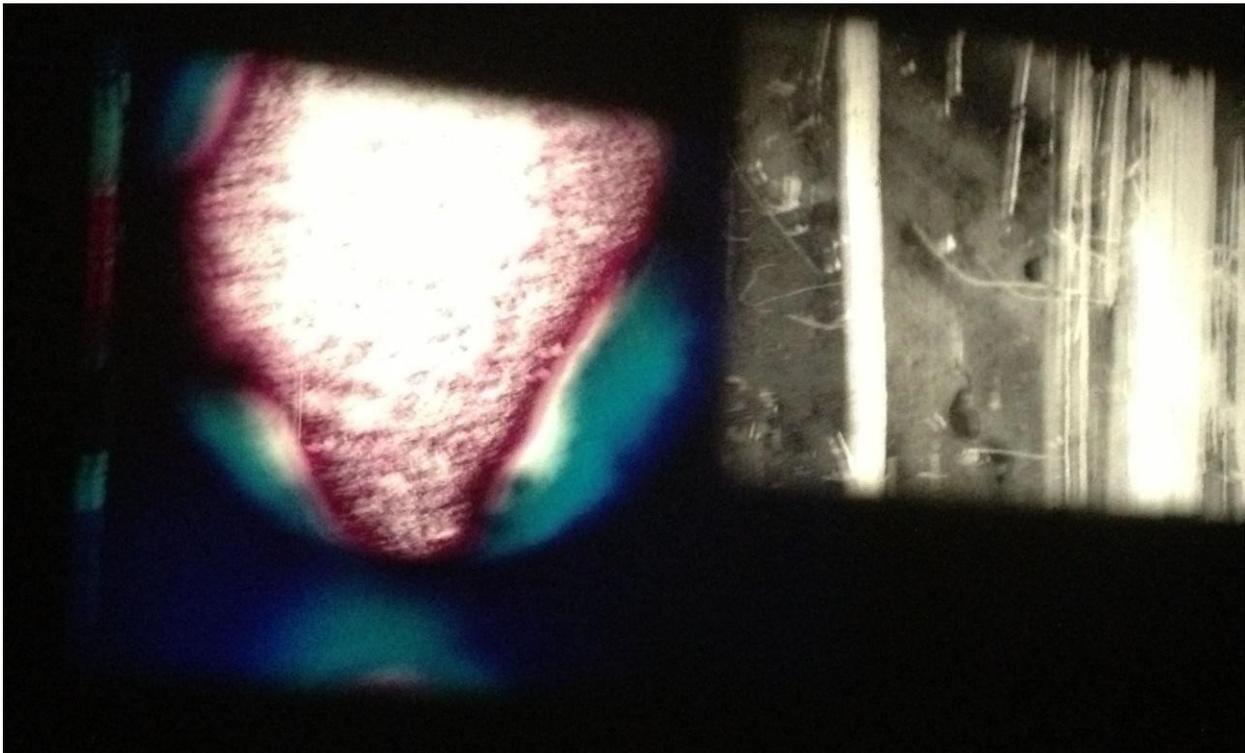
Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri.

de las significaciones, de las asociaciones” como nos recuerda, –en otra escena de pensamiento– Gilles Deleuze a propósito de Robbe-Grillet y su relación con el cine¹⁰.

Cine puro es más que un homenaje, es una máquina para pensar la memoria de la destruc-

ese archivo de *lo que queda* es su costado espectral y virtual –en tanto componente real pero no actualizado– que otorga a lo que vemos otra apertura y dimensión.

Es desde allí, desde ese salto hacia ese pasado más profundo que quizá se pueda ima-



Carri, A. *Cine Puro* en *Operación Fracaso* y *El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

ción y el olvido, desde un trabajo con desechos y material fílmico de descarte que insisten, no en el contenido del recuerdo, sino en las marcas espectrales de sus contornos y colores. Lo que emerge de esa memoria no representativa, de

ginar una memoria de lo *porvenir*. Una forma de memoria de lo ausente y de la potencia de esa ausencia que acompaña al presente. *Cine puro* sugiere entonces el trabajo sobre una memoria de lo virtual, de su fuerza contenida y de lo necesario que resulta evocar e insistir en esa memoria, aunque no sepamos su lenguaje o los signos se tornen intraducibles.

¹⁰ Vinculado a la pregunta sobre cómo se producen las imágenes, Deleuze retoma algunos postulados del escritor Alain Robbe-Grillet para pensar el cine. Hay una preeminencia de lo óptico y sonoro para poder despejar las imágenes de la red de asociaciones, recuerdos, memorias representativas y clichés y poder detectar otra parte del objeto. Encontrar imágenes que “den a ver”. Ver *Cine I. Bergson y las imágenes*. Págs. 518 y ss. Editorial Cactus. 2009.

SOBRE PUNTO IMPROPIO O LA FIGURACIÓN ESPECTRAL DEL ARCHIVO EN EL COMPUESTO GRAFÍA Y VOZ

Punto impropio

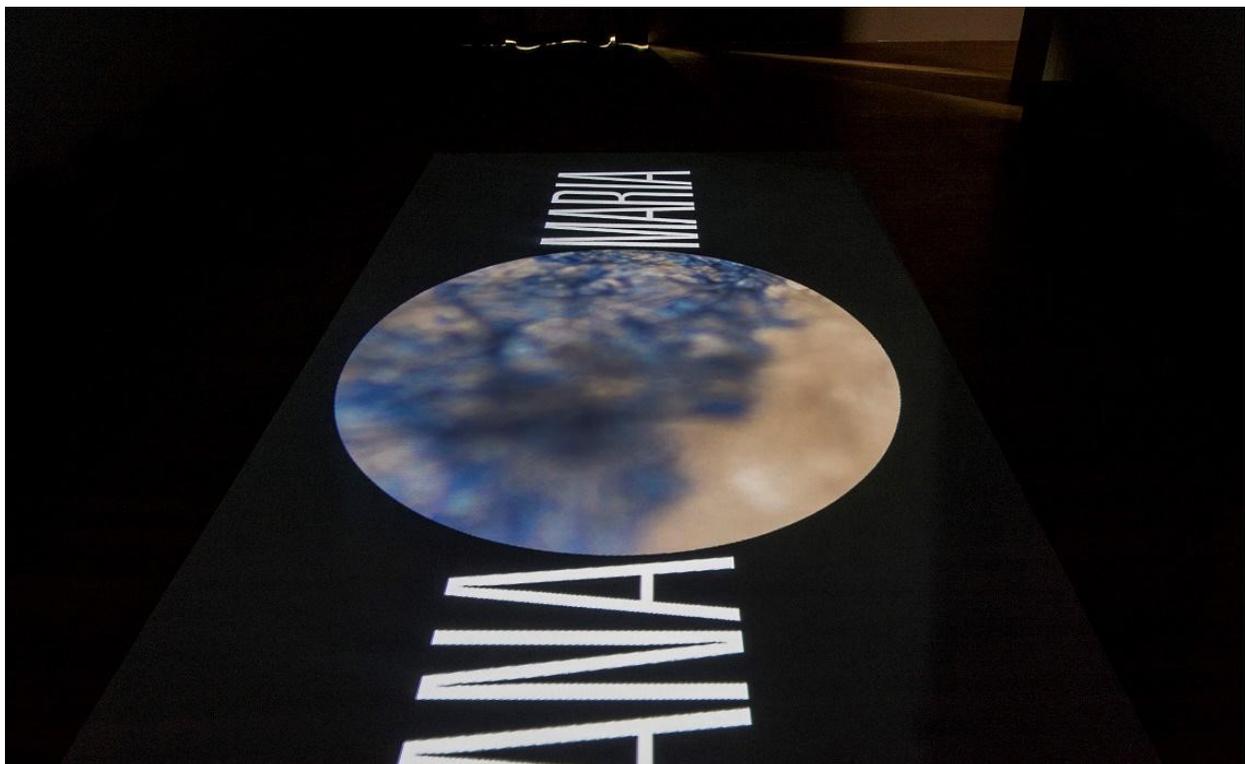
Videoinstalación multicanal de proyecciones color en *loop* Formato de captura hd digital Buenos Aires, Argentina, 2015 ©

Albertina Carri

Punto impropio trabaja el archivo familiar desde una mirada diferente a la memoria representativa, acentuando una temporalidad interrumpida y suspendida.

Si en *Cine puro* la práctica era el evocar desde la no imagen, de la proyección de aquello que ya no es reconocible en términos de contenido ni de forma, en esta instancia esa evocación va unida a la creación de una atmósfera de ensueño, donde la percepción visual pero sobre todo auditiva del* espectador* se ven distorsionadas y afectadas.

Punto impropio se desarrolla en un espacio convertido en dispositivo técnico y estético: una habitación a oscuras, iluminada solamente con las imágenes digitales en *loop* que se proyectan desde arriba hacia abajo –como haces de luz en movimiento– en la que vemos las palabras y letras de las cartas de la madre distorsionadas por el aumento de la lente, donde recobran su dimensión de trazos mutantes, fragmentarios,



Carri, A. *Punto Impropio* en *Operación Fracaso* y *El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

que se abren al sinsentido y garabatean otras formas. Bordeando ese círculo están los nombres de la madre: Ana María.

Albertina, dirigida por Analía Couceyro – quien en *Los rubios* actuaba de Albertina Carri– lee en voz alta las cartas que Ana María Caruso les envió a sus hijas mientras estaba detenida de modo clandestino. Lee como si las dictara, ya que deja explícito cada punto, cada coma, cada escansión, como un modo de hacer audible lo inaudible de la operación material de la escritura.

Albertina cuenta –en un texto introductorio a la muestra– que su madre, Ana María Caruso, escribió para ella y sus hermanas mayores, un conjunto de cartas que les hacía llegar, de manera clandestina, durante casi todo el tiempo que estuvo detenida junto a su esposo en el Centro clandestino llamado Sheraton o Embudo, en la provincia de Buenos Aires¹¹. Qué contenían esas cartas: recomendaciones para la vida cotidiana de sus hijas, preguntas por su bienestar, su salud, salidas, festejos, sugerencias de lectura, consejos sobre la familia, preguntas sobre las amistades, entre otras cuestiones que ingresan dentro de un registro de los afectos, familiar e íntimo, donde lo que prima es no perder el frágil, aunque potente lazo con sus hijas, a pesar del encierro y la distancia.

11 Ana María Caruso y su esposo, Roberto Eugenio Carri, fueron detenidos en su domicilio, en febrero de 1977. Sus tres hijas fueron retiradas de la comisaría de Villa Tesei por familiares. A los diez días Ana María llamó por primera vez a casa de sus padres. A partir del mes de julio del mismo año, se estableció un intercambio de correspondencia entre l*s secuestrad*s y la familia, que duró hasta diciembre, donde ya no se supo nada más de ambos progenitores. Aún siguen desaparecidos por el terrorismo de Estado.

En el presente de su enunciación, las cartas construyen la figura de una madre, también profesora de literatura, preocupada por sus hijas, cariñosa y a la vez enérgica, donde a la par de los consejos y preguntas sobre la vida diaria, y de contarles también las rutinas del encierro, hay un deseo de que se formen en la lectura, de transmitirles las ganas de leer. De allí que en cada carta haya recomendaciones sobre libros, opiniones, interpretaciones e instrucciones de lectura. Esas cartas son un legado de una fuerza y vitalidad desgarradora, escritura urgente por las circunstancias en las que se produce, herencia afectiva de una madre hacia sus hijas, ante la certeza de no verlas más.

“Esas cartas son el libro que Ana María Caruso no pudo escribir. Porque fue madre muy joven, porque era la mujer de un prometedor intelectual, porque la asesinaron con apenas 36 años” –dice Albertina– “Punto impropio recorre la no-obra de mi madre y el dominio que el tratado que Ana María escribió en formato epistolar –ese no-libro– tiene sobre mi voz. AC”.

Esa no-obra marca un movimiento de des-obra (como bien señala Daniel Link en su abordaje de la muestra) que instaura un *desarreglo* permanente entre vida y obra, donde siempre algo la excede, algo que no está escrito. Ese *fuera de obra* en este caso se vincula con la potencia de una obra abruptamente interrumpida. La hija toma esa suspensión y, lejos de cerrarla, la expande –le otorga voz– hacia otros modos

sensibles de percibir la experiencia de la desaparición¹².

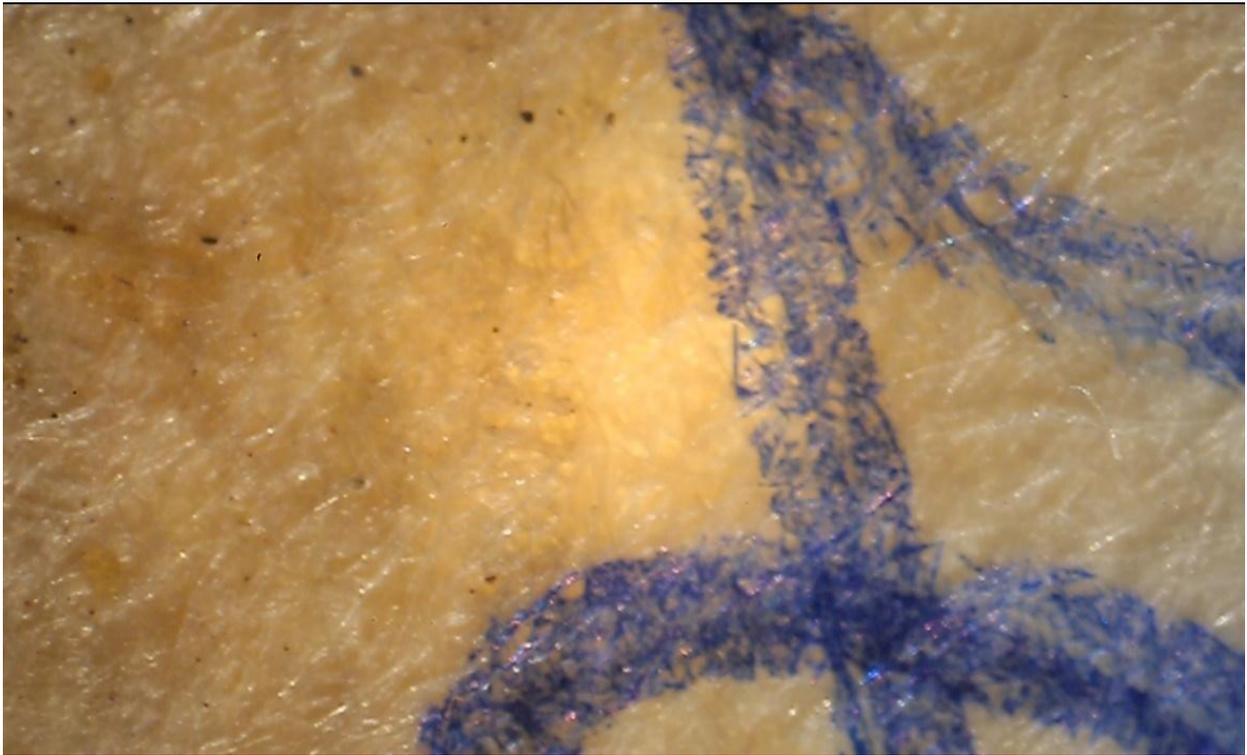
CÁMARA ENSOÑADA O LOS DEVENIRES DE LA LETRA Y DE LA VOZ

Si consideramos a las cartas en su pura materialidad en lo que a su inscripción manuscrita se refiere, podemos pensarlas como otra forma de *presencia* que revisa entonces su condición de archivo. La letra manuscrita sobre el papel abre a otras dimensiones, donde lo escrito (el estatuto físico de la escritura, la mano que toma el lápiz y escribe) cobra otra relevancia.

12 El contenido de esas cartas desborda en sus sentidos y derroteros, contribuyendo al armado de un mapa de lecturas múltiples que exceden los límites de este trabajo. No obstante, nos resulta revelador indagar esas cartas familiares como parte de una obra que se escribió desde otro gesto vital. El género epistolar, considerado dentro de los géneros menores, adquiere otra importancia al dejar entrever el cruce entre lo personal y lo político, en una escritura tremenda y urgente. Es un tratado, como señala Albertina, que deja leer –desde las coordenadas en las que fueron escritas– un modo de pensar y ejercer la escritura como práctica vital desde una mirada de mujer profesional, joven militante y madre. “Esas cartas se pueden leer como un tratado sobre la pasión de vivir. Un tratado sobre los modos de vida, escrito en lenguaje cotidiano e impregnado de desesperación” relata Albertina (Página 12, 2020). En la mezcla de temas que habilita la epístola familiar, se puede entrever otro modo de acceso a la experiencia de la lectura, junto a un sinfín de preguntas e instrucciones para la vida cotidiana de sus hijas. La literatura aparece entonces, experimentada como herramienta que atraviesa y forma: “Ahora que vienen las vacaciones y van a tener más tiempo para leer, Andre, decíles que te compren los cuentos de Cortázar y su novela Los Premios. (...) En Bestiario el primer cuento se llama “Casa tomada”, algunos dicen que es una imagen de la sensación de invasión de la clase media frente al peronismo, pero yo creo que pensar eso es una idiotez”. Durante el mes de abril de este año se repuso en el sitio del Parque de la Memoria, la escena de Punto impropio perteneciente a la muestra. Disponible en: <https://parquedelamemoria.org.ar/multimedia/punto-impropio-de-albertina-carri/>

La escritura manual, a diferencia de otras técnicas de escritura, es la única que lleva inscrita las marcas de la hesitación –dirá Chejfec– esto es, “la misma vacilación física que está incorporada a *la letra* que cada uno tiene y que le otorgan, quizá, una materialidad independiente de su propio vestigio (Chejfec, 2015, p. 20). La forma de la caligrafía, el soporte del papel donde se plasman las palabras, los puntos, las comas, el grosor de la tinta de la lapicera o del lápiz: las imágenes que se crean al proyectar esas cartas desde un haz de luz que las distorsiona y les quita el sentido que las significa, haciendo visible sólo trazos misteriosos e inmanentes, apuntan justamente a mostrar la estructura física del trazo, como aquello donde reposa una forma temporal de presencia que atraviesa el recuerdo vivido.





Carri, A. *Punto Impropio en Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

La letra física material deviene (a través de la técnica) letra inmaterial y por eso mismo también espectral, hecha imagen. Sólo seguimos el contenido de esas cartas a través de la escucha: la voz de Albertina sin pausas, modulaciones o intervalos.

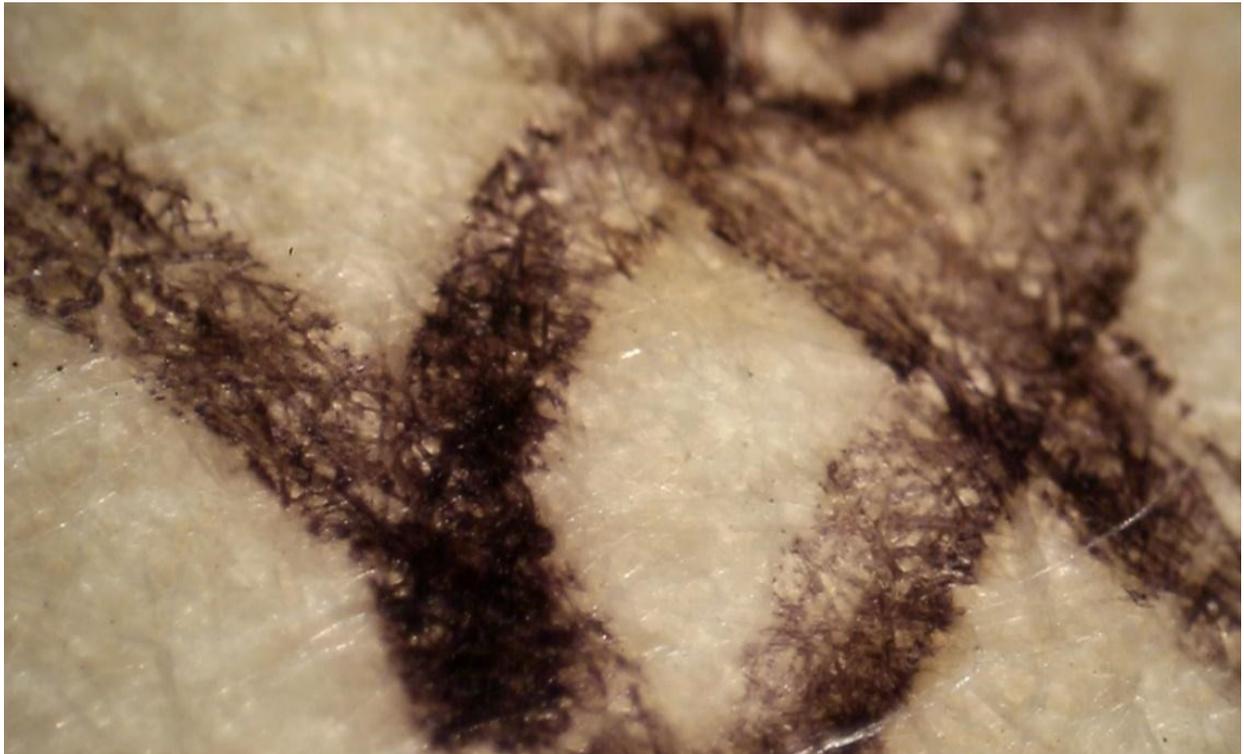
Qué sucede entonces con esa voz: una voz sin cuerpo que nos recuerda, por un lado, la voz acusmática por excelencia, que es la voz de la madre (la voz que el infante escucha sin ver en el vientre materno) y por el otro, también hace referencia a la voz de los muertos (Dólar, 2004). La voz se halla ubicada en un lugar topológico paradójico y ambiguo, en la intersección entre lenguaje y cuerpo, pero no es parte del lenguaje ni del cuerpo (Dólar, 2004).

En esa voz que lee la letra de la madre asistimos a un punto de indeterminación, un

punto impropio donde la voz de la hija sostiene la escritura de la madre que se proyecta en la oscuridad, en medio del sonido acusmático de la experiencia traumática, que perturba e intranquiliza:

El sonido no es confortable, la posición del cuerpo tampoco y los trazos que el punto devuelve son por momentos confusos o demasiado brutales las palabras que infieren narraciones graves ¿Por qué quedarse ahí? Se preguntará el espectador a la vez que el agudo de las frenadas de unos autos se imponga en su emoción al grave de los tacos sobre el cemento. Y el espectador se irá (...) pero una rémora de ese sonido y de esas imágenes le quedará en la retina (...) Ese residuo es el plan y la insistencia mi estrategia (Carri, 2018, p. 164).

Lo sonoro es del orden del contagio y del reparto que instala una forma de presencia no



Carri, A. *Punto Impropio en Operación Fracaso y El Sonido Recobrado*. Buenos Aires, Argentina, 2015. Parque de la Memoria de Buenos Aires. Fotografía de Pablo Jantus.

sustancial sino que es, en palabras de Nancy “un venir y un pasar, un extenderse y un penetrar” (2007, p. 31). Los sonidos resuenan, producen ecos y vibraciones que atraviesan el cuerpo del* que escucha.

En esa habitación-cámara se abre una atmósfera ensoñada donde los órganos de la percepción –como decíamos– se ven intervenidos. El sonido es penetrante y ubicuo; la mirada sólo puede focalizar ese péndulo de luz que va mutando de color en su movimiento. Cámara de eco y de oscura vacuidad, la rareza en la percepción da paso a una zona de sensaciones donde voz, trazo y luz se entremezclan y resuenan, atravesando el cuerpo de l* espectador*. ¿Qué emerge de esta composición?, ¿a qué dimensiones de la memoria se abre?

Asistimos entonces –quisiera sugerir– a un acto de invención de un espacio-tiempo *virtualizado* donde la ausencia encuentra otra torsión en los modos de hacerse presente, en ese espacio-tiempo de la pequeña sala. Se trataría quizá, de “dar a la ausencia la potencia de un lugar”, en palabras de Georges Didi-Huberman (2014, p. 48).

Albertina sostiene que la memoria es un órgano vital que se va modificando y entramando de diferentes formas. Y ese presupuesto es clave –como gesto estético político– para seguir pensando en una política de las formas que abra las retóricas convencionales de la memoria, explorando una y otra vez sus pliegues, materias sensibles, sonidos, restos y deshechos, es decir, aquello *que queda*, pese a todos los intentos de

destrucción absoluta. Porque como señala la artista: “Ese residuo es el plan y la insistencia mi estrategia” (Carri, 2018, p. 164).

Como señala María Moreno, Albertina no intenta reconstruir ni armar a sus padres: “Lejos de la intención de que los fragmentos den cuenta de un todo incompleto, elige subrayar lo inexorable de la ausencia. Es a esa ausencia a la que no está dispuesta a concederle ninguna ‘resignificación’, ninguna relatividad...” (2015). A partir de esa contundencia material de la ausencia y de esa enorme mirada afectiva se abre –agrego– un laboratorio sensible de imágenes y sonidos que no deja de experimentar y ensayar con las potencias no del todo exploradas de la memoria, los afectos y el tiempo.

Cómo citar este artículo:

Boero, M. S. (2020). Lo que queda. Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri. *Artilugio Revista*, (6), 24-42. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30033>

Bibliografía

- Aguilar, G. (2017) El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación. En A. Rodríguez y C. Elizondo (comp.) *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Arfuch, L. (2015) "Albertina o el tiempo recobrado". *Informe Escaleno*. Disponible en: <http://informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=389>
- Bernini, E. (2018) Estallar el testimonio. Albertina Carri: cine, instalación, performance y porno. *Kilómetro 111, ensayos sobre cine* (N° 14-15), pp. 81-93. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- Boero, M. S. (05/2019) "Archivo, distancia y afectos. Una aproximación a Cuatros de Albertina Carri" (ponencia). X Congreso Internacional Orbis Tertius "Espacios y espacialidad". Congreso llevado a cabo en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata. Mimeo.
- Cámara, Mario (2017) Restos épicos. *La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería.
- Carri, A. (directora) (2010) *Restos. 25 miradas. 200 minutos*. Secretaría de Cultura. Buenos Aires: INCAA.
- Carri, A. (11/2015) Catálogo de *Operación Fracaso y El sonido recobrado*. Instalación audiovisual múltiple. Parque de la Memoria. Buenos Aires. Disponible en: https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl
- Carri, A. (directora) (2017) *Cuatros*. Buenos Aires: INCAA.
- Carri, A. (2018) "Proyecto instalación. Aquí estoy, todavía". *Kilómetro 111, ensayos sobre cine* (N°14-15), pp. 160 -166. Buenos Aires: Universidad del cine.
- Carri, A. (2020) "Punto impropio", video que formó parte de la exposición Operación Fracaso y El Sonido Recobrado. Sala PAYs. Parque de la Memoria. Bs. As. Disponible en: <https://parquedelamemoria.org.ar/multimedia/punto-impropio-de-albertina-carri/>
- Chejfec, S. (2015) *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía editorial.

Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri.

- Cinelli, J. P. (11/04/2020) Albertina Carri: "Estas cartas se pueden leer como un tratado sobre la pasión de vivir". *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/258870-albertina-carri-estas-cartas-se-pueden-leer-como-un-tratado-?fbclid=IwAR10BbkqNocqXkZsEaNziADUZ5FH63VLOEaRloUJc8TXdvtU93zzD5jAhx0>
- Deleuze, G. (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Didi-Huberman, G. (2014) *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. (2013) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Dólar, M. (2004) *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Garramuño, F. (2015) *Mundos en común*. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte. Buenos Aires: F.C.E.
- Lapoujade, D. (2009) *Potencias del tiempo*. Versiones de Bergson. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Link, D. (09/2015) Albertina: artista de nuestro tiempo [Blog], Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2015/09/albertina-carri-artista-de-nuestrohtml>
- Nancy, J. L. (2007) *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Moreno, M. (18/10/2015) A las patadas. *Página 12, Suplemento Radar*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10992-2015-10-18.html>

Biografía

María Soledad Boero

AUTORA

Dra. en Semiótica por la UNC. Lic. en Letras Modernas (FFyH-UNC). Es docente e investigadora en la Escuela de Letras (FFyH-CIFFyH-UNC). Ha sido miembro activo del área Pedagogía de la Memoria, del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba (2012-2018). Sus indagaciones giran en torno a los vínculos entre arte y experiencia, las relaciones entre archivo y temporalidades heterogéneas y memorias de lo impersonal. En 2017 publicó *Trazos impersonales. Jorge Baron Biza y Carlos Correas. Una mirada heterobiográfica* (Eduvim).



María Soledad Boero

CONTACTO:

maria-soledad-boero@gmail.com

Recursos críticos para el abordaje de acervos histórico visuales desde una perspectiva decolonial

Critical resources for approaching visual historical acquis from a decolonial perspective



Natalia Estarellas

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
nestarellas@yahoo.com.ar

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 03/08/2020
ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kxrrlgxmm>

Resumen

El presente ensayo busca señalar problemáticas, esbozar particularidades y proponer recursos críticos para la interpretación y la “con-formación” de archivos sobre acervos visuales, prácticas artísticas y procesos intervencionistas en el espacio público del pasado reciente y del tiempo que transcurre. En el marco de los estudios culturales visuales latinoamericanos, la propuesta busca incentivar estrategias de interpretación que propicien lecturas crítico decoloniales de las prácticas creativas en el espacio público.

Las lógicas “hegemónico-asociativas” que estructuraron lo archivable, sus formas de sistematizar y organizar la información a “resguardar”, constituyen problemáticas y cuestionamientos de tipo epistémico-filosóficos cen-

Palabras claves

*Crítica, Acervo, Decolonial,
Público, Visual*

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



trales para la teoría y práctica decolonial. El interés hacia los discursos que construyen los actores que orbitan alrededor de estéticas no hegemónicas, y que interrelacionan sentidos desde cruces disciplinares, ontológicos y discursivos, fronterizos e intersticiales, resultan necesarios para la visualización de las múltiples formas alternativas de visualidad que coexisten con los paradigmas visuales e interpretativos dominantes.

Abstract

This essay seeks to highlight problems, outline particularities and propose critical resources for the interpretation and “con-formation” of archives on visual *acquis*, artistic practices and interventional processes in the public space of the recent past and the time that takes place. Within the framework of Latin American visual cultural studies, the proposal seeks to encourage interpretation strategies that promote critical decolonial readings of creative practices in the public space.

The “hegemonic- associative” logics that structured the archivable, their ways of systematizing and organizing information to be “safeguarded”, constitute fundamental epistemic-philosophical problems and questions for decolonial theory and practice. The interest in the discourses that actors that orbit around non-hegemonic aesthetics, and that interrelate senses from disciplinary, ontological and discursive, border and interstitial crosses, are necessary for the visualization of the multiple alternative forms of visuality that coexist with the dominant visual and interpretive paradigms.

Key words

Criticism, Acquis, Decolonial, Public, Visual

BINARISMOS TRASPOLADOS COMO BIO- DISCIPLINAMIENTOS DE LAS PRÁCTICAS SENSIBLES

Las apreciaciones del presente ensayo están elaboradas en el marco de las nociones de biopoder de Michael Foucault y observadas desde las perspectivas de Frantz Fanon respecto del biopoder y las prácticas disciplinantes en contextos coloniales (Fanon, 2009, pp. 33-37). La noción de biopoder parte de la analítica de la “física del poder” y sus cambios a partir del desarrollo de las estructuras estatales. Esta nueva fijación del poder sobre los cuerpos-biopoder está caracterizada por el panoptismo, la disciplina y la normalización (Foucault, 1990, p. 52). En la concepción, el desarrollo y la estructuración de las configuraciones modernas de los archivos documentales, entran en juego nociones panópticas de biopoder en la medida en que todo debe ser observado, visto y transmitido; se localiza allí “la institucionalización de un sistema de archivos (con fichas individuales)” afines a la instrumentación del “órgano de vigilancia generalizado” (Foucault, 1990, p. 52).

Creados con el fin de acopiar, organizar y sistematizar documentación e información considerada “recordable”, los archivos, en sus génesis constitutivas, contienen un programa “asociativo” de base que, a modo de secuencia, guía el “hilo común” de lo archivado. Las lógicas estructurales

de lo archivable y sus formas de sistematizar y organizar la información a “resguardar” constituyen, de este modo, problemáticas y cuestionamientos de tipo epistémico-filosóficos centrales para la teoría decolonial. Lo registrable, lo recordable, lo documentable, etc., está enlazado onto-filosóficamente a la constitución de lo que merece ser recordado, organizado y transmitido. Se procede en primera instancia a señalar, una serie de observaciones diferenciantes que ayuden a la visibilización de las problemáticas artístico-filosóficas respecto a la crítica decolonial de los archivos: existen diferencias epistémicas entre lo registrado, lo registrable, lo no registrable y lo no concebido¹ desde la localización específica de lo considerado artístico.

Lo registrado, al facilitar tipos de acceso documental a la memoria y el conocimiento histórico, emerge como “síntoma” en la medida en que proporciona fuentes observables para apreciar las configuraciones implícitas de lo sistematizado. Institucionalmente hablando, lo seleccionado y archivado, al ser considerado relevante para algunos sectores ciudadanos², se constituye entonces en cierto tipo de saber hegemónico a resguardar. Lo registrado, cristalización simbólica valiosa para cierto sector social, es un recorte –considerado importante– que permite marcar un hito referencial para verticalizar información, organizándola jerárquicamente. La connotación

1 Perteneciente al campo de la (des)enunciación: lo no figurado (no es olvidado, ni siquiera es concebido como concebible).

2 Noción que implica la categoría de “población” y el desarrollo del Estado como instrumentador del poder.

de hegemonía y subalternidad, el principio de diseccionamiento y de autonomización de las partes, cita residualmente, el componente iluminista enciclopédico moderno.

Debajo de lo registrado –invisible y mayor– fluye móvil todo lo considerado registrable –recorte específico sobre la realidad fenoménica– que la verticalidad selectiva en las determinaciones de importancia, relega temporalmente de su interés. Al campo de lo no registrable entonces, quedan relegados los recortes considerados irrelevantes, no aportantes, “olvidables”, moral y éticamente “inferiores”. Se debe preguntar entonces, qué “no registros” se pueden situar aquí desde una mirada crítica hacia las historias culturales latinoamericanas. En un aporte para desactivar las formas reformuladas del colonialismo, resulta necesaria la conformación de archivos de lo “no registrado”; pero, y sobre todo, esto implica cuestionar las formas de sistematización y organización de los existentes para no repetir prácticas coloniales en los nuevos registros.

Fuera de estas tres posibilidades, se sitúa, lo no concebido, lo no recortado, lo excluido del horizonte de apreciación cultural colonizador. Hipotéticamente, el ensayo plantea que estas des-localizaciones de prácticas, situadas paradójicamente en un espacio cultural oculto³, intersitial, se configuran flexibles en su posibilidad de pervivencia, adaptándose, como premisa con dinamismo y movilidad, al espacio amorfo de lo no

concebido para la hegemonía cultural colonial. A los márgenes del recuerdo histórico documental, como vehículos de memorias, existen prácticas de resignificación simbólica lo suficientemente fluidas como para garantizar la continuidad cultural de grupos subalternizados.

La constitución de un archivo responde tradicionalmente a los principios de cohesión, orden y unidad, que son específicos de cada registro. El recorte documental que se ejerce como tal, responde a relaciones de poder que verticalizan la mirada sobre los hechos direccionando las lecturas e implicando tácitamente circuitos de secularización y jerarquización (Giunta, 2002, 2014; Hellemeyer, 2010). Desde estos mecanismos de organización disciplinantes se articulan/articularon en América Latina las concepciones universalistas y generalizantes de una estética de corte colonial determinante en la configuración de “la vigente división de lo sensible” (Rancière, 2009, p. 9). El orden y la unidad como herramientas de cohesión, como mecanismos para instrumentar la belleza moderna, responde más allá de las nociones kantianas, a una configuración greco-occidental (platónica) de la realidad entendida como universalizable. Su colonialismo radica en ser nociones migradas durante los procesos de colonización americana, asumidas como normativas y verdaderas para la conformación de las historias de las artes latinoamericanas. El carácter paternalista y patriarcal inherente en la configuración histórica de estos procesos, se da al apreciar que las nociones de arte normativas co-

³ En medida que solo es percibido desde la subalternidad y se configura como no posible para el horizonte normalizador.

rresponden a uno de los linajes constitutivos latinoamericanos, el centroeuropeo, de manera tal que se invisibilizan los componentes amerindios, afroamericanos y las posibilidades yuxtapuestas entre éstos. Incluso, la separación moderna y categórica entre artes menores y mayores, división que a través de neo-ediciones continúa vigente en la contemporaneidad, evidencia también el corte paternalista del término: las artes menores deben “aspirar”, seguir el camino de las mayores como horizonte de éxito en la práctica (Bovisio y Penhos, 2010; Escobar, 2010a; 2010b; Giunta, 2014). Las categorías artísticas modernas normativas –autoría, autonomía, innovación, autenticidad– fueron ampliamente diseminadas y consideradas universalizables (Colombes, 1991). Uno de los objetivos del ensayo es comprender que la configuración de la noción de “archivo” y sus lógicas inherentes de “registro” visual son constitutivamente concebidas en clave moderno-colonial. La conciencia de esta configuración “a priori” posibilita localizar y señalar emergencias neocoloniales en los planos de las teorizaciones conceptuales, en las interpretaciones historiográficas y en las discursivas curatoriales contemporáneas. Otro de los objetivos del texto es compartir, a través de un caso local de prácticas artísticas en el espacio público, una serie de observaciones que emergen apreciadas desde estos recursos crítico-metodológicos.

A partir de estas observaciones surgen una serie de cuestionamientos disparadores: ¿Cómo construir archivos desde la decolonialidad que incentiven prácticas de abordaje desde teorías de

enunciación artística nuestromericanas⁴? ¿Desde dónde, con qué objetivos y dirigido a quiénes realizar registros de prácticas artísticas locales situadas en lo público? ¿Cómo observar, interpretar y deconstruir las lecturas y lógicas coloniales desde las que fueron configurados los archivos? ¿Cómo cuantificar, registrar e interpretar prácticas artísticas en el espacio público en tiempo presente desde la decolonialidad?

Para observar específicamente las formas dominantes que caracterizaron los modos de registros sobre prácticas artísticas visuales, se requiere dimensionar que, desde una lectura moderna de las producciones y obras artísticas basada en un recorte de la obra como objeto, prácticas amerindias del pasado –y actuales con componentes amerindios en continuidad– sufrieron un análisis diseccionado que separó segmentos/secciones/objetos de procesos y contextos sensibles más abarcativos. Desde allí se fue direccionando unilateralmente el análisis visual y el registro fotográfico hacia materialidades y hacia parámetros formales o de contenido. Desde dichos énfasis, se construyeron lecturas objetualizantes, anacrónicas y parciales sobre un amplio y diverso abanico de prácticas artísticas anteriormente sometidas al principio de “disección”. La categoría de autoría asociada al individualismo, entendida

4 Nuestroamérica: propuesta enunciativa compartida por José Martí (1891) que incentiva perspectivas colaborativas e inclusivas y busca superar las diferentes formas de divisionismo. Busca promover la formulación de propuestas para el cambio social a partir del análisis crítico de las situaciones históricas situacionalizadas absteniéndose de intentar conceptualizar y gobernar con leyes, constituciones o sistemas políticos de países completamente diferentes.

opacamente como exaltación de la subjetividad, permite señalar un linaje apropiacionista (de corte capitalista) sobre las manifestaciones artísticas. Materialidades pertenecientes a contextos de producción donde la sacralidad, la cosmogonía y las prácticas estético-sensibles son interdependientes, fueron y son descontextualizadas de su uso y sentido constitutivo, para “incluirse” en las memorias patrimoniales estatales, y medir su funcionalidad desde la productividad mercantil, en su capacidad de aportantes en tanto “sumatoria” al “PATRI-monio⁵” cultural. Los términos de inclusión patrimonial de las prácticas amerindias y mestizas, medidos desde estándares de productividad y usufructo, sometidos a la lupa colonial, funcionan recortando en “categorías” traspoladas la valoración de lo sensible. Dichos términos, encubren lógicas de retribución a la posibilidad de inclusión, bajo formas de fagocitación y capitalización cultural, a través del “reconocimiento” en clave “light” de prácticas y memorias culturales subalternizadas. Los archivos relacionados con la sistematización de lo considerado patrimonial, están íntimamente vinculados a la evolución moderna de los estados nacionales y lo jerarquizado por éstos como valores recordables/memorables (Castilla, 2010, pp. 18-21). Es bajo las relaciones de (bio) poder que cimientan los mecanismos de control de los estados donde se originan las razones de ser de los archivos museísticos que proporcionan las fuentes educativas de las his-

5 El resaltado de PATRI hace referencia a la direccionalidad al PATER (en sentido patriarcal) de la conformación de lo “patrimonial” como el linaje a “recordar”.

torias de las artes nuestroamericanas. Los estados latinoamericanos devenidos, constituidos a partir de los procesos independentistas ante los sistemas de control colonial monárquico-europeos, surgen privilegiando los intereses de los “criollos” como nueva clase de poder, junto a la memoria visual histórica de éste nuevo sector dominante (Munilla Lacasa, 1999; Kush [1962] 2016; Rivera Cusicanqui, 2010, 2015; Wechsler, 2000). Como explica Foucault, para la conciencia moderna, todo lo que considera extraño recibe un estatuto de exclusión cuando se trata de juzgar y el de inclusión cuando se trata de explicar (1990, p. 11). En esa línea, todas aquellas prácticas moral, ética, estética y filosóficamente “juzgadas” desde algún punto de vista, fueron excluidas, relegadas a lo no-registrable. Contiguamente, aquellas prácticas subalternizadas “incorporadas” a los registros patrimoniales, son incluidas en la medida en que pueden ser explicadas, medibles, traducidas y distribuidas controladamente desde un horizonte de inmovilidad “fosilizador”, e incorporadas enciclopédicamente desde lo arqueológico y la primera antropología. No obstante, Andrea Giunta rescata el interés de los artistas contemporáneos latinoamericanos en la revisión crítica de los archivos: “Retomar el pasado desde las imágenes del arte, analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, cuestionar sus valores, forma parte del repertorio del arte contemporáneo” (Giunta, 2014, p. 25).

Adicionada a la problemática anterior, gran parte de la neocategorización colonial emerge de

la, aún vigente, noción de obra. Al respecto, resulta particularmente interesante, un punto que plantea George Dickie (2005) al hablar sobre los presupuestos de la teoría institucional del arte. Dickie remite al sentido clasificatorio de la teoría enfatizando que esto genera controversias que derivan de dos fuentes. Una de las problemáticas parte del uso de la expresión “obra de arte” como punto base o de partida –es allí donde quedan excluidas aquellas producciones que no se consideran “obra de arte”–. Posteriormente, continúa explicando que “La segunda razón es que quizás algunos han confundido la actividad de producir arte con las obras de arte producidas” (2005, p. 25). En palabras de George Dickie:

...pero hay una clase más amplia de objetos, que contiene las obras desprovistas de valor, las indiferentes y las mediocres, así como las buenas y las excelentes, y dado que todas estas obras son arte, debe ser ésta clase más amplia la que constituya el dominio básico para la filosofía del arte. Si alguien quiere teorizar acerca de la subclase de las obras de arte valiosas, de acuerdo, pero eso no significa que sea el único conjunto de objetos a los que merece la pena prestar atención (2005, p. 25).

Para contrarrestar el binarismo característico de la modernidad que funciona reforzando en dialéctica aparentes opuestos, desde la particularidad local en foco regional latinoamericano, resulta necesario propiciar comprensiones y diálogos amplios, académicamente inclusivos y plurivalentes sobre las producciones y prácticas artísticas en el espacio público. Como propuesta de recursos para apreciar archivos desde una

perspectiva artística visual en clave decolonial, se propone el siguiente abordaje crítico que permite visibilizar el funcionamiento isotópico y binario –de muchas formas aún vigentes⁶– de las normativas artísticas. Como primera instancia se busca:

1) Localizar en los archivos la subalternización de la díada anonimato y funcionalidad respecto a la categoría de autoría y autonomía estética⁷. Si una producción artística es anónima, pero materialmente cumple con ciertas normativas del arte de *tradición selectiva*⁸ kantiano, con una función únicamente estética “desinteresada” de funcionalidad material, es considerada una “obra” a “recordar”/estudiar. Pero, si es “rotulada” como anónima y funcional, generalmente es subsumida a las lógicas de lo generalizable percibida como “no-única”. Como ejemplo se puede mencionar los “recortes objetualizantes” ontologizados como “artesanías”, construidos desde una categorización de lo colectivo entendido como generalidad, por no especificar una identidad en la que situar su propiedad y adjudicarle un nombre al cual establecer un linaje de producciones. La autoría no explícita, se asocia, colonialmente, como sinónimo de carencia de autor, en vez de interpretarse como el énfasis situado en otro lugar. Luego de establecer esa diferenciación respecto a las prácticas que son

6 Que se pueden observar numerosos criterios curatoriales actuales, en perspectivas de análisis investigativas, currículas académicas, etc.

7 Afuncionalidad material: refiérase a la capacidad de lo valorado como “obra de arte” moderna kantiana de ser usada sólo para apreciar su valor estético en tanto sublime desinteresado de su uso material.

8 Sobre “tradición selectiva” consultar: Williams, R. (2009), capítulo 7.

anónimas y funcionales –de aquellas que poseen autor pero son funcionales o las que son “anónimas” pero sin función– surgen una serie de interrogantes variables según el caso: ¿cómo abordar desde la performatividad las prácticas sensibles que se despliegan en el espacio público?, ¿cómo reconstruir la práctica artística en su dimensión integral cuando se tiene de ella un recorte observado como un artefacto arqueológico, desde una perspectiva recortada y degradada en su valor sensible?

En una segunda instancia de la investigación se propone observar la existencia (si la hubiera) de las formas de funcionamiento de la diada autenticidad e innovación:

2) En las interpretaciones de archivos visuales de prácticas artísticas que transcurren en el espacio público, la noción de autenticidad queda obsoleta en la medida en que ésta, vinculada modernamente a la innovación, asocia lo original a lo “no- reproducido”⁹. Esta percep-

9 Como ejemplo de análisis de caso, se puede mencionar, el registro fotográfico que realiza durante el 2013 el Colectivo Artístico La Mula de prácticas intervencionistas con pegatinas sobre nombres de calles en el centro de la ciudad de Córdoba. Las pegatinas superponían nombres de mujeres –silenciadas por la historiografía oficial– sobre los nombres de “personajes históricos” –masculinos– recordados a través de la nomenclatura de calles y la cartelería institucional. Estas pegatinas se repetían en diferentes puntos de la ciudad y visualmente imitaban la superficie de la cartelería emplazada. Se puede inferir entonces, que en este tipo de prácticas artísticas hay una puesta en tensión y un juego retórico respecto a la legitimidad de lo considerado auténtico a través de la interpelación pública. Además, al no poderse situar a una pegatina (realizada con técnicas de reproducción impresa) como auténtica y otra reproducida, la categoría de autenticidad resulta obsoleta y limitada para analizar prácticas en el espacio público. Otro ejemplo que aplica a través de formas distintas, es el análisis de una ideografía como la Whipala en una producción artesanal. En una misma puesta ferial en barrio Güemes en Córdoba, se puede apreciar

ción del modelo primordial como “primera vez expresado”, remite al platonismo al referirse a un ideal abstracto “primero, original y único” subordinando las re-producciones del “modelo” a estadios degradados. Esta línea de interpretación desde la estética, resulta limitante para el abordaje de prácticas y producciones que reformulan constantemente sus sintagmas simbólicos¹⁰ (ideográficos), para las cuales no existe un “modelo” original y otro copiado, sino que la potencialidad de su sentido radica en que son concebidos como diferentes manifestaciones del mismo. Con mínimas o mayores variaciones sintácticas de la imagen, la repetición funciona como actualizador tempo-espacial de una ideografía visual o de yuxtaposiciones de estas. La idea de la desvalorización histórica que sufrió aquello que no es considerado “único” se construye desde la vinculación de originalidad con innovación, emparentada con lo novedoso, desde una construcción histórico moderna que es consecuencia de los procesos cada vez más radicales de tecnologización e innovación en el campo de la ciencia y la técnica –acentuadas post revolución industrial– donde conocimientos técnicos aplicables producen artefactos y/o tecnologías que parecen “superarse” unos con otros. La adaptación a los constantes cambios que desarrolla el pen-

más de una Whipala representada en diferentes producciones. No hay forma de establecer cuál es la auténtica y cuál la reproducida. Las puestas colectivas y las interpelaciones públicas, utilizan otras estrategias comunicacionales para movilizar la hermenéutica, requiriendo nuevas herramientas interpretativas.

10 Como es el caso de las ideografías geométricas amerindias actualizadas constantemente en diferentes producciones artísticas.

samiento eurocéntrico moderno desde fines del siglo XIX asocia el término originalidad a lo novedoso y a la ruptura. Pero ésta no tiene por qué ser la única interpretación del concepto. Como afirma Adolfo Colombres, la originalidad puede ser vista en las prácticas artísticas latinoamericanas como fidelidad al origen [orígenes], no como innovación (Colombres, 1991, pp. 10-11). La problemática, entonces, se traspolaría a qué considerar como origen u original desde el “estar-siendo” (Kush, 2015 [1971], 1976) nuestroamericano. Desde una construcción ario-occidental el “origen” está asociado a una noción de pureza que desestima en consecuencia el mestizaje y deslegitima la posibilidad de apropiación de los orígenes múltiples de las subjetividades mestizas al no estar situadas en un referente unidireccionado. En consecuencia, coacciona las subjetividades a buscar sus “originalidades” hacia pasados (Rivera Cusicanqui, 2015) no “mezclados” e inexistentes en el devenir de los sucesivos mestizajes mundiales. La idea de “lo puro no mezclado” transparenta una peligrosa¹¹ interpretación aria de “origen”¹².

Además, la interpretación occidental de la repetición, respecto de las producciones situadas en el espacio público, no mide con el mismo estándar de justicia el uso artístico de la repetición en éstas que en las prácticas y obras del circuito

privado y/o institucional del arte. Las obras realizadas por artistas contemporáneos del circuito hegemónico son valoradas al poner en juego la crítica a la noción de autenticidad/producción/reproducción del arte occidental¹³; pero las obras anónimas, especialmente si circulan en el espacio público, a pesar de trabajar ancestralmente con dicha tensión y hacer un uso milenario de la repetición como recurso, son interpretadas por el campo y sus actores hegemónicos de forma subordinada y subestimada sensible e intelectualmente. Se puede inferir que, la puesta en juego de similares tensiones en prácticas del espacio público, no genera el mismo impacto crítico dentro del campo. La lectura de la re-producción (como carencia de creación y copia, como no-auténtica) está construida desde la estandarización no ingenua de un “tipo” de interpretante excluyente: culto y con conocimientos del campo disciplinar. Es un tipo de abordaje que subestima la capacidad de impacto hermenéutico incidente en los circuitos de recepción colectivos en el espacio público. Otra problemática que incide tornando obsoleta la díada autenticidad e innovación, es el carácter interactivo/perfomático y efímero de las prácticas que circulan en el espacio público, debido a que los fenómenos apropiacionistas que infieren en la circulación pública del sentido, desestabilizan esas categorías a través del uso de la

11 Como ejemplo de estas asociaciones respecto a la pureza y el origen están las concepciones filosóficas del nacional socialismo alemán.

12 Este tipo de interpretaciones permite el debate epistemológico de la pertinencia o no de la enunciación de “pueblos originarios” para referirse a los pueblos nativos americanos. Esta denominación habilita la pregunta respecto a si existen sobre el planeta pueblos más “originales” que otros. Al respecto, se utiliza la forma de autodenominación elegida por las comunidades vivas que es la de “indígenas”.

13 Como ejemplo se puede presentar “Una y tres sillas” (1965) de Kosuth, obra que marca un “hito” respecto a la paradoja que presentan las imágenes y que aún potencia –a través de innumerables citas– la catapulta contemporánea semiótico-artística e interpretativa.

cita, la reproducción, la parodia, la intervención y la reedición visual en clave colectiva.

Por último, como tercer recurso, la investigación requiere abordar los archivos, u observarlos, desde el trabajo de campo etnográfico, para prácticas artísticas situadas en lo público del pasado reciente y del tiempo que transcurre. Este abordaje busca “cotejar” a partir de la triangulación de información¹⁴, posibles abordajes neocoloniales devenidos en las interpretaciones:

3) Manejo de fuentes basado en el trabajo de campo etnográfico a través de entrevistas a agentes culturales múltiples. El trabajo con entrevistas y el manejo de fuentes orales, permite el acercamiento desde las subjetividades, a los núcleos recurrentes que hilvanan la memoria oral colectiva. Es fundamental desde la emergencia enunciativa y las categorías nativas, la producción de nuevos enfoques para el abordaje de prácticas en movilidad heterocronológica, en constante porosidad técnica y simbólica, propiciada por la hermenéutica entre pares y con la población civil. Además, como prácticas situadas en el espacio público, están atravesadas por discursivas políticas e ideológicas en dialéctica constante. La mayor parte de los creativos¹⁵ que exponen algún tipo de producción –material o

14 Los registros propios constituidos en un corpus de índole doble o triple: notas de observación/ entrevistas/registro fotográfico o audiovisual, que se triangulan con los registros documentales de los archivos que se estudian (que en esta instancia funcionan como fuentes documentales secundarias).

15 Denominación no diseccionante para referir a los agentes culturales múltiples que activan estéticas sensibles desde los espacios públicos y no se identifican con la denominación moderna de “artistas” y tampoco resultan “enmarcables” en una práctica disciplinar específica.

performática– en el espacio público, también lo hacen en el circuito institucional y privado. Esto conduce a cuestionar la omisión de prácticas y agentes y, con ello, evidenciar la falta de control epistemológico de los criterios de inclusión del campo, a través de la reproducción pedagógica de las historias de las artes en América Latina desde premisas universalistas y reductivas. Vilar, al referirse críticamente a la expansión concéntrica del campo del arte contemporáneo (y a la amplitud de sus experiencias y posibilidades), cita a Bernstein quién, agudo al respecto aprecia que: “[...]esta expansión concéntrica no está acompañada de los efectos de desvalorización de los postulados mantenidos anteriormente que son típicos de unos procesos acumulativos” (Bernstein, 1985, p. 207 en Vilar, 2000, p. 165). Esta observación permite comprender la continuidad de interpretaciones peyorativas en clave paternalista y colonial de prácticas que no pertenecen a los circuitos consagrados, ni hegemónicos, y que resultan contradictorias con los aparentes postulados de apertura e inclusión de la actualidad artística.

Desde un caso local, el circuito cultural de barrio Güemes en Córdoba desde el 2015 hasta el 2019, ejemplo de un abordaje metodológico con entrevistas a agentes que realizan prácticas artísticas en el espacio público, emergen evidentes una serie de observaciones:

1) Hay una notoria movilidad geográfica en pequeña escala (interurbana) de los agentes artísticos que permite caracterizarlos como (a)

agentes culturales múltiples¹⁶ y móviles. También, hay una interacción geográfica a gran escala (interregional e interurbana), hecho que nos permite enunciarlos como (b) agentes culturales viajeros¹⁷ y (c) nómades¹⁸.

2) Los agentes culturales móviles, y especialmente los nómades y viajeros, permiten trasladar con ellos experiencias diversas y configuraciones locales en torno al arte, a través de producciones, técnicas, iconografías, conocimientos y saberes adquiridos durante sus recorridos de interrelación cultural.

3) Se evidencia en dicha movilidad, la preponderancia del circuito migratorio territorial entre Córdoba y la región andina (con proyección latinoamericana), protagonizado por agentes culturales viajeros y nómades, donde los espacios feriales –a través de la transmisión oral y visual– toman importancia como lugares de divulgación e intercambio.

4) Existen vigencias, continuidades y actualizaciones del circuito territorial de intercambios sociales, económicos y culturales entre la

actual Córdoba y la región andina, desde épocas coloniales y prehispánicas.

El carácter dinámico y efímero de las prácticas artísticas que circulan en el espacio público, interpeladas por el intervencionismo, el interaccionismo y la movilidad en clave local, propicia el accionar de agentes y una particular circulación de narrativas artísticas plurivalentes en América Latina, vinculada a contextos migratorios regionales de producción de sentido. La contextualización de las prácticas en clave local, como metodología de observación para desarticular universalismos, es una de las potencialidades emergentes para la interpretación de prácticas artísticas que dislocan y reactualizan sentidos en los espacios públicos latinoamericanos. Según Giunta “Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; no son un reflejo: ellas mismas crean contextos” (Giunta, 2014, p. 21). Al dimensionar la “memoria” como activador de la experiencia en una configuración activa y dinámica, las representaciones, índices y alegorías de trayectorias viajeras que se re construyen en los espacios públicos adquieren sentido como experiencias en torno a la(s) memoria(s) en clave regional, inscriptas dentro de prácticas artísticas donde la transmisión oral y visual adquiere protagonismo. La palabra oral se constituye, en estos traslados, en un vehículo/puente fundamental para la transmisión hermenéutica vinculada a experiencias artísticas vividas en otras configuraciones de sentidos.

16 Creativos que no pueden enmarcarse dentro de un recorte disciplinar específico al yuxtaponer en sus experiencias artísticas empíricas variadas vertientes práctico-creativas. Artesanos, músicos, performers, actores, actrices, artistas visuales, poetas, etc., en una yuxtaposición no recortable de prácticas y agentes que cuestiona lo “disciplinar” como un recorte centrado en la modernidad europea.

17 Agentes culturales con residencia local que viajan asiduamente a diferentes latitudes en periodos de tiempo de corto y mediano plazo (días y meses) para intercambiar, vender, exponer y/o difundir sus producciones.

18 Agentes culturales sin residencia en la ciudad de Córdoba y en ninguna locación específica en los últimos dos años. La situacionalidad del viaje se constituye en su forma de vida.

CONCLUSIÓN

Las lógicas de estructuración iniciadas según premisas colonialistas y vectorizadas según las lógicas disciplinantes desde el biopoder de los estados latinoamericanos modernos, condicionan los archivos estatales que hoy documentan recortes de visualidad local y determinan las formas historiográficas dominantes de las artes latinoamericanas. La forma de configuración del recorte de lo considerado patrimonial, en la base misma de los museos de arte latinoamericanos, como ejemplo, es un síntoma empírico de la continuidad *in memoriam* de las formas dominantes de la cultura visual artística de matriz colonial. Los procesos de hegemonía y subalternidad relacional entre grupos, conjugados en diferentes niveles según relaciones socio-étnicas, de forma tectónica e implícita, reeditan localmente las distribuciones urbanas de centros y periferias de la visualidad. Pero hay una contraparte en la verticalidad de la memoria, del patrimonio entendido como bien a difundir masivamente, cristalizada en vitrinas y distribuida como política pública que delata los mecanismos de coerción estatales y evidencia la conveniencia de las formas que debe adoptar el recuerdo. Según Giunta:

Todo aquello que aún no ha sido consensuado en la historia, que no puede volcarse en una cronología, porque no se puede simplificar en un relato oficial la trama sensible del tiempo, o porque todavía existe un profundo desacuerdo respecto a la interpretación del pasado, es activado por medio de obras plenas de referencias históricas (2014, p. 39).

Entendiendo al arte como una postulación de verdad atada a categorías históricas, queda abierta la posibilidad al cuestionamiento de sus premisas. Desde allí, las prácticas artísticas en los espacios públicos, intencionalizadas como acciones estratégicas de diferentes tipos, posibilitan distintos grados de vinculación entre agentes dentro del campo del arte y en conexión con otros campos. Teniendo esto en consideración, resulta indispensable analizar en qué circunstancias se da la posibilidad de una dimensión dialógica a través del hecho artístico en los espacios públicos. Más allá de estrategias, la situación expositiva en el espacio público, posibilita el entrecruzamiento y juego de numerosos factores incontrolables; se constituye allí la apertura, hacia una práctica no-idéntica de las artes. Por esa fisura se filtra la posibilidad dialógica, gracias a la no delimitación, ni control, de los parámetros de la discursiva, dentro de una hermenéutica interrelacional entre prácticas artísticas, políticas, contextos y lectores que interpela abiertamente las “políticas de división de las memorias”.

Entendiendo que la transcripción de conceptos y prácticas hegemónicas europeas pudieron generar, transversalmente, una especie de onda expansiva resistente a la implantación, desde las subalternidades, –cuando no existen garantías institucionales para la memoria– a través de un particular dinamismo de las imágenes con índices geo-localizables e históricos, se torna empírica la supervivencia simbólica en prácticas relacionadas a formas amerindias de

producción de sentido y estrategias de llegada comunicacionales.

Desde esta perspectiva, el dislocamiento de las propias fronteras del sentido es una característica “a priori” de las prácticas latinoamericanas en los espacios públicos; no como consecuencia de sucesivas rupturas y ampliaciones del campo, sino por carecer de antemano de una delimitación marcada con la cosmovisión /religiosidad a la cual el imaginario popular regional sigue vinculando usos y modos de producción colectivos.



Cómo citar este artículo:

Estarellas, N. (2020). Recursos críticos para el abordaje de acervos histórico visuales desde una perspectiva decolonial. *Artilugio Revista*, (6), 43-58. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30019>

Bibliografía

- Bovisio, M. A. y Penhos M. (2010). *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*. Cap. "La 'invención' del arte indígena en la Argentina", pp. 33-54. Córdoba: Encuentro Grupo Editor & Editorial Brujas.
- Castilla, A. (2010). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Cap. La memoria como construcción política, pp. 15-35. Buenos Aires: Paidós.
- Colombres, A.; Escobar, T. & J. A. (1991). *Hacia una teoría americana del Arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Dickie, G. (2005 [1984]). *El Círculo del Arte*. Traducción castellana de Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós.
- Escobar, T. (2010). *Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas*. En M. A. Penhos, *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, pp. 17-32. Córdoba: Encuentro Grupo Editor & Editorial Brujas.
- Escobar, T. (2010). Los desafíos del Museo. El caso del Museo del Barro. En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, pp. 167-183. Buenos Aires: Paidós.
- Fanon, F. (2009). *Los condenados de la Tierra*. Buenos Aires: F.C.E.
- Foucault, M. (1976 [1990]). *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación. Selección de Fernando Alvarez - Uría y Julia Várela*. Madrid: De la Piqueta.
- Giunta, A. (2002). Arte, sociología del. En C. Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, pp. 1-7. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Hellemeyer, M. (2010). Arte Indígena o el triunfo del evolucionismo. En M. A. Penhos, *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, pp. 55-72. Córdoba: Encuentro Grupo Editor & Editorial Brujas.
- Kush, R. (2015 [1971]). *El pensamiento indígena y popular en América*. Córdoba: Tierra del Sur.
- Kush, R. (2016 [1962]). *América Profunda*. Nono: Cleta Ediciones.

- Kush, R. (1976). *geocultura del hombre americano*. Editorial Fundación Ross.
- Martí, J. (2005 [1891]). *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Munilla Lacasa, M. L. (1999). Siglo XIX. 1810-1870. En J. E. Burrucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, pp. 105-160. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis. LOM Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Córdoba: Clea Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.
- Wechsler, D. B. (2000). *Desde la Otra Vereda: Momentos en el Debate Por un Arte Moderno en la Argentina, 1880-1960*. Buenos Aires: Archivos del CAIA.
- Williams, R. (2009 [1977]). *Marxismo y literatura. fragmentos*. Buenos Aires: Ed. Las Cuarenta.

Biografía

Natalia Estarellas

AUTORA

Licenciada en Escultura (FA). Doctoranda en Artes y Becaria Doctoral CONICET (CePIA- UNC). Profesora Asistente Interina de Escultura I, Profesora Adscripta de Arte Argentino y Latinoamericano (2016-2020) y de Antropología del Arte (FA-UNC). Desde el 2013 integra equipos de investigación subsidiados por SeCyT- UNC. Se destacan: “Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba”; “Experiencias digitales: Subjetividades, Arte y Cultura Contemporánea” y “Arte Popular. Problemáticas epistemológicas descolonizadoras”.



Natalia Estarellas

CONTACTO:

nestarellas@yahoo.com.ar

Rojo Carandiru. Memoria y masacre en clave visual

Rojo Carandiru. Memoria y masacre en clave visual

 **María Elena Lucero**

Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina
elenaluce@hotmail.com

Recibido: 22/02/2020 - Aceptado con modificaciones: 08/08/2020
ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/dni4lxmeo>

Resumen

A comienzos del siglo XXI la artista Lygia Pape realizó *Carandiru*, una instalación caracterizada por el uso del color rojo en alusión directa tanto a la masacre de 1992 perpetrada en el penal de São Paulo, como al genocidio indígena durante el Brasil colonial. La materialidad de la obra enfatiza la dimensión dramática de ambos acontecimientos y abre una serie de significaciones que se enlazan, a su vez, con la historia latinoamericana y el arte brasileño. La misma temática había sido abordada por Nuno Ramos en 1992 (año de los asesinatos en la institución carcelaria) en *111*, una impactante ambientación conformada por piedras, bombitas de luz y alquitrán como elementos básicos. A partir del libro *Estação Carandiru* de Drauzio Varella, el director Héctor Babenco filma *Carandiru* (2003) donde retrata la matanza ejecutada por la policía militar. Este trabajo propone la revisión de aspectos

Palabras claves

archivos, artes visuales,
Carandiru, imaginarios,
memoria

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



visuales vinculados a los archivos y a la memoria a partir de determinados imaginarios culturales que abarcan instalaciones, objetos y filmaciones, donde la masacre es representada desde diferentes modalidades estéticas, políticas y poéticas.

Abstract

At the beginning of the 21st century, artist Lygia Pape presented *Carandiru*, an installation characterized by the use of the red color, in a direct allusion to both the 1992 massacre in the São Paulo penitentiary and the genocide of indigenous peoples during colonial Brazil. The materiality of the works highlighted the dramatic dimension of both events and opened up a series of meanings that are in turn linked to Latin American history and Brazilian art. This topic had been addressed by Nuno Ramos in 1992 (the year of the killings in the penitentiary) in *111*, a striking installation made up of stones, light bulbs and tar as basic elements. Based on the book *Estação Carandiru* by Drauzio Varella, film director Héctor Babenco shot *Carandiru* (2003), where he portrayed the massacre committed by the military police. This work proposes a revision of visual aspects linked to archives and memory based on given cultural imaginaries including installations, objects and films, where the massacre is represented from different aesthetic, political and poetic modalities.

Key words

archives, visual arts,
Carandiru, imaginaries,
memory

ROJO CARANDIRU

Carandiru (2001) de la artista brasileña Lygia Pape es una pieza conformada por una cascada de agua corriente que se derrama en un muro de fibra de vidrio con un sonido de fondo. Emplazada sobre un muro pintado de rojo que se encuentra por detrás, la apariencia general de la obra recrea un manto *tupinambá* que hace referencia a la etnia del Brasil primitivo que fue reconocida por sus prácticas de canibalismo y antropofagia¹. La instalación de Pape plantea una analogía entre los presidiarios asesinados en el conocido episodio ocurrido en la gigantesca cárcel de Carandiru en São Paulo el 2 de octubre de 1992 y el genocidio indígena llevado a cabo en los primeros siglos del período colonial en Brasil. Como fue de público conocimiento, en el presidio de Carandiru se produjo un enfrentamiento entre bandas rivales que desembocó en una represión sangrienta por parte del personal policial interviniente. El saldo fue de ciento once muertos. Lygia Pape recupera el episodio y lo resemantiza en una construcción visual de apariencia minimalista eludiendo el sentido panfletario que podría adquirir la temática (tal como funcionó en los medios masivos de comunicación), sin quitarle densidad simbólica. De acuerdo a algunos testigos, tras el tiroteo que inició la policía militar, la sangre de los detenidos asesinados se derramaba por las escaleras del Pabellón 9 de la cárcel, una

escena que resurge en la instalación de la artista brasileña: “Para Lygia Pape, importou um detalhe de um testemunho: o sangue descia em cascata pelas escadas – o banho de sangue” (Duarte, 2002, p. 11). La tonalidad sanguinolenta que caracteriza la obra instituye un puente entre la matanza de los presidiarios y el genocidio indígena. Las representaciones gráficas de los *tupinambás* provenientes de las crónicas visuales del siglo XVI fueron relatos demonizantes que adjudicaron un carácter agresivo, salvaje y voraz a los habitantes brasileños que vivían en estas tierras antes de la conquista portuguesa². De hecho, en la sala previa a la instalación de Pape, algunos grabados nativos de Hans Staden (el viajero alemán prisionero de los nativos brasileños) reciben al espectador. Para resaltar la tragedia que generaron los sucesos de la penitenciaría de Carandiru y el exterminio indígena durante los siglos de la colonia, la artista recurre al color rojo, una tonalidad que impacta en toda la obra. Un precedente dentro del arte brasileño lo constituye el conocido *Desvio para o Vermelho* de Cildo Meireles, una ambientación concebida entre 1967 y 1981 que fue reconstruida en distintas ciudades. El espectador ingresa por una habitación con el piso rojo y numerosos objetos (mobiliario, deco-

¹ *Carandiru* de Lygia Pape se encuentra disponible en <https://allpainters.org/paintings/carandiru-2002-lygia-pape.html>

² La temática fue desplegada en el cine en el film *Como era gostoso o meu francês* de 1971, una película cuyo mismo título remite al mecanismo antropófago. Dirigida por Nelson Pereira Dos Santos. Basada en parte en los relatos de Hans Staden y su viaje al Brasil, despliega la historia de un francés que cayó prisionero de indígenas brasileños. Aunque el problema del gusto no es determinante para la deglución caníbal, sino que más bien las virtudes morales y sobre todo los valores heroicos de la víctima, la narración cinematográfica se centraliza en un francés considerado apetitoso tras ser preparado por los Tupis para su devoración (Lucero, 2019).

ración, alimentos) del mismo color. El ambiente doméstico se torna agobiante, más aún cuando arribamos a una sala oscura donde aparece una pequeña pileta de baño, de cuya canilla emana líquido rojo. Para Meireles la utilización del rojo alude al estallido de sangre vinculado a una historia relatada por su padre, quien atestiguó el asesinato de un periodista. Por otro lado, el contexto histórico en el cual construye su trabajo se caracterizó por la presencia del gobierno de facto en Brasil (1964-1985), una etapa de dictadura donde se perpetraron torturas, muertes y violaciones de los derechos humanos.

En el campo filosófico, el rojo como otros tantos colores ha oficiado como un pretexto para los ensayos teóricos de Ludwig Wittgenstein. Desde un punto de vista social y antropológico, Wittgenstein (1994) señala los juegos lingüísticos que se generan a partir de los colores, los que se van formalizando a partir del lenguaje. El rojo remite a destellos, a la saturación, a la luminosidad, siempre en relación a otros colores, es decir que el significado de cada uno acontece en tensión con el entorno. A su vez el autor señala las gradaciones que abarca cada color (en este caso, rojo amarillento, opaco, azulado, rojo oscuro, rojo-negro) y abre un espectro cromático variable y heterogéneo. En un contexto más local, los hallazgos de Gabriela Siracusano (2005) engloban las distintas procedencias y aplicaciones del rojo. Sea vinculado a las pinturas corporales que exhibían los nativos americanos, a las propiedades curativas de la piedra hematita (un óxido de hierro también conocido como

almagre, tierra roja de España, piedra sanguínea, *terra rubra* o *sinopia*) o al *Palo Brasil* –el primer producto de exportación de Brasil hacia Europa por su tinte rojizo procedente de la savia (*brasileína*)–, el rojo ha tenido desde largo tiempo múltiples usos. Agregaríamos evocaciones simbólicas cuyos sentidos connotan una materialidad ígnea, sanguinaria y mortífera.

VIOLENCIAS

Durante el mismo año del violento episodio, Nuno Ramos realiza *111* (1992), una ambientación concretada en homenaje a las víctimas de la masacre de Carandiru, en la cual utilizó pintura matérica de grandes espesores y alquitrán como sustancia-base³. Su obra nos conecta con distintas percepciones. En *111* cada bloque-bulto encarna un cuerpo. Se trata de un conjunto gigantesco de prismas impregnados de brea y alquitrán dispersos en el piso que componen una geometría informal y compleja que sostiene los nombres de los jóvenes asesinados grabados sobre metal, junto a las noticias de periódicos sobre la masacre. Los tubos de lámparas enormes con mangueras junto a vaselina líquida en las paredes que señalan a los presidiarios que fallecieron, crean un conjunto, por momentos, sórdido, pero sobre todo, inquietante y conmovedor que derrocha fluidos, secreciones,

³ La obra de Nuno Ramos se encuentra disponible en

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?fg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=17

sangre solidificada y materias inertes. Materia que desborda, que derrapa y que vierte el resto abyecto que simbolizan los presos asesinados, resto del resto. Para Victoria Cóccharo este cúmulo de objetos se relaciona con los cuerpos figurados, “como materia opaca en cada bloque de alquitrán, se vuelven presencia insoportable frente a un sistema que, o no sabe cómo calcularlos o no se hace cargo de hacerlo” (2017, p. 239). Una opacidad que a su vez esconde, oculta y niega sus identidades. En algunas paredes de 111 se observan pequeñas cajas que contienen fragmentos de los salmos bíblicos, un elemento que complejiza aún más la lectura de la obra en su totalidad, junto a palabras escritas con vaselina. También aparecen enormes imágenes fotográficas ampliadas de la cartografía de la ciudad de São Paulo que detallan las cercanías del penal, con enormes bombillas de vidrio colgando. Se trata de una producción visual que anuda la memoria traumática del lamentable suceso con la impronta estética de la precariedad material que le imprime un carácter visceral, trágico y conmovedor.

ENCIERROS

En 2003 el director de cine Héctor Babenco estrena *Carandiru*, una película basada en el libro del médico que visitaba el penal, Drauzio Varella, quien recogió sus experiencias en *Estação Carandiru* de 1999. A partir del relato en *off* de Varella, van surgiendo las confesiones individuales, el

sufrimiento que implican las condiciones infra-humanas de la vida carcelaria, el hacinamiento, los enfrentamientos internos entre bandas, los abusos de poder, las enfermedades, las drogas, las adicciones, los conflictos sociales que originan la criminalidad, las traiciones y la lucha por sobrevivir. Los informes periodísticos comunicaron que la policía militar disparó a sangre fría, aun cuando los presidiarios depusieron sus armas (cuchillos y palos) luego del enfrentamiento. Uno de los principales protagonistas es Negro Prieto, un interno respetado por todos que actúa como árbitro de los conflictos internos en el penal. Empiezan a aflorar las historias, un preso le confiesa a otro que su madre le pagó para asesinar a su padre y se producen discusiones. En medio de la contienda ingresa al penal el Dr. Varella, quien se ocupará del programa de detección del VIH en la cárcel. Varella recorre los distintos recintos, desde el cubículo oscuro cuyo encierro significa el mayor castigo, hasta el patio comunitario donde se juega al fútbol, se practica capoeira, se come, se intercambian productos, se acomoda la ropa. En la enfermería, él va conociendo a los presidiarios, las dolencias que los aquejan y sus historias personales que incluyen los motivos por los que están encerrados en el penal. A partir de los análisis de sangre, detecta unos ochenta y dos casos de presos infectados. Se cruzan los relatos sobre drogas, sexualidad, asesinatos, adicciones, violaciones, evangelización, amores e infidelidades, deseos futuros. Las visitas familiares (entre ellas, las dos esposas de *Majestade*), las esperas infructuosas (*Chico*, el fabricante de globos, que

aguarda a su hija inútilmente), las deudas, el delirio de las drogas (como el caso de *Zico*), la homosexualidad y el travestismo (*Lady Di* y *Sem Chance* se conocen en la enfermería y se casan en la cárcel), entre otras dimensiones afectivas, cruzan el relato general. Luego de un partido de fútbol se produce el enfrentamiento entre dos grupos en el Pabellón 9. Pese al cese de las peleas por parte de los presos y de su rendición con banderas blancas, la policía militar ingresa y dispara a mansalva a quienes encuentra a su paso. Ríos de sangre corren por las escalinatas. Junto a los testimonios de los sobrevivientes, se escucha la voz del médico que cierra el *film* y describe el dolor que le produce cada vez que atraviesa las puertas de hierro del penal de Carandiru. Se escucha una sirena junto a la leyenda escrita “Solo pueden contar lo que sucedió Dios, la policía y los presos. Yo oí apenas a los presos. Drauzio Varella”. La película culmina con “Acuarela do Brasil” como música de fondo, un detalle que discrepa con el matiz general de la historia. Si bien se resaltan los aspectos trágicos de los dramas personales más que las definiciones políticas y la problemática de los derechos humanos, *Carandiru* es una suerte de narración que abarca desde el universo humanizado de los presidiarios, hasta los efectos de las drogas o la evangelización, y se cierra con la matanza sanguinaria. Constituye una ficción que engloba archivos y testimonios, y que “recurre a la exageración del melodrama y elige a sus personajes no para documentar una realidad sino por el tenor melodramático de sus vidas” (Aguilar, 2007, p. 174).

MEMORIAS, ARCHIVOS Y FICCIONES

Uno de los puntos nodales que reaparece en las tres propuestas visuales mencionadas es la masacre y el castigo desmedido que da como resultado imágenes con sangre, fragmentos de cadáveres y cuerpos asesinados. La represión en el penal de Carandiru, ordenada por el coronel Ubiratan Guimarães⁴, se establece desde una matriz de poder de un acto que deviene en una violación a los derechos humanos. En este caso, cuenta con la complicidad de la autoridad y perfora el tejido colectivo de una comunidad que tiene sus propias reglas y modos de convivencia. La acción militar reitera el mecanismo biopolítico por el cual un sector poblacional es aniquilado en beneficio del orden. En su extenso estudio sobre el tema, Michel Foucault (2007) afirma que la biopolítica funciona como reemplazo del ejercicio directo del poder, donde el dejar vivir va seguido del dejar morir. Basada en las tecnologías de saber/poder, la biopolítica se aplica a la población como problema político, científico, biológico y de poder. En ese contexto, el estado policial se plantea propósitos que el autor califica de ilimitados y que abarcan desde las actividades grupales hasta los aspectos personales de los sujetos: así el objeto policial es un objeto infinito que desencadena violencias, arbitrariedades, excesos y abusos de poder, con el peso de

⁴ Ubiratan Guimarães no tuvo un juicio responsable y quedó libre de culpa y cargo. Más tarde en 2006 fue asesinado; junto al cuerpo apareció la frase escrita “aquí se hace, aquí se paga”.

la gubernamentalidad. En sus intentos de control y dominio, el aparato policial/estatal genera actos de represión que desencadenan violencias incontrolables, replicadas con la masacre o catástrofe humana. Lo que queda es la memoria de lo ocurrido, que al ser evocada despierta reacciones adversas. Según Andreas Huyssen (2007) privilegiamos la memoria y el pasado a partir del fenomenal impacto de los medios masivos, hecho que coadyuva en la formación de una especie de “industria de la memoria”. La obsesión por el tiempo pretérito opera a favor del crecimiento de los discursos acerca de la memoria. En el siglo XX han proliferado acontecimientos y situaciones ligadas al genocidio y a la destrucción social y colectiva, desde las guerras mundiales hasta los conflictos étnicos y las luchas por el territorio. En esa atmósfera, cabe preguntarse de qué manera se exponen las memorias locales como espacios de conflicto entre pasado y presente. De ahí el valor del archivo, sea como registro documental, como estructuración informativa o como artefactos visuales. De esta manera, afirma Huyssen, el archivo funciona como contrapeso y resguardo de esa memoria.

El crecimiento del uso de archivos en el campo cultural facilitó la preservación de conocimiento histórico y de diversas formas de la memoria. Para Charles Merewether (2006) los archivos integran acervos, bibliotecas o colecciones, y constituyen fuentes primordiales para la investigación desde la cual las historias pueden ser narradas. En el ámbito cultural, los archivos han sido analizados y organizados

según las diferentes visiones de los/las artistas o agentes culturales. Como partes de un todo mayor, pueden reconstruir narrativas alternativas o subalternas, excluidas de los discursos dominantes. También los archivos constituyen un soporte fundamental para la creación de los imaginarios culturales acerca de la memoria. Así las imágenes (de archivos) funcionan como portadoras de la memoria. Un imaginario implica para Jean-Marie Schaeffer (2012) un proceso de producción representacional endógeno que abarca el plano cognitivo, el cual actúa como una forma de interacción entre el individuo y el entorno que lo rodea. La representación (y sus posibles usos) se puede transformar en ficción, resultado de los efectos de ese imaginario. En las artes visuales existe la ficcionalidad en las artes en el nivel de su estatuto pragmático, y se instalan vínculos entre ficción y esfera artística como relación de intersección entre artes y su función lúdica/imaginaria/metamorfoseada. De ahí la distancia entre el objeto real y la ficción: lo ficcional no reproduce, sino que proyecta mediante un desplazamiento estético-simbólico.

CONCLUSIONES

En el caso que nos ocupa, observamos tres enfoques visuales, tres ficciones sobre la masacre de Carandiru de 1992: la instalación de Lygia Pape, las intervenciones y ambientaciones de Nuno Ramos y la producción cinematográfica de Héctor Babenco. Si bien se trata de un mismo

suceso, se plantean relaciones particulares con diferentes tipos de archivos:

- a. *Carandiru* de Lygia Pape concentra diferentes memorias a través del uso de rojo sanguinolento y del líquido que corre como cascada. Dichas memorias provienen de la propia historia del arte brasileño (el uso del rojo en *Desvío para o vermelho* de Cildo Meireles), del trágico episodio de 1992 – cuando en los momentos finales la sangre cae por las escaleras de la penitenciaría (por lo tanto, la artista se enfoca en el momento *post-mortem* de la masacre)– y del imaginario colonial que circuló durante los siglos de la conquista en Europa a través de los grabados basados en las crónicas de Hans Stadem (en las figuras clave que se observan en la antesala de la instalación).
- b. *111* de Nuno Ramos exhibe materialidades (densas, espesas) en las que aparecen incrustados los nombres de los presos asesinados. Los sujetos se tornan volúmenes en amalgamas de muerte, carne acribillada y alquitrán, medios que refuerzan la presencia pestilente del cadáver. Estos amasijos de resinas y telas se relacionan también con los cuerpos muertos de la película. Ramos acude a archivos con los nombres y a archivos de imágenes cartográficas de la ciudad de São Paulo para apuntalar la localización del hecho.

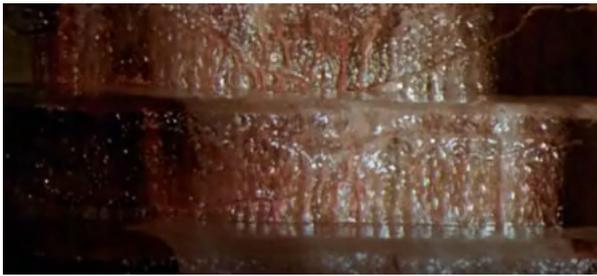
- c. En la película *Carandiru*, Héctor Babenco incorpora archivos y registros que aparecen escritos en el libro de Drauzio Varella, en

cuya narración emergen las historias personales de los presidiarios y los detalles del sangriento episodio. Babenco ressignifica detalles y aspectos vivenciales bajo las posibilidades que brinda la producción cinematográfica, incorporando decisiones estéticas que dejan entrever su tamiz personal. Hacia el final de *Carandiru* se observan imágenes de archivo con la explosión, el derrumbe y demolición de la cárcel, tareas cuya ejecución finaliza el 9 de diciembre de 2002.

El conjunto de imágenes que se han constituido alrededor de la masacre como tópico fundamental puede centrarse en tres elementos icónicos que se destacan: el color rojo como disparador indicial, el líquido que desciende por las escaleras, tanto en la instalación como en el *film* (donde luego se entremezcla con la espuma blanca) (Figuras 1 y 2) y el alquitrán que evoca degradación y corrupción de la carne. Además, los archivos de programas periodísticos, el recuerdo de un juicio que no se resolvió, los policías culpables absueltos y los testimonios de los sobrevivientes completan una lectura compleja y



Babenco, H. *Carandiru* (2h 18 min. 11 seg.). Brasil y Argentina, 2003.



Babenco, H. *Carandiru* (2h 18 min. 11 seg.). Brasil y Argentina, 2003.

abigarrada sobre un fatídico acontecimiento en la historia de Brasil.

A grandes rasgos, existe un móvil común que conecta estas propuestas artísticas, la visibilización de una matanza perpetrada en sujetos humanos a partir de distintos lenguajes icónicos. Desde una opción conceptual ligada a la simbolización del color rojo, hasta la instalación de objetos intervenidos o la producción cinematográfica de corte realista, estas expresiones activan mecanismos sociales, políticos y estéticos que conllevan a la reflexión sobre los modos en que la violencia impacta en el imaginario colectivo.

a

Cómo citar este artículo:

Lucero, M. E. (2020). Rojo Carandiru. Memoria y masacre en clave visual. *Artilugio Revista*, (6), 59-69. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30032>

Bibliografía

- Aguilar, G. (2007). "El melodrama y la prisión en las películas Deshonra y Carandiru". *Nueva Sociedad* N° 208, abril-mayo 2007, pp. 162-178. Recuperado de <https://www.nuso.org/autor/gonzalo-aguilar/>
- Cóccaro, V. (2017). "111 de Nuno Ramos: la imagen ausente, una supervivencia". En Lucero, M. E. *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: UNR Editora, pp. 236-241.
- Duarte, P. (2002). "Risco e invenção". En *Lygia Pape*, Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, pp. 10-13.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lucero, M. E. (2019). *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas*. Rosario: HyA Editora.
- Merewether, Ch. (edited by) (2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press/Whitechapel Gallery.
- Schaeffer, J. M. (2012) *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (1994). *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós.

Recursos audiovisuales

- Babenco, H. (director). (2003). *Carandiru* [largometraje]. Brasil/Argentina: Sony Pictures/HB Films

Biografía

María Elena Lucero

AUTORA

Doctora en Humanidades y Artes, mención Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario. Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del S. XX, UNR. Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, UNR. Autora de publicaciones especializadas sobre arte y cultura visual.



María Elena Lucero

CONTACTO:

elenaluce@hotmail.com

¿Cuándo hay archivo?

¿When is there archive?



Julia Victoria Isidori

Universidad Nacional de Río Negro - CONICET

Allen, Argentina

Juli91_2006@hotmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado: 24/07/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/eupmap2ai>

Resumen

¿Que define al género archivo? La categorización ¿responde exclusivamente a características de formato o puede también pensarse el archivo como una poética no visible de aproximación a ciertas temáticas? ¿Cuáles son esas temáticas abordadas recurrentemente desde perspectivas archivistas? La confección de un *corpus* de análisis para responder a estos interrogantes llevó a preguntarnos qué incidencia tienen los discursos del arte en la categorización de experiencias en determinados formatos.

Teóricamente, esto atenta contra las posturas teóricas fenomenológicas: en lugar de preguntar *qué* es archivo, nos preguntamos *cuándo* se opta por esta poética. Tal análisis situado busca, en primer lugar, descubrir

Palabras claves

archivo, arte contemporáneo,
posvisualidad, periferia

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



la injerencia política de las experiencias estéticas que recuperan situaciones particulares para insertarlas en circuitos exhibitivos, y en segundo lugar, qué implica que esos circuitos se vinculen con ciertas temáticas *archivándolas*, en el sentido figurado de la palabra, que implica guardarlas en un lugar similar a un fichero o biblioteca, disminuyendo su visibilidad y ocultándolas hasta que un ejercicio deliberado las saque a la luz.

Abstract

What defines the archive genre? Does the categorization respond exclusively to formal characteristics or can the archive also be thought of as a non-visible poetic of approach to certain themes? Which are these themes repeatedly addressed from archivist perspectives? Making a *corpus* of analysis to answer these questions led us to ask what effect art discourses have on the categorization of experiences in certain formats.

This attempts against phenomenological theoretical positions: instead of asking *what* is archive, we ask *when* this poetic exists. Such situated analysis seeks, first of all, to discover the political interference of aesthetic experiences that recover particular situations in order to insert them into exhibition circuits, and secondly, what implies that these circuits are linked to certain themes by *archiving* them, in the sense that suggest they are kept out of sight, in a place such as a library or a filing cabinet, until a forced exercise takes them out.

Key words

archive, contemporary art, posvisuality, periphery

SOSPECHAR DEL FORMATO

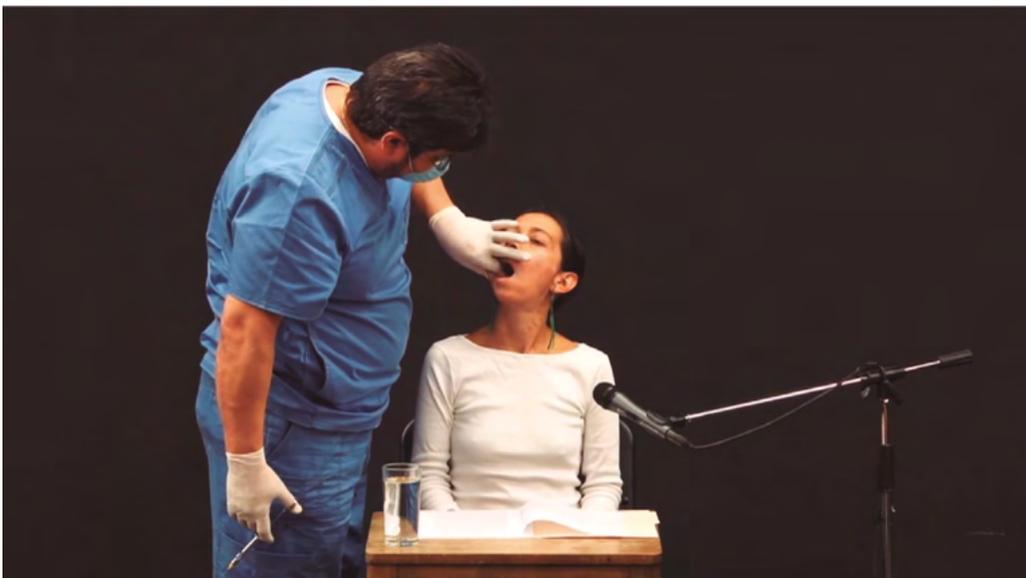
Las ideas que serán desarrolladas en este artículo surgieron como rizomas de otra investigación: el estudio de cierto sector del arte contemporáneo en el que la visualidad se ve invadida por el avance del texto, el comentario, el relato explicativo. En el marco de mi investigación doctoral me propuse estudiar esta ola de producción contemporánea que, observo, gira alrededor de lo discursivo, trastocando la materialidad como pilar histórico de las artes visuales.

A los fines prácticos de mi investigación he optado por llamar *posvisuales* a dichas producciones, y a presentar la *posvisualidad* como este momento histórico en que es posible, al interior de las artes visuales, la producción que relega la materialidad a un lugar secundario. Pero no

es la practicidad la única razón que dio pie a postular este concepto. También la sospecha de que términos ya legitimados por la historia del arte, como la noción de “conceptual”, no eran suficientes o acertados para referir a las prácticas contemporáneas que identificaba como discursivas.

¿En qué prácticas específicamente estaba pensando? En algunas experiencias de alcance global de los últimos veinte años que en circuitos internacionales han planteado cuestiones de problemática social de territorios no hegemónicos mediante formatos de lo más variados: performances, instalaciones, videos, escultura. Santiago Sierra, Doris Salcedo, Francis Alys, Cristina Piffer, Regina José Galindo, entre otros¹, son algunos ejemplos.

¹ Este texto se escribe en lenguaje inclusivo, reemplazando con “e” la “o” que generaliza sustantivos y adjetivos al masculino.



José Galindo, R. *La verdad*. Guatemala, 2013.

Web de la obra: <http://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/> - Video registro: <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>

En el Centro de Cultura de España de Guatemala, la artista leyó durante una hora testimonios de sobrevivientes del conflicto armado en Guatemala, mientras un dentista le anesthesiaba paulatinamente la boca. La acción tiene lugar en el contexto de anulación de la condena por genocidio a Efraín Ríos Montt, entre otros.



Serra, S. *21 módulos antropométricos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabh International, India*. 2007.

Web de la obra: https://www.santiago-sierra.com/200709_1024.php

En la Galería Lisson de Londres se exhibieron veintiún módulos contruidos con materia fecal recolectada de Nueva Delhi y Jaipur después de su reposo por tres años y con aglutinante plástico. La recolección de materia prima para la obra estuvo en manos de “scavengers” quienes trabajaron de forma gratuita. “Scavengers” son en India personas de las castas más bajas –en su mayoría mujeres– condenadas a hacer esta tarea insalubre en condiciones de esclavitud a pesar de la legislación que lo prohíbe.



Serra, S. *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio entre el 15 de marzo de 2011 y el 31 de diciembre de 2016*. 2017.

Web de la obra: https://www.santiago-sierra.com/201705_1024.php

En el Centro de Arte Contemporáneo de Tel-Aviv, en el Wiener Festwochen de Viena, en la Galería Lisson de Londres y en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, el artista escenificó un escenario negro con una mesa y dos sillas. Ininterrumpidamente parejas de lectores se sentaban a leer nombres que se proyectaban al mismo tiempo detrás de ellos. Los nombres corresponden a las víctimas del conflicto bélico sirio durante el lapso de tiempo indicado en el título de la obra, información proporcionada por un equipo de investigación de la UBA. La performance duró, en cada locación, exactamente 56 horas 33 minutos, tiempo que llevaba leer los 144308 nombres.



Piffer, C. *300 actas*. 2017.

Web de la obra: <http://cristinapiffer.com.ar/obras/21/>

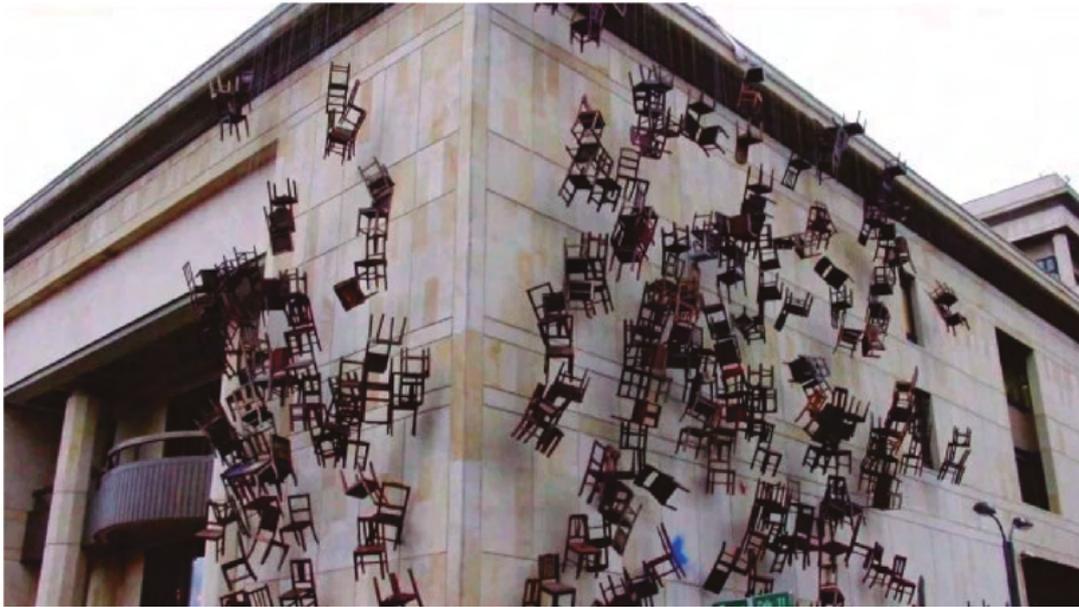
En el Museo de la Inmigración de Buenos Aires fueron presentadas por primera vez doscientos veinticinco placas metálicas que reproducen detalles de las actas en que se constata el “bautismo de emergencia” de personas capturadas durante la Campaña del Desierto. En el marco de la conquista, la ley amparaba recluir a les indies en la Isla Martín García, donde funcionaba un campo de disciplinamiento, y ponerles a disposición esclava en las tareas de conformación del Estado Nación, lo que implicó tanto su empleo en casas de Buenos Aires como su traslado –generalmente a pie– a los ingenios azucareros del norte. Los documentos replicados por la artista constatan el número de acta, la fecha, el nombre cristiano impuesto en el bautismo –la negación de su nombre indígena por ausencia– y características etarias y fisonómicas de la persona.



Salcedo, D. *A flor de piel*. 2011-2012.

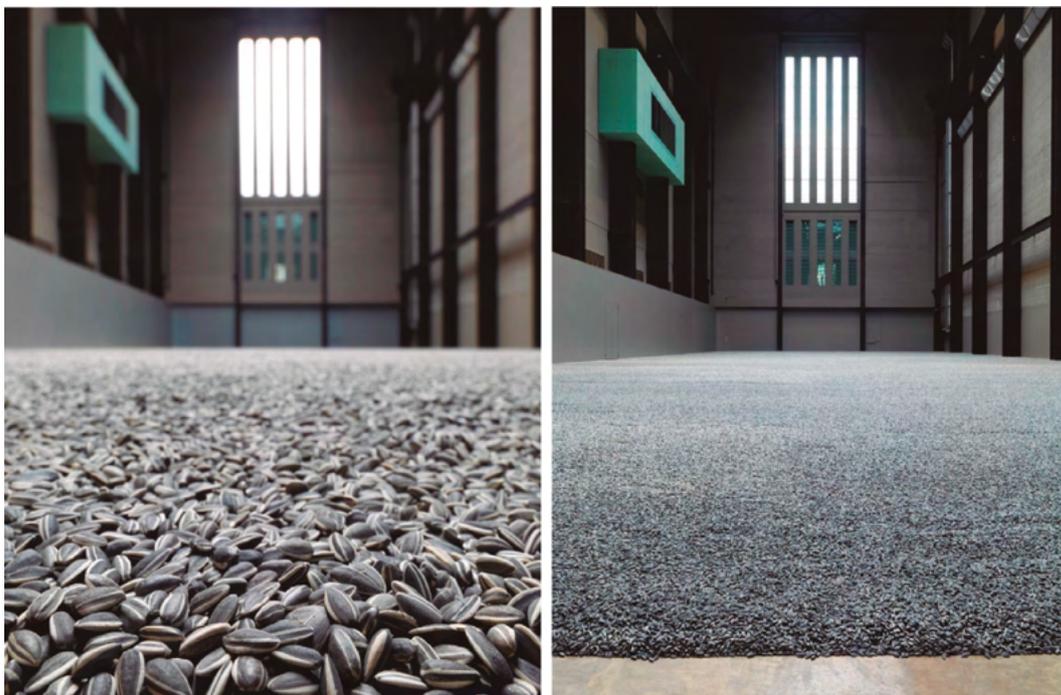
Web de la obra: <https://www.guggenheim.org/artwork/31379>

En el piso de una sala del Museo Guggenheim de Nueva York la artista dispuso una manta fabricada con miles de pétalos de rosa suturados entre sí siguiendo un patrón quirúrgico. Salcedo dice ofrecer esta instalación como sudario a una mujer colombiana víctima de violencia que había sido torturada y asesinada. La fragilidad de la obra y su carácter orgánico la ponen en un lugar entre la reconstrucción y la disolución.



Salcedo, D. *Noviembre 6 y 7*. 2002.

De las paredes exteriores del Palacio de Justicia de Bogotá, la artista programó la bajada en velocidad lenta de doscientas ochenta sillas. La acción tuvo lugar exactamente diecisiete años después de la toma del edificio por la guerrilla en respuesta a la quiebra del tratado de paz por parte del entonces presidente Belisario Betancurt. El número de sillas corresponde a la cantidad de rehenes de la toma.



Weiwei, Ai. *Sunflower Seeds*. 2008.

Web de la obra:

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds/unilever>

En la Tate Gallery de Londres, Ai Weiwei dispuso un total de más de cien millones de lo que aparentaban ser semillas de girasol que ocupaban toda la superficie del piso de la usina británica. Cada pieza era, en realidad, una réplica fabricada en porcelana. La obra se acompañaba de un video que mostraba el proceso de fabricación en la ciudad china de Jingdezhen, del que podían extraerse datos de cantidad, pasos de construcción, los talleres en que fueron confeccionadas y sus condiciones laborales.



Weiwei, Ai. *Straight*. 2013.

El 12 de mayo de 2008, en la provincia de Sichuan, China, un terremoto de magnitud ocho sacudió el condado de Wenchuan y se convirtió en el segundo terremoto más devastador de la historia del país, que dejó un saldo de doscientos cincuenta mil muertos. Cinco años después de la tragedia, y como parte de la 55 Bienal de Arte de Venecia, Ai Weiwei presenta *Straight*, una instalación escultórica compuesta por ciento cincuenta toneladas de barras de acero que el artista recuperó de los colegios devastados tras el terremoto de Sichuan. Las varillas, cuyo diámetro varían, fueron obtenidas por Ai Weiwei en su estado original: deformadas por el peso, dobladas y torcidas; el artista hizo una relectura de los objetos y los enderezó para “recuperarlos”, en una acción metafórica por hacer las cosas bien.



Francis Alÿs. *Reel/Unreel*. 2011.

Obra completa: <https://vimeo.com/130941236>

Web de la obra: <http://francisalys.com/reel-unreel/>

En la galería David Zwirner en Nueva York, en una sala blanca sin nada más que una proyección, se mostró por primera vez la obra: un video de veinte minutos en que la cámara sigue a niñas que empujan discos con la mano o con un palo por las calles de Kabul, Afganistán. Algunos de los discos son rollos de película que se desenrollan a medida que son empujados. Cuando el video termina, un breve texto cuenta que diez años antes un grupo musulmán quemó durante quince días lo que creían el archivo fílmico de Afganistán en las afueras de Kabul, pero desconocían que se trataba de copias que podrían ser reemplazadas, y que los originales permanecían en la ciudad.

Sus obras sugirieron la posibilidad de que ser reunidas en un grupo por afinidades temáticas, independientemente de sus visualidades dispares. Por ello, entre otros motivos, me planteé la posibilidad de pensar en un “género” que no estuviera determinado por el formato sino por el vínculo entre este y textos determinados. A la hora de estudiar dichos casos, sospechando similitudes, aunque a la vista no guardaran relación, propuse girar la mirada y estudiar, en lugar de las visualidades, la dependencia que establecieran con el relato. Así, la idea de posvisualidad surgió como necesidad de nombrar lo que creo es un paradigma en el cual estos artistas se inscriben.

Al esbozar un posible *corpus* de artistas posvisuales, un común denominador son las temáticas que abordan. El carácter de sus textos es casi sin excepción desencantado, de denuncia –más o menos radical–, delator de la cara oscura del aparente buen funcionamiento de las sociedades y de los fracasos que la promesa de progreso no quiere reconocer. Es aquí cuando me planteo con qué género del arte contemporáneo son afines estas posturas. El archivo surge como respuesta casi inmediata. Pero entonces, surge la pregunta troncal a este artículo: ¿Qué es el archivo? ¿Es un género determinado por la forma de las obras o por sus inquietudes temáticas?

La historiadora española Anna María Guasch –cuyo estudio del archivo fue cristalizado en diversos artículos y en el libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011)– se ha concentrado especialmente en los formatos que este género ha

ingresado en los espacios de arte. Lo que ella llama “estética legal-administrativa” (Guasch, 2011, p. 10) constituye para la autora la razón de catalogar una experiencia como archivista. Incluso el hecho de que dedique su libro a estudiar artistas que han adoptado la técnica de inventarios, tesauros, atlas, o álbumes refuerza la suposición de que para Guasch el *quid* del archivo está en el formato.

Otro de los pensadores que ha analizado el arte archivista es el crítico estadounidense Hal Foster. Un poco más distante de Guasch y más cercano a nuestro enfoque sobre el archivo, el teórico insiste no tanto en el aspecto material de las obras archivistas, sino más en los relatos que evocan; en la carga *negativa* de lo que el archivo recupera (situaciones, personajes o contextos olvidados, fracasados, inaccesibles). Su concepción del archivo como un ejercicio de *contramemoria* (Foster, 2015, p. 44) sugiere la relevancia que el tema tiene a la hora de definir este género.

También la historiadora argentina Andrea Giunta ha estudiado el carácter *contramemorial* del arte archivista de las últimas décadas, sobre todo a propósito de los procesos colectivos de revisión de las historias oficiales. También en su práctica curatorial –pensemos, por ejemplo en las muestras *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (co-curada junto a Cecilia Fajardo Hill en 2017) y *Verboamérica* (co-curada junto a Agustín Pérez Rubio en 2018)– o como historiadora –en su último libro *Feminismo y arte latinoamericano* (2018)– el archivo es un formato mediante el que recuperó del olvido, del

anonimato o de la invisibilidad obras, artistas y experiencias que por motivos varios se habían mantenido en los márgenes de la historia del arte hegemónica. No obstante, cuando la autora brinda ejemplos concretos de obras archivistas, vemos que estas se circunscriben al formato del almacenamiento, el inventario o la organización legal-administrativa planteada por Guasch (Giunta, 2010).

Sin embargo, a pesar del lugar troncal que se ha dado al formato a la hora de describir la poética del archivo vemos, casi sin excepción, que las experiencias que son categorizadas como archivistas comparten, además de aspectos morfológicos, similitudes temáticas. Sus contenidos son de naturaleza frustrada, son relatos recuperados que han estado silenciados o que han sido deliberadamente evadidos. De allí que podemos preguntarnos si hay una esencia 100% *formal* del arte archivista, es decir, si ubicar una obra en la categoría de archivo depende de su uso del espacio a la manera de instalaciones que evocan la organización pública o administrativa de colecciones de elementos.

Pensar en obras como las de nuestro punto de partida con la sospecha de que tal vez guarden algún vínculo con el archivo permite observar que además de evocar, como este, historias trucas, silenciadas, frustradas, olvidadas, el modo de presentarlas es también un poco archivista aunque no respondan a la estética legal-administrativa analizada por Guasch. Similar al archivo, las obras de Galindo, Sierra, Weiwei, Salcedo y Alys tienen características del periodismo. Como en

este ámbito, la información cuantitativa es un elementopreciado para las obras que construyen su relato mediante datos numéricos, geográficos, históricos.

De forma similar a aquella con que en el ámbito del periodismo la información se ofrece cada vez más explícita, exhaustiva –lo que el filósofo contemporáneo Byung-Chul Han diría “pornografía de la información”–, también alrededor de estas experiencias artísticas hay una serie de datos duros que las acompañan en su circulación escrita. Es decir, que las obras mencionadas se reseñan, se critican, o se publican reproduciendo, junto con la imagen, datos informativos que le dan mayor singularidad. Miremos, por ejemplo, aquellos datos con que las obras de nuestro *corpus* circulan en internet.

Ai Weiwei, *Sunflower seeds* (2008)

- 150 toneladas de aparentes semillas de girasol conforman la instalación sobre el piso de la Histórica Turbina de Londres.
- El artista contrató a 1600 artesanos de porcelana imperial.
- Cada pieza se fabricó siguiendo 30 pasos.
- El emperador chino Chairman Mao (1893-1976) se hacía llamar “el emperador del sol”.
- Sus súbditos fueron nombrados girasoles por la propaganda política entre los años 1949 y 1976.
- La obra fue fabricada a mano en el pueblo de Jigdezhen, a 1000 km de Beijing, ciudad que fabricó durante siglos la porcelana para los emperadores.

Ai Weiwei, *Straight* (2012)

- En 2008 el terremoto de Sichuan azotó China.
- Más de 5000 niños escolares perdieron la vida.
- 50 toneladas de barras de acero componen la obra.
- El artista recuperó la varilla corrugada de las escuelas que quedaron destrazadas.
- Enderezó cada varilla en una metáfora por “hacer las cosas bien” en respuesta al ocultamiento de información del gobierno chino.

Regina José Galindo, *La verdad* (2013)

- Durante 36 años Guatemala vivió en conflicto armado.
- Más de 200000 personas fueron asesinadas, 45000 personas fueron desaparecidas, 400 aldeas fueron destruidas y 1000000 de personas fueron obligadas a abandonar sus casas.
- El juicio por genocidio contra el dictador Efraín Ríos Montt dio inicio en el Palacio de Justicia durante el mes de abril del 2013.
- La artista lee durante 70 minutos testimonios de sobrevivientes de la violencia de los expedientes que conformaron el juicio (“...en la aldea murieron 95 hombres, 41 mujeres, 47 niños...”).
- Un enfermero le anestesia la boca 7 veces durante su lectura, haciendo que el relato se entienda cada vez menos.

Santiago Sierra, *21 módulos antropométricos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabh International, India* (2007)

- 21 módulos de materia fecal humana de 215 x 75 x 20 cm.

- La materia fecal fue recolectada de Nueva Delhi y Jaipur.

- Fue reposada por 3 años.

- Los trabajadores del movimiento sanitario Sulabh International son mayoritariamente “scavengers”.

- Les “scavengers” o “carroñeros” son personas que recolectan, vacían y transportan excremento humano de baños secos, cañerías y alcantarillas.

- Históricamente esta tarea la hacen las clases sociales más bajas en condiciones de esclavitud y condenadas con el seudónimo de “intocables”.

- En 1993 la práctica de recolección manual de excremento fue prohibida en India, aunque según el censo de 2011 seguían haciéndolo 794000 personas, mayoritariamente mujeres.

Cristina Piffer, *300 actas* (2017)

- A fines de 1800 la Isla Martín García funcionó como un campo de concentración y disciplinamiento de indígenas, que luego eran repartidos como esclaves en varios puntos del país.

- A pedido del monseñor Aneiros, arzobispo de Buenos Aires, José Birot y Juan Cellierier llegaron a la isla a bautizar “de emergencia” a indígenas previo traslado.

- La artista decide trabajar con 300 de estas actas existentes en el archivo del Arzobispado de Buenos Aires.

- Las réplicas en láminas de metal color plata, pulidas, en referencia al río y a las suposiciones de riqueza que dieron el nombre a la Nación.

- Cada placa reproduce fecha de bautismo, N° de acta del Arzobispado, nombre católico impuesto, edad y características de la persona bautizada.
- Fue expuesto por primera vez en el Museo de la Inmigración en el Puerto de Bs As, ex Hotel de Inmigrantes (principios del siglo XX), que tenía la tarea de alojar, orientar y ubicar a quienes ingresaban al país.

Doris Salcedo, *A flor de piel* (2012)

- Manta hecha a mano con miles de pétalos de rosa, símbolo cultural de ofrenda a las mujeres.
- Salcedo la ofrece como sudario a una enfermera colombiana que fue violada y torturada hasta la muerte.
- Tiene los colores que adquiere la piel cuando ha sido maltratada o la sangre seca.
- Los hilos unen los pétalos con puntos de sutura quirúrgica.
- En el 66% del territorio nacional las fuerzas paramilitares han cometido delitos sexuales.
- Entre 1985 y 2012 se registraron 1754 casos de violencia sexual en medio del conflicto.

Francis Alÿs, *Reel/Unreel* (2011)

- En el paisaje urbano de Kabul, Afganistán, varios niños empujan una película como rueda, con la mano o con un palo.
- El 5 de septiembre de 2001, los talibanes requisaron miles de videos del Archivo Fílmico de Afganistán y los quemaron durante 15 días en un acto público en las afueras de Kabul.
- El grupo encargado de la tarea de censura no reparó en que los rollos de película eran copias,

ya que los originales quedaron desperdigados por la ciudad a causa del conflicto armado.

- Los rollos encontrados por los niños entre la basura son parte del archivo fílmico de Afganistán.

Acorde a las historias ante las que el periodismo contemporáneo muestra interés, estos hechos puntuales, localizables, cuantificables, son fallas, finales irresueltos, desencantados, trancos, cabos sueltos de un proceso mayor que sigue su curso olvidándolos o incluso a costa de su marginación. Este punto es el que me permite sugerir que también la morfología de estos discursos es similar, y que tiene precisamente el formato del género archivo.

En primer lugar, comparten su interés en lo fracasado. ¿Qué son sino fracasos la ausencia del Estado tras el terremoto de Sichuan denunciada por Weiwei, la negligencia gubernamental para impedir el trabajo esclavo que sugiere Sierra, o las violaciones de derechos humanos evidenciadas por Galindo? En segundo lugar, otra característica que une a ambos formatos es su carácter inacabado. Tanto las obras claramente archivistas como las del *corpus* de esta investigación carecen de tautología, y en su lugar abren perspectivas diversas desde las que leer una temática. Su incompletitud se debe en unos casos a la posibilidad de ampliarse infinitamente agregando más elementos a un archivo o a la inmensidad de información que puede empezar a conocerse a partir de una situación particular en el caso de las obras posvisuales.

No es casual que las temáticas que pueden deducirse de estas obras sean frecuentes en la agenda diaria de comunicación medial. El acercamiento archivista, por ende, tal vez se deba a que hay tanto narrado sobre tópicos políticos de actualidad que el arte que quiere abordarlos no puede entrar en el flujo de las noticias desde su generalidad, desde lo universal, sin un plus de curiosidad, de relato extraordinario. La búsqueda de historias preciosas, muy particulares, que traigan datos, locaciones precisas, acercan la preproducción a una bitácora, elemento fetiche de artistas archivistas. La *performance* de Galindo, por ejemplo, pone en la mesa el discurso conocido del terrorismo de Estado con datos singulares que pasan a conformar la obra, sumando al relato como los documentos a un archivo, o las incrustaciones en una pieza de joyería.

También en sus intenciones de revisar, de no pasar por alto, de buscar en lo que no se ve a simple vista y sospechar de los documentos oficiales, estas obras posvisuales parecen equipararse a los archivos. Entonces, la contramemoria que propone el impulso archivista no es exclusiva de ese formato. Las experiencias del punto de partida de esta investigación se arman a medida que se tira del hilo y se descubren peculiaridades, con auxilio de la singularización de anécdotas, de la particularidad de lo real. Del mismo modo que los archivos, son siempre latentes y cobran sentido en la medida que se descubran datos y se establezcan conexiones.

Los puntos de este segmento muestran que las características propias del arte archivista

se volvieron extensivas para gran parte del arte contemporáneo que carece de la poética legal-administrativa, coleccionista, documental, estudiada por Derrida, Buchloh, Guasch, Foster, Groys y Giunta, entre otros. Los casos numerados arriba son prueba de que el carácter anecdótico, las intenciones de revisión histórica, y el comienzo por la inquietud ante lo ignorado son compartidos por obras que pueden catalogarse como archivo y obras que no. ¿Qué determina entonces la clasificación en este género? Dejaremos esta inquietud en pausa para retomarla hacia el final del artículo.

¿QUÉ IMPLICA ARCHIVAR?

Después de señalar las similitudes entre las obras del punto de partida, el periodismo, y el género artístico archivista, me pregunto qué implicancias tiene este tratamiento de temáticas de vulnerabilidad a través de los datos duros, la particularidad de la información, y el interés por casos extremos de fracasos sociales o historias irresueltas. Específicamente, quisiera plantear el problema del “descanso en el archivo”. Con ello me refiero a la capacidad que tiene este formato de presentar una situación problemática irresuelta de forma casi monumental y, por ende, en un tono algo sumiso de denuncia.

Este problema está a mi juicio íntimamente ligado con la relación entre los contextos en que aquellas situaciones –vulnerables, fracasadas,

truncas, olvidadas o silenciadas– tienen lugar, y los espacios en que son evocadas. Pensemos, por ejemplo, en las locaciones específicas en que las experiencias propuestas por Salcedo, Galindo, Sierra, Alys, Piffer o Weiwei tuvieron lugar: la galería Tate Modern y Lisson de Londres, la galería David Zwirner y el Museo Guggenheim de Nueva York, e incluso los aparentemente menos hegemónicos Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires o Centro de la Cultura española de Guatemala; espacios geográfica y simbólicamente distantes a aquellos que fueron escena de las historias evocadas.

¿Qué entidad tienen esos discursos en el contexto huésped? ¿Qué significan para este? Acordamos que eran anecdóticos, pero ¿qué implica su anecdotismo? Los discursos evocados por las obras de nuestro *corpus* son tan interesantes como irrelevantes para el devenir histórico. Aunque nos pese, provocan indignación inmediata y una repentina llamada de atención y aparente urgencia, pero que se desvanece después de su recepción. La anécdota tiene estas características: es interesante, pero omitible, relata una situación fuera de lo común que atrapa la escucha por el tiempo que dura el relato pero que es olvidada fácilmente cuanto éste termina.

Suele decirse, como hemos citado antes a propósito de los estudios de Foster (2015) y Giunta (2010), que la posibilidad que ofrece el archivo de hacerle preguntas al pasado desde el presente ejercita una contramemoria que va surcando grietas en las visiones homogeneizadoras de la historia. Pero habiendo consignado los peli-

gros inherentes a la anécdota periodística, ¿es el archivo un formato suficientemente potente para crear efectivamente esas grietas, o simplemente recluye las caras ocultas de procesos presentes curiosamente archivándolos?

Me refiero a que el gesto de traer a un contexto relevante de exhibición (para la escena global del arte contemporáneo) un relato que ha sido silenciado por ese contexto puede perder potencia si el modo de hacerlo anuncia desde el inicio su asociación a la periferia. Como si la obra dijera a sus visitantes: “Tranquiles, lo que ven es horroroso por unos minutos, pero tiempo después seguirá siendo lejano, ya no les competirá”.

Si el archivo transforma a los distraídos en indagadores comprometidos, como sugiere Foster (Foster, 2015, p. 47), cuando se trata de obras posvisuales de resistencia de características archivistas, estas lo hacen por un tiempo limitado, liberando a sus espectadores de responsabilidad en el minuto que abandonan la muestra.

También se insiste en la espacialidad no jerárquica de las instalaciones archivistas. Pero ¿no establecen esas instalaciones una jerarquía entre lo archivado y lo que conecta con ello en el exterior de muestra? Me refiero a si el tópico marginal que insiste –vía archivo– en formar parte de esa historia que lo eyecta puede lograr su cometido fuera del sectorizado espacio de arte que apuesta por avivarlo. En otras palabras, un discurso que tiene lugar en una muestra con características de archivo, ¿no ocupa, acaso, un estrato menor ante el discurso que lo acoge, que excede la obra, incluso la exhibición?

EN QUÉ RESIDE UNA POÉTICA

Para retomar la inquietud planteada en el final del primer apartado acerca de aquello que determina si una experiencia ingresa o no en la categoría de archivo, me pregunto si podemos hoy –en la contemporaneidad que reconocimos posdisciplinar– seguir pensando en visualidades, en formatos, en aspectos materiales de las obras para categorizarlas en distintos géneros. ¿O en cambio ya se vuelve necesario atender también a los discursos que las experiencias ponen en juego, y a las dinámicas de lectura que mediante el formato proponen para ciertos relatos? Esto último –entender el archivo no como una visualidad sino como una dinámica, como una forma de vinculación temática– nos pone de frente a la relevancia de lo artístico para pensar, a reconocer que los modos de lectura del pasado y del presente, es decir, las perspectivas con que nos acercamos al mundo, no son inocuas.

Desde la introducción de este escrito, la fórmula contenido vs. forma se hizo presente, lo que pone de relieve que si bien para la teoría académica es un paradigma superado, sigue haciéndose presente a la hora de reflexionar sobre experiencias artísticas. Quisiera plantear que –aun cuando en lo teórico reconocemos estos conceptos como indiscernibles– seguimos separándolos a la hora de establecer géneros, paradigmas, o giros históricos.

Sin embargo, no creo que eso constituya un problema si podemos advertir que la relación

no es unidireccional (el contenido modifica la forma), sino que ocurre también, y tal vez más por agazapada, a la inversa. Como desarrollamos en este artículo, a veces un paradigma de producción establece modos de acercarse a los referentes que inciden en el contenido que la obra ofrece, es decir, que el mismo discurso “final” de la obra está afectado por la estructura de producción que guió su genealogía. Al contrario de las reseñas de obras posvisuales, que alegan que estas “parten” de determinada situación, relato, etc, podemos pensar que tal vez parten de una forma de relacionarse con ese relato. El punto de partida de Galindo, de Weiwei, de Salcedo, de Sierra, de Piffer, o de Aliys, entonces no sería lo que ellos acusan como su inquietud inicial, sino la mirada con la que se acercaron a esos discursos.

Por eso, en este caso, se optó por evadir deliberadamente la pregunta por una definición posible de la categoría de archivo. En su lugar, se optó por preguntar cuándo el archivo ocurre, instalando la posibilidad de pensar en este como un formato móvil, de lectura y acercamiento a los relatos recuperados por experiencias artísticas contemporáneas; no como un formato en el cual encajar o no, sino una perspectiva desde la que posicionarse.



Cómo citar este artículo:

Isidori, J. V. (2020). ¿Cuándo hay archivo?. *Artilugio Revista*, (6), páginas 70-86. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30028>

Bibliografía

- Foster, H. (2015), *Nuevos malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- Foster, H. (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Arte, crítica, emergencia. Madrid: Akal.
- Foster, H. (2004) "An Archival Impulse", en *October*, N°110, Otoño. Nueva York, pp. 3-22.
- Giunta, A. (2010), "Archivo", en *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Groys, B. (2016a), "Los trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo", en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra, pp. 133-148.
- Groys, B. (2016b), "Entrar al flujo", y "El arte en Internet", en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra, pp. 17-32 y 195-213.
- Guasch, A. M. (2005), "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar", en *Materia, Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 5, pp. 157-183. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Guasch, A. M. (2011), *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Han, B. C. (2013a), "La sociedad positiva" en *La sociedad de la transparencia*, Barcelona: Herder, pp. 11-23
- (2013b), "Violencia de la transparencia" en *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder: s/d.

Biografía

Julia Victoria Isidori

AUTORA

Vivo en Río Negro, Argentina, soy Licenciada en Artes Visuales de la UNRN, donde dicto clases. Curso el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la UNTreF con una beca CONICET y participo en proyectos de investigación en ambas universidades.



Julia Victoria Isidori

CONTACTO:

juliaisidori@gmail.com

Sin cura: heredar los restos y apoderarse de la soledad. Una lectura de *Curar al padre* de Juan Der Hairabedian.

Cureless: inheriting the remains and seizeing solitude. A reading from *Curar al padre* by Juan Der Hairabedian.



Lorena Fioretti Katz

Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina
lorenfio@gmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado: 06/07/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/thbo37sdu>

Resumen

El presente artículo intenta articular dos reflexiones en torno a la problemática del archivo y la herencia. Por un lado, la lógica con la que Juan Der Hairabedian monta *Curar al padre* (2017) y, por otro lado, la aproximación estético-filosófica que en torno a esta discusión se viene sosteniendo en el campo de un cierto pensamiento occidental. Nuestra hipótesis principal sostiene que la puesta de Der Hairabedian testimonia una forma de tramitar la herencia, a partir de lo que él denomina un procedimiento curatorial como disposición corporal que le permite, a modo de resultado fragmentario, el montaje de un archivo en torno al padre. Una serie de derivas abre esta (a) puesta: la invención/montaje del nombre propio (lo autobiográfico), la relación entre lo íntimo y lo público, la soledad común en relación a la reconstrucción de nuestra memoria, la interminable curaduría de cada cual.

Palabras claves

herencia, archivo, soledad, común, autobiografía

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

The present article attempts to articulate two reflections around the of the archive' and the inheritance' problems. On the one hand, the logic with which Juan Der Hairabedian mounted *Curar al padre* (To cure the Father, 2017) and, on the other hand, the aesthetic-philosophical approach that around this discussion is being held in the field of a certain western thought. Our main hypothesis argues that Der Hairabedian's *Curar al Padre*¹ testifies a way of dealing with inheritance based on what he calls a curatorial procedure as a *bodily disposition* ("una disposición corporal") that allows him, as a fragmentary result, to assemble an archive around the father. A series of drifts opens this post: the invention / assembly of the proper name (the autobiographical), the relationship between the intimate and the public, the common loneliness in relation to the reconstruction of our memory, the endless curatorship of oneself.

Key words

heritage, archive, loneliness, common, autobiography

1 Evitamos la traducción porque la misma pierde el doble juego que implica la palabra curar.

Herederos es el que descifra, el que lee. La herencia más que una donación, es una obligación de hermenéutica.

Sarduy

Entender la configuración de la herencia como archivo², es decir, como origen pero también como mandato, supone la posibilidad de obtener respuestas fantasmáticas que permitirían la “transmisión” de la tradición y de la cultura, más allá de cualquier automatismo y más acá de un puro acontecimiento subjetivo, de un encuentro absolutamente novedoso. Pensar la herencia junto a Jacques Derrida, supone asumir que esta se constituye a partir de un proceso singular cuya potencia reside en la imposibilidad de una comprensión absoluta, pues la traductibilidad directa así como la homogeneidad dada y la coherencia sistemática y absoluta, no están garantizadas. Y es justamente por esto que siempre la herencia se abre desde el porvenir.

El viaje de *Curar al padre*³ de Juan Der Hairabedian comenzó unos años antes con la puesta

2 Su relación etimológica con el arkhe, supone “no sólo la historia y la memoria de acontecimientos singulares, de nombres propios, de lenguas y filiaciones ejemplares, sino la puesta en depósito de un arkheion (que puede ser un arca o un templo), la consignación en un lugar de relativa exterioridad, ya se trate de escritos, de documentos o de marcas ritualizadas en el cuerpo propio (por ejemplo, las filacterias o la circuncisión)” (Derrida, 1997, p. 53). Se trata de la “exterioridad de un lugar, puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un lugar de autoridad (el arconte, el arkheion, es decir, frecuentemente el Estado, e incluso un Estado patriárquico o patriárquico), tal sería la condición del archivo. Este no se entrega nunca, por tanto, en el transcurso de un acto de anamnesis intuitiva que resucitaría, viva, inocente o neutra, la originalidad de un acontecimiento” (Derrida, 1997, *se vea insertar*).

3 Trabajaremos a partir de su obra, pero también con el escrito presentado para la finalización de la Especialización en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea, titulado “Curar al padre: pensamientos, reflexiones y confesiones

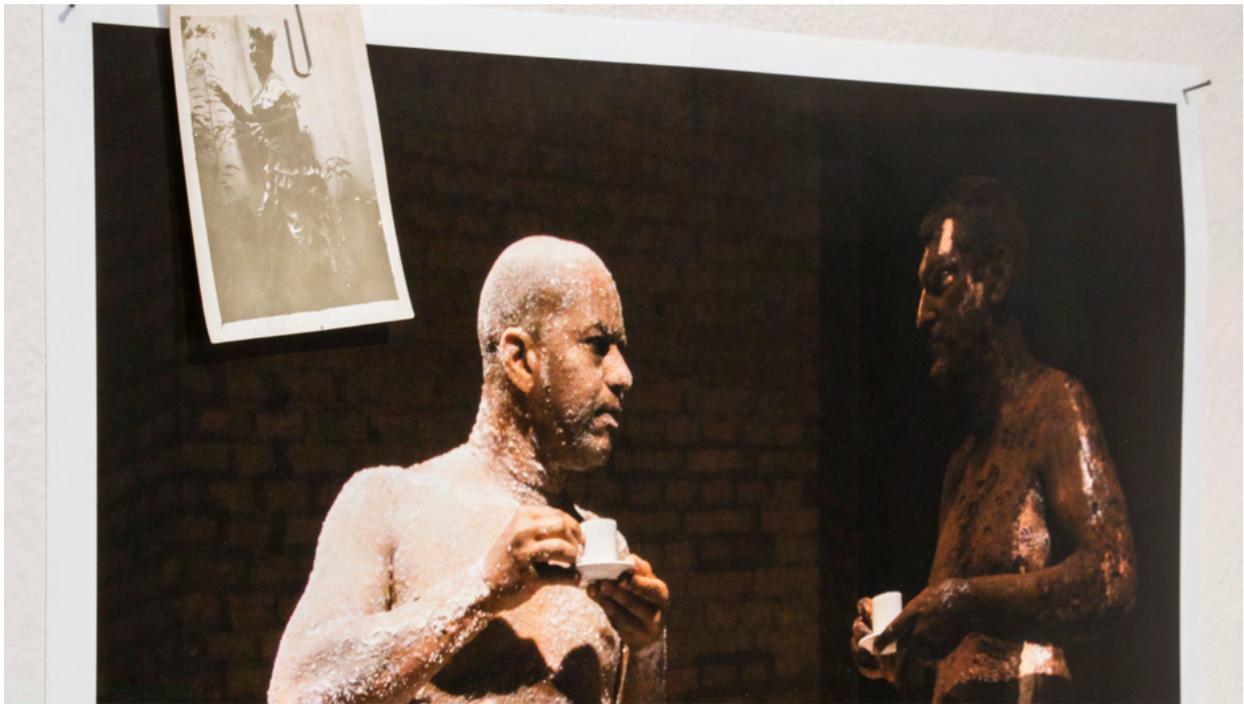
Viaje a Armenia –proyecto expuesto en formato de instalación en 2012–2013⁴–, un viaje fallido al pasado. Este error dispuso al viajero en una situación particular: la de estar perdido, desorientado y dislocado. Fue quizás por este contexto que algunas preguntas ingresaron a la escena recomenzando la búsqueda:

En 2012, a la manera de muchos argentinos, hijos o nietos de inmigrantes, que en la actualidad realizan el viaje para reconstruir orígenes, reconocer cierta geografía, visitar parientes de quienes se conoce una remota existencia, o mitigar el sentimiento de desarraigo por haber crecido bajo parámetros culturales divergentes, viajé –por error– a Armenia, capital del Quindío, Colombia. Durante mi estadía intenté persistentemente comprender de qué se trataba este viaje sin obtener respuestas muy certeras, sino tan sólo intuiciones y conceptos iniciales que me proponían horizontes por indagar (Der Hairabedian, 2013, p. 16).

En *Viaje a Armenia*, Der Hairabedian propone montar la herencia a partir de la puesta de un error, de un olvido, de un viaje errático para volver de manera oblicua a través de un absurdo a lo que anticipadamente será siempre un fracaso: la vuelta al origen, Armenia; o el encuentro con una mismidad que se revela siempre una otredad: Colombia. Por ello, este montaje no se realiza nunca de forma lineal y supone la herencia como el resultado inacabado de un proceso

en torno a una curaduría de Juan Der Hairabedian” (2017), de próxima publicación.

4 Der IntIntermedian Intermedian cuenta que viajó con el libro *Viaje a Armenia* de Mandelstam de donde toma “la predisposición corporal y de ánimo a perderme”. Pero también viaja con el film *Nosotros* de Peleshian. La idea del artista es “crear un nuevo Nosotros –un nosotros más amplio– ya sea evidenciando u ocultando las distancias existentes.



Der Hairabedian, J. *Curar al padre*. 2017. Detalle de *Travestido en Carmen Miranda + Los niños no toman café*.

de duelo interminable e inclausurable –tal como lo piensa Derrida en su lectura psicoanalítica– que posibilita que algo pueda heredarse “desde el momento en que se piensa a partir de ella, en su nombre, ciertamente, pero precisamente contra ella en su nombre, contra eso mismo que ella había creído que debía salvar para sobrevivir al perderse” (Derrida, 2003, p. 259). Se trata para Derrida de una fidelidad infiel que va más allá de la reproducción de “cosas muertas” para hacer que la herencia se disemine y contamine. Der Hairabedian, para sobrevivir y para encontrarse con su herencia, se pierde como condición corporal de apertura a lo otro, a ese secreto incognoscible que nos trae la herencia,

También “perdido” es como llaman los armenios u otras comunidades diaspóricas, a quienes han abandonado su comunidad cultural y de pertenencia, lo que abre en el sujeto –esto ya dicho desde una experiencia personal,

pero constatable en otros casos diaspóricos similares– una brecha, una especie de limbo, de no-lugar, en la existencia del sujeto. Pero aparte de ello, el acto de perderse –espacial y temporalmente– es, fundamentalmente, una predisposición corporal que incorporo como procedimiento de producción: un proceder ya presente en trabajos míos previos y que desarrollo de modo más pleno a partir de *Viaje a Armenia* (Der Hairabedian, 2017, p. 18).

Este gesto precario, que precariza la lógica monumental de la herencia, de la mismidad y del origen, es la antesala de lo que años más tarde será *Curar al padre* (2019). En este sentido, el legado de un nombre, de una firma, no se deja leer más que como un secreto, pues si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, el legado no podría ser heredado. La noción de secreto derridiana apunta en el sentido del resto inasignable, de lo

no biodegradable⁵, como el lugar desde donde surge el movimiento de diseminación de la herencia y la supervivencia del legado. El secreto es lo que se resiste al movimiento de reapropiación, ese deseo de canibalizar los restos estableciendo de una vez y para siempre el significado de la herencia. El legado sobrevive al sustraerse, como la huella, como el trazo o la ceniza: la herencia está siempre por venir y no sabemos qué o quién arribará. Se trata de una decisión que tomamos de antemano, una amistad que establecemos con lo desconocido. Dice Ana Laura López de Torre (2016):

Viaje a Armenia justamente aprieta ahí donde se afloja la ansiedad: se entiende y se aprecia la imposibilidad de volver o de pertenecer, excepto a través de mecanismos oblicuos como el que aquí propone la premisa absurda de un viaje deliberadamente errado, en donde se distingue la ausencia de esos vicios didácticos, ilustrativos, confesionales o panfletarios que son frecuentes en obras que exploran estas temáticas (citado por Der Hairabedian, 2017, p. 19).

Ahora bien, si ser es de alguna manera heredar y el origen de todo está en esa venida que no acaba de llegar o, dicho de otro modo, la interpretación de los restos es infinita, no hay esencia sino supervivencia: “estamos en herencia”, dice Horacio Potel (2010), sin posibilidad de aceptarla o rechazarla, pues “la herencia no se da, se está dando todo el tiempo, es [...] la tarea con la cual nos hemos comprometido desde siempre en la

acogida originaria al otro. La herencia se testimonia” (2010, versión digital). Sostenemos, entonces, que *Curar al padre* es un testimonio de ese *estar en herencia*, proceso que no podemos rechazar: “en este tránsito de duelo que asumí y del cual intento aprender, y del cual tampoco tengo mucha opción a escapar –instante fuera de tiempo, instante incluso fuera de lugar aún siendo en el propio cuerpo” (Der Hairabedian, 2017, p. 21).

Entre el espacio y el ritmo de este testimonio se juega la posibilidad de hacer en un tono propio. Der Hairabedian sostiene que su eje curatorial es el “él-en-mí”, pero el tono del mismo es la ternura, como el afecto (Ahmed, 2005) que implica un encuentro con eso otro, desde lo amoroso de un tacto inaudible para hacer(se), de algún modo, un cuerpo. Pero lo hace de manera oblicua, a partir de un malentendido que organiza, quizás, su (ser) puesta en obra. Se trata entonces de rescatar, seleccionar y armar, a partir de esos restos, una sutil arqueología amorosa de sí, un catálogo que testimonie esa experiencia. Der Hairabedian (2017) dice,

la ternura inscripta en unas pocas piezas sueltas, fragmentarias; la ternura propia de ese hacer manual, dedicado, desinteresado que aparecen en las piezas, las acciones, hechas por un joven de veintitantos años; las mismas que, junto a las mías, me permiten poner a andar el concepto de esta curaduría (p. 29).

5 La posibilidad de lo no biodegradable, es decir, hay algo que excede lo material del archivo, que (se) resiste a la deconstrucción, a la destrucción, al mal radical, posibilitando que algo se herede, que algo persista y exista.

HERENCIA Y SOLEDAD

La relación entre herencia y soledad es planteada por Jorge Alemán en *Soledad: Común* (2010) en donde la noción de soledad se presenta en una relación de co-pertenencia con la comunidad en una lógica paradójica. La soledad del sujeto en Lacan es radical, estructural: si el sujeto⁶ nace sincrónicamente en el lugar del lenguaje⁷, tachado por ella misma, sus herencias y sus elecciones más “íntimas” se verán moduladas siempre por el juego combinatorio de los significantes, es decir, que esta es siempre, de cierta manera, comunitaria, histórica y social. El modo en el que el sujeto emerge y la relación que establece con lo otro nunca es estable, no se fundamenta en propiedades comunes que darían lugar a una ontologización de lo común, pues la soledad del sujeto lacaniano es perforada y encuentra su contorno en el Común que existe en el campo del Otro, pero ambos -Común y Soledad- están agujereados por el vacío irrepresentable que Lacan denomina existencia.

Der Hairabedian plantea en la puesta un yo/nosotros donde la noción de identidad se funda en un equívoco que habilita que esta no sea resultado de una síntesis por acumulación, sino más bien como un trabajo de selección e interpretación, es decir, de corte, de pérdida, de asombro frente a “lo nuestro”. En esta línea, la

mismidad y lo propio se presentan como máscara y verdad, entonces, se convierten en una incógnita hasta plantearse el yo como una fisura. Debajo de la máscara no hay un rostro real, se trata más bien de la liberación de uno de los fantasmas que recorren la metafísica occidental: toda la ontologización de la identidad que de este se deriva. Se trata de una crítica política, una deconstrucción de esta noción donde se desbarata la oposición público/privado.

En relación a la cuestión política de hacer público lo íntimo, dice Der Hairabedian,

y si debo decir algo en relación a lo político respecto a esa decisión, sólo diré que hay una inversión en el sentido de dirección: no es lo político lo que determina mi decisión -ideología, mandato-; sino lo íntimo que determina lo político -necesidad, deseo-” (Der Hairabedian, 2017, p. 57).

Esta confesión del artista se da en el campo ya de una cierta crisis y reformulación de la relación entre Arte y Política en la que *la unión de lo estético con lo político* no se da por la mera denuncia temática, sino que se produce en el trabajo que realiza el arte con sus materiales (Adorno, 1983). Sostenemos que es en el trabajo mismo que Der Hairabedian hace con los materiales, ese proceso de curaduría, donde se juega lo político de su “intimidad”. La (a)puesta parece responder a lo que Bourriaud (2006) llama una “estética relacional” para pensar algo así como un arte post-utópico en el que la obra de arte es principio aglutinante dinámico de historias, arqueologías, sensibilidades; un catálogo de identi-

6 Usaré sujeto, en este caso, en lugar de persona, ya que esta es una noción psicoanalítica específica y Alemán la usa en este sentido.

7 Aparato que amalgama los significantes y las pulsiones. *Lalengua* no es el Lenguaje porque aquella es imposible de estratificar, dividir, jerarquizar o limitar, pues *lalengua* carece de puntos de anclaje que garanticen su significación

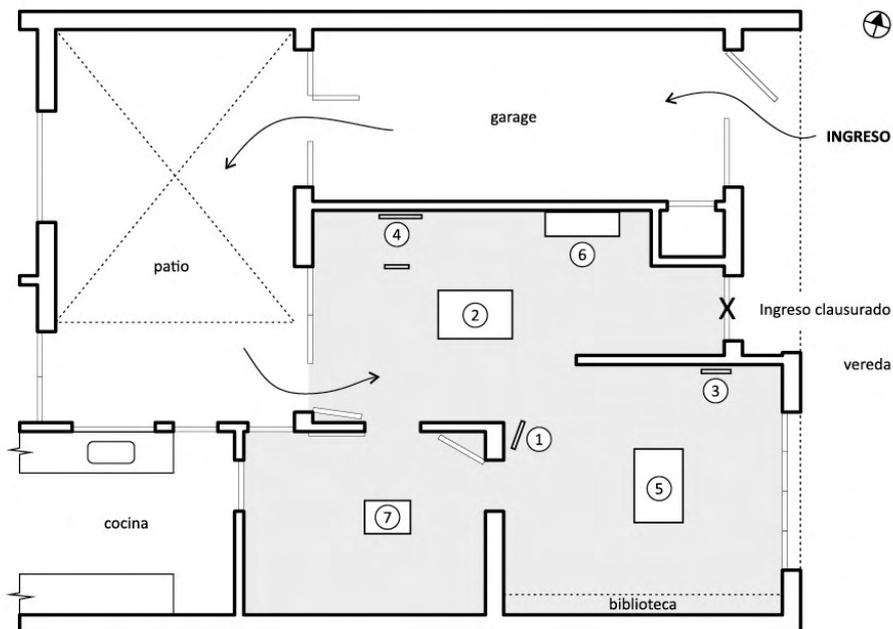
dades, miradas, narraciones, imágenes, etc.; que reunidos parecieran dar cuenta –fragmentariamente– de esa identidad nacional: historia de inmigraciones, trabajos, nostalgia por ese origen soñado y perdido. En síntesis, el gesto político de *Curar al padre* reside en su capacidad de funcionar como caja de resonancia donde suena el “reparto de lo sensible” como el sistema de evidencias que permite ver, al mismo tiempo, la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas y exclusivas, dice Jacques Rancière (2000). En este sentido, la política deviene la forma de la experiencia, en

donde lo político se definiría como un modo de re-ligar lo decible y lo visible, destotalizando las relaciones de sentido previamente constituidas (Foucault, 1964) para explorar otros modos de hacer(nos) una identidad y un cuerpo.

En este contexto, el cuerpo es condición de posibilidad de lo político, el anclaje real de las articulaciones entre el hacer y el mover que pone en escena lo que Haraway (1992) llama una “política de la articulación” como una crítica en acto de la representación. En *Curar al padre*, los objetos aparecen en escena, no están en lugar de otros que vendrían a representar, sino que están mon-

Diseño de montaje expositivo –planta–

ESC 1:100



1. Curar al padre –texto de sala en atril–
2. Estrellas de cine + Sospechoso II
3. Tavestido en Carmen Miranda + Los niños no toman café
4. Calado + Revestimiento #2
5. Logotipo CordobateX + Logotipos
6. Bragueta de una sola pieza de tela + Teorema de Der Hairabedian
7. Mesa auxiliar + Mueble para una pulidora de banco

tados y atravesados por las decisiones políticas que la mirada construye. Pero también el artista se expone, expone su “intimidad” y su cuerpo en la escena de la muestra, la acompaña, la recorre⁸. La praxis que realiza esta obra transforma al sujeto de la creación, pero al mismo tiempo, produce afectaciones que exceden lo singular para instalarse en el ámbito de lo público, lo político, pues la observación de las imágenes/materiales/montajes que propone Der Hairabedian, se convierten en interpretación o lectura en el sentido de Benjamin; pero también en el sentido en que Freud habla de construcción en el análisis, es decir, susceptibles de ser reunidos en un montaje o en un *puzzle*, “se trata, al contrario, de poner lo múltiple en movimiento, de no aislar nada, de hacer surgir los hiatos y las analogías, las indeterminaciones y las sobredeterminaciones de la obra” (Didi-Huberman, 2004, p. 179). Estas quedan señaladas cada vez que no se intenta sobreinterpretar explicando o anudando histórica o lógicamente los restos que allí se convocan.

HEREDAR LOS RESTOS

La “fantología” –traducción de la palabra *hantologie*– es una noción derridiana que aparece relacionada con los fantasmas del pasado y con los del porvenir. Alude a un doble juego de memoria y espera que se hace visible en la relación con lo otro, y que no es dialectizable. Se trata

de una ontología asediada por fantasmas, que acontece más allá de las oposiciones binarias que atraviesan el pensamiento metafísico occidental. Convivimos con fantasmas, pues existe una condición fantasmática de la lengua en la que ciertos elementos operan al modo de los fantasmas, pues resisten a los procesos de una posible ontologización, en la medida en que el fantasma no habita, sino que asedia. Algo de esto fantasmático aparece en los dichos del artista: “voy a detenerme en una cuestión –nada– concreta, y ya como consecuencia de ese tránsito: el hecho de percibir y de descubrir, muchas veces, en muchos momentos, que él está en mí” (Der Hairabedian, 2017, p. 12). En ese sentido, toda la temática del nombre propio (que pareciera hacer referencia a una subjetividad centrada en sí misma) muestra que la subjetividad se constituye a partir de la alteridad desde una suerte de relación donde lo otro está presente en mi propia mismidad desde siempre, en su secreto inaccesible que desbarata desde ya cualquier unidad. Lo autobiográfico de *Curar al padre* no reside entonces en una reconstrucción novelada de la vida, sino en el trazado de una cartografía realizada a partir del desciframiento de algunas huellas y el registro de eso fantasmático establecido a partir de un proceso curatorial que fue utilizado como procedimiento de montaje.

Curar al padre, juntar su restos, curarlo a él y así a mí mismo, pareciera susurrar Der Hairabedian. Complejo acto de la curaduría. Pero ¿qué él?, ¿en qué identidad propia se trama esa herencia? ¿Dónde? ¿Para quién? ¿No es justa-

⁸ La obra fue montada en la casa de la abuela materna, una casa que no se encuentra en su forma “original” sino que fue refaccionada.



Der Hairabedian, J. *Curar al padre*. 2017. Collages de fotografías de la Sala.

mente a partir de esta cura, de este encuentro, de esta posible trama que algo o alguien como “el padre” y “el hijo” nacen? Natalidad milagrosa, no anticipable, gesto que abre una historia en ese “caer juntos”, yuxtapuestos, en las escenas donde se hace lugar la diferencia. *¿Y si curar es transitar el montaje de algo del orden de los restos, la sutura precaria de la herida, el retrazo de la huella?*

Quizás, como dice Severo Sarduy (1999), se trate de imitar a la naturaleza, pero no como

lo hiciera el realismo ingenuo, es decir, en su apariencia, sino en su modo de funcionamiento: “utilizar el caos, convocar el azar, insistir en lo imperceptible, privilegiar lo inacabado. Alternar lo fuerte, continuo y viril, con lo interrumpido y femenino. Teatralizar la unidad de todos los fenómenos” (p. 107). La apuesta estético-política de *Curar al padre* daría cuenta de este funcionamiento, en donde la exigencia de hacer con esos restos, disemina el sentido, señalando el equívoco como el origen y el destino que nos permite recomenzar una vez más el archivo, pero siempre para inscribirlo en una filiación cualquiera.

EPÍLOGO: CONVERSACIÓN SIN CURA

Fuimos invitadas junto a Natalia Lorio y Emanuel Biset a presentar, a con-versar sobre *Curar al padre* una tarde del otoño pasado. Nombramos ese encuentro “Conversación sin cura” porque entendimos que hablar supone siempre una acomodación de los restos, de esos restos que había dejado en nosotras el contacto previo con la puesta. Pero además, porque conversar está asociado a la palabra vértebra; algo del orden del sostén nos había sido con-vida-do en este acto en el que el legado de un nombre, de una firma, no se deja leer más que como un secreto. Aceptamos la invitación intuyendo que *Curar al padre* (se) juega en la resistencia a develar el secreto,

como la posibilidad de recomenzar cada vez la tarea infinita de curar(nos) al padre.

Retomando la idea de la puesta como una caja de resonancia, dos cuestiones quedaron resonando. Por un lado, la noción de origen borrado del sujeto, no hay esencia anterior por la que el sujeto deviene o se constituye, sino como huella, es decir, no como presencia plena sino como marca de una ausencia, de una falta. Y, por otro lado, la idea de que el arte –al modo en el que Lacan plantea la literatura en *Lituraterra* (1987)– puede ser lo literal, pero también lo lateral, marginal de cualquier discurso: un hacer singular que no está en el logos, sino en el cata-logos, en la reproducción de aquello por lo cual el sujeto subsiste. *Curar al padre* da testimonio de ese umbral en el que se juega la herencia, donde el margen es siempre el lugar en el que se constituye una puesta en obra y un sujeto.

Cómo citar este artículo:

Katz Fioretti, L. (2020). Sin cura: heredar los restos y apoderarse de la soledad. Una lectura de *Curar al padre* de Juan Der Hairabedian. *Artilugio Revista*, (6), 87-98. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30026>

Bibliografía

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. España: Ediciones Orbis, S.A.
- Ahmed, S. (2015). *Política de las emociones*. Ciudad de México: Ed. Programa Universitario de Estudios de Género. Universidad Autónoma de México.
- Bourriaud, M. (2000). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Cragolini, M. (2002). "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida" en *Escritos de filosofía*, vol. 41-42, pp. 235-241. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo (Una impresión freudiana)*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J.(1989). *Memorias para Paul de Mann*. Barcelona: Gedisa.
- Der Hairabedian, J.: (2017). "Curar al padre pensamientos, reflexiones y confesiones en torno a una curaduría de Juan Der Hairabedian" para la Especialización en Procesos y Práctica de Producción Artística Contemporánea de la Facultad de Arte (UNC) Córdoba.(de próxima publicación).
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (1987). *Lituraterra*, publicada por primera vez en *Larousse*, #3 y Republicada en *Ornicar? # 41*, pp. 5-13. Trabajamos en este escrito con la traducción realizada por la Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Perlongher, N. (2004). *Papeles insumisos (Vol. 7)*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Potel, H. (2010). Cuestiones de herencia: Fantasma, duelo y melancolía en Jacques Derrida. Casas, Constante y Flores (coords.), México: UNAM.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Ed. Prometeo Libros.
- Sarduy, S. (1999). *Severo Sarduy Obra Completa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Biografía

Lorena Fioretti Katz

AUTORA

Doctora en Letras. Actualmente continúa desarrollando su trabajo de investigación como docente de la Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, en donde lleva adelante, junto a otras colegas, un Proyecto de Investigación destinado a pensar interdisciplinariamente la problemática de los cuerpos políticos en escena.



Lorena Fioretti Katz

CONTACTO:

lorenfio@gmail.com

Teatros, memorias y archivos. Contra-relatos

Theatres, memoirs and archives. Counter-stories



Gabriela Macheret

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

gpcmacheret@gmail.com

Recibido: 29/03/2020 - Aceptado: 28/06/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/18wepab43>

Resumen

Este trabajo aborda los complejos vínculos entre archivos, teatros y memorias como conceptos capaces de configurar dispositivos particulares y problemáticos. Los cruces que operan los elementos de esta tríada fuerzan la reflexión sobre cada uno de ellos, en su singularidad, y obligan a repensarlos a partir de las tensiones que establecen: en sus atravesamientos, en su irreductibilidad. Las relaciones a que dan lugar involucran el tiempo en su pluralidad y el modo en que nos situamos 'en' la historia. Teatros y archivos, aunque guardan un vínculo inseparable con las memorias, sostienen entre ellos una relación contradictoria: por un lado, podrían considerarse necesariamente implicados y, a la vez, verificamos que mantienen relaciones de extranjería. Desde ese punto de vista, cualquier acuerdo posible implica renunciaciones parciales a sus propias condiciones y es por eso que estos 'pactos' se concretan de forma precaria.

Palabras claves

*artes evanescentes,
memorias, dispositivo,
archivos, acontecimiento*

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

This article approaches the complex links between archives, theaters and memories as concepts capable of configuring particular and problematic devices. The intersections within this triad force us to reflect on each of them in their singularity, and at the same time, to re-think them based on the tensions they establish in their juxtapositions, in their irreducibility. The relations they inaugurate involve both time (in a plural sense) and the way we situate ourselves “in” history. Theaters and archives, although inseparably linked to memories, hold a contradictory relationship between them. On the one hand, they may be considered as necessarily intertwined; on the other, we here verify the alien relations they hold. From this point of view, any possible agreement implies partially giving up their own conditions, which is the reason why these “pacts” are precariously made.

Key words

*theater; writing;
contemporary; time;
violence.*

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, [...] más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, aguardan y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.

Marcel Proust

La relación entre Teatros, Archivos y Memorias¹ puede pensarse desde una multiplicidad de perspectivas: desde una posición que pudiera considerar los elementos de esta tríada como necesariamente imbricados; alguna intermedia, que reconociera en esa relación formas pacíficas de coexistencia; hasta aquella que los entienda como conceptos y también como prácticas que necesariamente se repelen, que ontológicamente se anulan, que se niegan. El punto de vista que pretendo delinear compromete las perspectivas anteriores en tanto parte de la premisa de que es en medio de esta tensión donde emerge el paradójico concepto de archivos teatrales y su sujeción intrínseca a las memorias. Si bien el intento de vinculación entre las nociones de teatros y archivos puede constituir, en principio, un “aporía” (Macheret, 2018, p. 127) en tanto el teatro como arte evanescente rechaza toda fijación, el dispo-

¹ Tomo el plural ‘memorias’ a partir de las nociones de Jelin (2002) quien identifica una tensión entre lo que hegemónicamente significa ‘la memoria’ y la posibilidad de pensar en “procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de «verdad»” (p. 17). Asimismo, hago extensivo el plural a los otros dos términos que involucran la relación –archivo y teatro–, entendiéndolo que cualquier abordaje sobre estos temas nos posiciona de manera singular frente a plurales problemáticos sobre estos conceptos donde intervienen representaciones canónicas, pero también emergentes, divergentes.

sitivo que entre ambos configuran deviene, en su propia, resistida y compleja posibilidad, una de las potenciales formas de resguardo de la memoria. Sin embargo, es claro que ese resguardo e intento de recuperación no son ya los del acontecimiento en sí, los de la experiencia que de forma excluyente atraviesa los cuerpos y tiene lugar “en, por y entre los cuerpos” (Macheret, 2018, p.136) que comparten una dimensión espacio-temporal; sino la posibilidad de vislumbrar detrás de los archivos la ‘resonancia’ de una experiencia que da lugar a una nueva, otra. Dicho de otro modo e inversamente, un punto de vista posible es el que habilita la reflexión a partir de las nociones de archivos y memorias, y de su inscripción en el campo teatral, considerando a este último como territorio atravesado –y acaso configurado– justamente por esas dos nociones.

EN BUSCA DEL ACONTECIMIENTO PERDIDO

En el fragmento citado en el epígrafe, correspondiente al primer volumen de *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*, pareciera asomar, en cierto sentido, algo en lo que podría reconocerse la complejidad de esta cuestión. Proust describe en este pasaje, la experiencia de una percepción que lo asalta como acontecimiento en el cuerpo y que estalla en la actualización de un recuerdo, casi como una epifanía. A través de su relato entendemos que sin

esa percepción 'en pleno cuerpo', ese acontecimiento del recuerdo ingresando como un alud y a pesar suyo, involuntario, no podría tener lugar. Es la percepción de un aroma, de un sabor, lo que abre al acontecimiento provocado por la irrupción de la memoria: "Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té" (Proust, 2006, p. 47). Pero luego, cuando el personaje quiere inducir la repetición de la experiencia a través de la conciencia, forzando el pensamiento, ya no es posible recuperar esa sensación en el cuerpo: "percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando" (Proust, 2006, p. 46). Entonces se pregunta, "¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmovier y alzar en el fondo de mi ser?" (Proust, 2006, p. 46). La respuesta es: "No sé [...] Hay que volver a empezar una y diez veces, hay que inclinarse en su busca". Estas operaciones, que saben de antemano inútiles, resultan sin embargo familiares a los archivos teatrales y es por la conciencia de esa imposibilidad que, en realidad, no van a la búsqueda de los instantes que conformaron el acontecimiento: si sus movimientos son ese ir y venir, para volver a ir nuevamente y siempre orientados hacia una búsqueda, esta no es sino la de las resonancias, la de los ecos, y frente a cualquier intento de 'recuperar algún tiempo perdido' saben que lo que advendrá será más bien un nuevo tiempo, otro, que se constituirá en el 'entre' de los archivos, los

teatros y las memorias. Saben que lo que obtendrán de un empecinamiento tal será, en el mejor de los casos, "imágenes distintas que cubren el cadáver de aquella realidad presentida" (Proust, 2006, p. 158). En *Por el camino de Swann*, el protagonista proustiano supo esto muy pronto en su intento; por eso la advertencia: "¿Buscar? No solo buscar, crear" (Proust, 2006, p. 46), descubre que el pasado se actualiza como una imagen otra, que el presente opera desplazamientos como un paisaje conocido y, sin embargo, difícil de reconocer; entiende, en definitiva, que las memorias también se re-crean, incluso se crean.

Si seguimos a Deleuze (1995) en su trabajo *Proust y los signos*, encontramos un punto de vista que dialoga con estas reflexiones. Él plantea que "la interpretación es el reverso de una producción de los propios signos" (p. 7) y, en ese sentido, considera que la operación del arte no es la de interpretarlos sino la de producirlos. Pienso que en los archivos cuyo material es la obra de arte, tienen lugar ambas operaciones: interpretar los signos, pero también crearlos -y aún la interpretación no es una forma de creación si, siguiendo los propios presupuestos deleuzianos, "pensar es crear"? (Deleuze, 2002, p.192).

Para Deleuze (1995, p. 12) el aprendizaje es interpretación, y encuentra que en la *Recherche* el procedimiento que se pone en marcha se dirige más a "la narración de un aprendizaje" que a una "exposición de la memoria". En este sentido, y continuando la analogía, los archivos proponen una cierta narración en la medida en que -inevitablemente, a través de algún tipo de estructura-

ofrecen, disponen de un modo –y no de otro– los ‘materiales’ de las memorias, las “materias primas”, dirá Deleuze (1995, p. 12). Pero quien accede a los archivos necesariamente hará su propia ‘narración’ a partir de la hipertextualidad del dispositivo archivístico, concretando esa especie de ‘contra-narración’ o ‘anti-narración’, de ‘contra-relato’ en que se transforma su propia relación con los archivos y en tensión con lo que las superestructuras archivísticas proponen, en esa manera singularísima de cada quien de recoger, interpretar, aprehender y aprender materiales que emiten signos: precisamente, los que los archivos alojan. Estos, siguiendo el análisis deleuziano en relación a la obra proustiana, “no son tanto las fuentes del recuerdo como las materias primas, las líneas de aprendizaje”, sujetas a la multiplicidad de interpretaciones, de desciframientos posibles de los signos a que esas ‘materias primas’ invitan y según las cuales se irá construyendo sentido: “no hay aprendiz que nos sea ‘egiptólogo’ de algo” (Deleuze, 1995, p. 12). Pero estos sentidos posibles no tendrán una relación de identidad ni una correspondencia unívoca con sus materias primas, sino que se configurarán según la interpretación/narración singular de cada ‘aprendiz’, de los mundos que el archivo habilita, de los que él puede crear.

Tal vez, cada archivo, a partir de su propia narración, pueda pensarse como el mapa –y no el calco, en sentido deleuziano– de un territorio inaprensible, en permanente fuga. Para Deleuze y Guattari (2012, pp. 17-18), lo que opone el mapa al calco es el hecho de estar “orientado

a una experimentación que actúa sobre lo real [...] no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye”. Los archivos pueden considerarse mapas en estos términos, en la medida en que no pretenden la representación de ‘lo mismo’ en relación a un objeto, la reproducción en términos de fidelización a un original; sino más bien “contribuye[n] a la conexión de los campos”, son “desmontable[s]”, puede[n] “adaptarse a distintos montajes” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 18), albergan la posibilidad de un aprendizaje, como decía, que se irá configurando a través de la multiplicidad de narraciones que ellos mismos habilitan y, aún más, exigen. Si en los archivos cada quien transita un aprendizaje a través de narraciones, relatos que va escribiendo junto con esas “materias primas”, esas “líneas de aprendizaje” –que son las distintas líneas de tiempo–, podemos pensar que cada quien crea su propio mapa y, al delinearlo, lo que va creando de algún modo, es un territorio: “el territorio es sinónimo de apropiación” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 323). Y en ese territorio es donde tienen lugar los agenciamientos –“todo agenciamiento es en primer lugar territorial” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 513)– y los movimientos de desterritorialización y reterritorialización que operan.

Ahora bien, quien ‘hace archivo’ tanto como quien accede a él, quien delinea mapas, crea territorios, ¿en busca de qué va?, ¿de alguna verdad, acaso?, ¿de un tiempo perdido que se intenta recobrar? Deleuze (1995, pp. 25-27) plantea que la verdad surge de un encuentro “azaroso que nos obliga a pensar, a buscar en la pluralidad

del tiempo” –el Tiempo para él es siempre pluralidad– entonces, ese encuentro, es encuentro con un signo que obliga al movimiento, es decir, la búsqueda surge por una coacción, una necesidad ya ineludible que provocó un encuentro fortuito y no causal. El tiempo que podemos recobrar está dentro del tiempo perdido y “nos proporciona una imagen de la eternidad [...] verdadera eternidad que se afirma en el arte”, dice Deleuze (1995, p. 35), porque para él, todas las líneas de tiempo –líneas de aprendizaje– el tiempo que perdemos, el perdido y el recobrado, se unen en la línea de tiempo de la obra de arte y es allí donde encuentran su verdad.

LOS ARCHIVOS TEATRALES ¿GESTO IMPOSIBLE?

A partir de estas cuestiones es necesario pensar qué tipo de ‘materias primas’ son las que inscribimos en el archivo y desde qué posición epistémica, ética, concretamos ‘relatos’, ‘narraciones’. Son muchos los conceptos a los se puede recurrir a la hora de nombrar las acciones que están en la base del entramado archivístico, podemos hablar de “fabrications” en términos de Mroué (2013) o de “recreaciones”, como retoma de Naverán Urrutia (2015); pero me interesa en este punto, recuperar el concepto de “reconstrucción” de Janez Jansa (2010). El autor plantea que mediante la operación de reconstrucción, en su caso de la performance, no se vuelve a experi-

mentar un espectáculo de otro tiempo, sostiene que lo que se experimenta, en realidad, es la relación misma con la historia: “lo que observamos es nuestra relación con la historia” (Jansa, 2010, p. 85). También Mayorga (2013, p. 12) reflexiona en este sentido en relación al teatro histórico y entiende que el creador tiene la responsabilidad de considerar “cómo se relacionará su obra con la imagen que del pasado domina en su época”, entendiendo que debe asumir una posición que exponga si su obra “consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza”. Adhiero a esta perspectiva entendiendo que lo que el presente re-toma del pasado debe buscarse en preguntas en torno al propio presente: por qué nos vinculamos con una determinada época, de qué modo somos hablados por aquellas voces que intentamos recuperar en el archivo en nuestro momento actual, qué vamos a buscar allí en relación a un ‘aquí’, como se pregunta Proust (2006, p. 46), en “ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos”. Y recordemos: “¿Buscar? No solo buscar, crear” (Proust, 2006, p. 46), crear el presente. La operación de reconstrucción –que es siempre crítica–, en palabras de de Naverán Urrutia (2015, p. 44), “siempre cuestiona el estatus del documento y lo incorpora a un nuevo discurso [...] porque concede el mismo valor al documento que al hecho” y, por esto, los materiales de otros tiempos a los que recurre, en realidad son los medios por los que intenta mostrar la imposibilidad justamente de reconstrucción.

HACER ARCHIVOS: TEORÍA Y PRÁCTICA, UNA RELACIÓN COMPLEJA

Mi interés en la problematización del triomio archivos, teatros, memorias tiene su anclaje, por un lado, en mi experiencia con esos controvertidos dispositivos que son los ‘archivos teatrales’ –si es que tales dispositivos existen– y, más específicamente, el Archivo Virtual Paco Giménez² que nace bajo mi coordinación en el año 2015, se pone en línea en el año 2017 y tiene continuidad en el presente. Por el otro, el archivo que me encuentro desarrollando en la actualidad y que se orienta al teatro que se produjo durante la última dictadura cívico-militar en la ciudad de Córdoba, Argentina (1976-1983)³, vinculado a las nociones de memorias, olvidos y resistencias.

Me interesa exponer, en primer lugar, algunas de las tensiones que surgieron –y surgen– a lo largo del trayecto que fue delineando el Archivo Virtual Paco Giménez para ofrecer una perspectiva, entre todas las posibles, sobre los ‘archivos teatrales’, a partir de esta experiencia. Para empezar, diré que la angustia ante la posibilidad de la pérdida –fundamento de todo archivo– y, por

ende, la necesidad de ‘recuperar’, en este caso, parte de una producción artística insoslayable para la memoria cultural de la ciudad de Córdoba, motivaron esa tarea titánica y compleja que supone un archivo teatral de estas características. La voluntad de ‘resguardar’⁴ del olvido ese universo escénico como parte constitutiva de nuestro patrimonio artístico e intentar habilitarlo a la memoria colectiva para su puesta en discusión en el presente y con vistas al futuro, supuso dar batalla al entonces absoluto desconocimiento sobre la práctica archivística, propio de quienes pertenecemos al campo artístico –teatral, en este caso– y no hemos sido formados en esta disciplina. Jorge Dubatti (2014, 2019) plantea cuatro figuras posibles en que puede situarse la producción del conocimiento en relación al arte: la del investigador-artista, el artista que se asocia a un investigador –que no es artista–, el investigador participativo y el artista-investigador. Entiendo que quienes se asumen en estas dobles figuras contribuyen de manera más completa y más compleja a la propia experiencia de creación y al campo en general. Intentando honrar, entonces, esta última categoría y, considerando que “un pensamiento ‘en’ la práctica” (Macheret, 2013, p. 2) es ineludible para abrir nuevos sentidos a

2 Este archivo surge en el marco del proyecto AVAIA (Archivos Virtuales de Artistas e Intelectuales Argentinos), dentro del programa Nuevos Frutos de las Indias Occidentales, Facultad de Ciencias Sociales, UNC. Se encuentra alojado en el repositorio de la UNC: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5206>. Paco Giménez es director, actor y cantante. Es docente de la Facultad de Artes-UNC y fundador del espacio cultural La Cochera.

3 Este trabajo forma parte de la investigación que actualmente estoy llevando adelante en el marco de mi tesis doctoral.

4 Es importante aclarar nuevamente que esta ‘recuperación’, este ‘resguardo’, no tienen que ver tanto con la conservación de lo que en un tiempo fue sino, como vengo planteando a lo largo de este trabajo, con la posibilidad de pensarnos en nuestro tiempo ‘actual’ y hacia el futuro. Entendiendo que el archivo opera un entrecruzamiento temporal donde intentamos vislumbrar, como plantea Jansa (2010), nuestra relación con la historia, desde una perspectiva crítica, esta relación no puede pensarse por fuera de la densidad de un tiempo concebido en su pluralidad.

la tarea dentro del campo específico, es que empecé, entre otras, la aventura archivística para descubrir que si en toda investigación conviven inseparables la teoría y la práctica, la del archivo teatral constituye una empresa mayor –y a la vez menor–, en términos deleuzianos-guattarianos⁵.

LOS ARCHIVOS DE LA EVANESCENCIA

*El poeta no ha de ser fiel al documento
sino a la Humanidad.*

Juan Mayorga

En el inicio del proyecto Archivo Virtual Paco Giménez se planteó como problema la tensión que surgía de un objeto que, por su misma definición de ‘archivo teatral’, ponía en duda su condición de posibilidad. Los dos términos de la expresión resultaban paradójicos, contradictorios, aporéticos. De esta reunión conflictiva entre conceptos que se rechazaban emergió la idea de ‘traición’ como primera respuesta ética frente al inevitable forzamiento de la fijación de un arte evanescente, cuya existencia y valor excluyente reside en lo que “se considera en general como intangible, secreto, «poético»” (Benjamin, 1971, p. 129).

A partir de aquella primera etapa conflictiva se presentaron dos nuevas dificultades: las

condiciones de posibilidad de archivación en la universidad pública, por un lado, y el de la consignación, por el otro. Si bien no desarrollaré estas cuestiones en este trabajo, sí mencionaré los conflictos que surgieron a partir de estas tensiones. En relación al primer tema, hay que considerar que, aunque el teatro surge al amparo de la institución, se configura esencialmente en una dinámica contra-institucional, y esta doble condición supone que toda institucionalización será siempre problemática. En este sentido, pienso con Badiou que cuando las políticas institucionales –y el archivo, tanto como el teatro, son cuestiones fundamentalmente políticas– logren desviar la mirada de la superficie en relación a los archivos de artes evanescentes –del presupuesto, de la cantidad de visitas en un sitio web, de los obsoletos formatos adecuados solo a las ciencias duras, etc.– tal vez se pueda comprender la “gloria del teatro en tiempos oscuros” (Badiou, 2015, p. 7) y tal vez entonces se pueda descubrir, detrás de su visión cuantitativa, los acontecimientos que permiten intuir los archivos teatrales. En cuanto al segundo problema, ocurre que la imagen que el archivo devuelve al propio artista, a quienes ceden sus documentos e incluso a quien archiva, produce efectos inesperados e imprevisibles, una suerte de extrañamiento –incluso rechazo– en esa actualización problemática que cuestiona la propia consignación. Pero, como dije, estos serán temas de otra reflexión.

⁵ Me refiero aquí a las características que Deleuze y Guattari (1990, pp. 27-30) confieren a las literaturas menores en tanto operan desterritorializaciones: lo individual se conecta a lo político y se configura como un “dispositivo colectivo de enunciación”.

PRODUCIR LA MEMORIA

*Lo político radica en permitir la entrada
en la esfera pública
de aquellas voces que de otro modo no
se pueden oír.*

Janez Jansa

En relación al otro archivo mencionado, el teatro que se produjo durante la última dictadura cívico-militar en la ciudad de Córdoba, Argentina (1976-1983), vinculado a las nociones de memorias, olvidos y resistencias, diré que lo que se juega aquí no es ya el archivo inacabado de un artista vivo, en constante producción, como en el caso Paco Giménez, sino la producción, en su estricto sentido, de la memoria de las voces silenciadas.

Si consideramos el teatro como “dispositivo de memoria” (Fernandez, 2019, p. 1), los estudios sobre la escena en relación al pasado reciente resultan, en este sentido, una operación doble en tanto se pone en marcha el trabajo memorístico sobre un objeto que, a su vez, es precisamente un dispositivo de memoria. Aún el teatro actual, en tanto disciplina de la fugacidad, implica, en la inmediatez de su evanescencia, el ingreso de operaciones memorísticas y es por eso que la tríada Teatros, Memorias y Archivos, rápidamente conduce a ese territorio que puede nombrarse como ‘poéticas de la memoria’.

Lo que sostengo en este trabajo es que dentro de esta cartografía, si observamos los diversos estudios de diferentes campos sobre el teatro en Córdoba, encontramos que dan cuenta

del lugar periférico al que se ha relegado a este ‘colectivo’, que habitualmente se nombra como ‘teatro de la dictadura’. Paralelamente, es también llamativo comprobar, en contraste con estos olvidos, cómo emerge, en la ciudad de Córdoba, un ‘teatro del exilio’ en un lugar hegemónico y legitimado. Es decir, el discurso que se configura en torno a un teatro durante la dictadura parece reconocerse y definirse, casi excluyentemente, en un teatro del exilio, como si en la ciudad la escena se hubiera suspendido durante siete años.

En esta investigación entonces, analizo la producción de un conjunto de hacedores teatrales que encarnaron la resistencia –o no– desde un lugar marginal, periférico y silenciado. La puesta en discurso, en el ámbito institucional y en el campo teatral en general, de la acción de unos sujetos y el silenciamiento de la de otros, operan formas de configuración de la memoria que dejan vacíos y zonas innombradas. Se trata entonces de intentar colmar en parte esos vacíos, intentar dar voz –para dar nuevos sentidos a las nuestras– a quienes continuaron sosteniendo la escena durante aquellos años en la ciudad de Córdoba, poniendo en marcha una multiplicidad de estrategias; pero que, sin embargo, “han quedado al margen de toda tradición” (Mayorga, 2013, p.12), es decir, el teatro que produjeron los que se quedaron, los que no murieron, los que no se exiliaron, los que no desaparecieron, ¿no desaparecieron?

CIERRE

La acción archivística aparece como la de una producción que opera una multiplicidad de nuevas configuraciones, re-configuraciones, desplazamientos, agenciamientos en relación a una producción otra. En ese sentido, también el archivo puede considerarse un dispositivo de memoria que no está destinado a la re-producción de la historia a través de sus documentos, sino que deviene productor de memoria en tanto las acciones que pone en marcha intervienen sus 'materias primas', las deslocaliza y les confiere una nueva existencia. Estas intervenciones tienen como base una perspectiva, un punto de vista que se concreta asumiendo una posición crítica y situada que debe tramitar su propia conflictividad y las que el propio dispositivo y su domicilio imponen de manera intrínseca. Los archivos teatrales exponen esta tensión de manera extrema ya que sus 'materiales de memoria', sus 'materias primas', en tanto documentos, han fugado de su propia materialidad, han renunciado a lo que ontológicamente constituye su condición de existencia, ya no se corresponden con lo mismo que nombran ni se reconocen en lo que son nombrados.

En cierto sentido, los problemas planteados en el apartado "Los archivos de la evanescencia" tienen que ver con estas cuestiones. La inadecuación institucional en relación a los criterios de los repositorios y su consideración sobre los archivos de arte evanescentes, en un caso, y la forma en que el archivo devuelve la mirada a

los artistas, en el otro, contribuyen poco a resolver las tensiones –este propio escrito, como cualquier texto que intente su publicación, está sometido siempre y en cualquier institución a reglas, extensiones y otras exigencias que, a veces, poco tienen que ver con lo que su pensamiento intenta desplegar–. Pero tal vez, el mayor problema surja de intentar 'narraciones' dentro de un dispositivo que aloja 'materiales de memoria' y aspirar a reconocer allí el acontecimiento. El archivo puede 'remitir' a la experiencia y es ahí donde encuentra su poder, pero todo relato que de él devenga será siempre un contra-relato, que debe situar su propia narración en el presente.

P. S.:

Durante el proceso de escritura de este trabajo se puso en vigencia en mi país, la Argentina, la cuarentena obligatoria por la pandemia mundial de coronavirus. Palabras como 'presencia', 'ausencia', 'convivio'; expresiones como 'experiencia' o 'acontecimiento en el cuerpo', 'dimensión espacio-temporal compartida' comienzan a desconfigurarse, a ponerse en crisis en medio del aislamiento en que nos encontramos. Miles de teatristas en todo el país, y esto me incluye, producimos situaciones 'escénicas' para compartirlas en las redes: el teatro nace ya como archivo en este contexto, como tantas otras expresiones que desde hace décadas vienen siendo concebidas desde su virtualidad. A partir de esta situación cabe preguntarse cuán paradójica es

la noción de archivo teatral, tal como la definí al comienzo. Por otra parte, otras 'escenas' de extraña, densa 'teatralidad', ya no virtuales, tienen lugar en medio de esta reclusión: desde algunas protagonizadas por las fuerzas de seguridad, que nos remiten a escenas poco felices de nuestra historia, hasta los aplausos, cantos colectivos, etc. que se reproducen desde los balcones de la ciudad. Estos últimos, sin ensayo previo, apenas unas consignas como las que se proponen en una improvisación, incluso con horarios concertados para cada función, todas y todos, teatristas/espectadores –que aquí somos las/os mismas/os–, llegamos a tiempo a la escena/platea, donde esos límites se han borrado y al parecer, nos hemos 'emancipado como espectadores' y también como hacedores. Nadie da sala, todas y todos sabemos el momento preciso en que comienza el 'hecho teatral'. Más allá de la consideración que a cada quien merezcan estas manifestaciones, lo cierto es que las ciudades se han convertido en el escenario donde todas y todos devenimos actrices y actores de nosotras/os mismas/os, ese espacio vital donde –desde la distancia– vamos a un encuentro, ¿vamos a un encuentro? Cómo serán las cosas al final de este 'tiempo incierto' es algo que todavía debe escribirse.



Cómo citar este artículo:

Macheret, G. (2020). Teatros, memorias y archivos. Contra-relatos. *Artilugio Revista*, (6), 99-112. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30025>

Bibliografía

- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- De Naverán Urrutia, I. (2015). *La danza: aliada perfecta del pasado*. *AusArt Journal for Research e Art*. 3, 1, pp. 41-53. Recuperado de: www.ehu.es/ojs/index.php/ausart. DOI: 10.1387/ausart.14400.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2019) *Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias. Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Córdoba: Edicea. Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/14650>
- Fernández, S. (2019). *Poéticas de la memoria. Narrativas, teatralidades y transmisión. Teatralidades de la memoria*. Mimeo.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Jansa, J. (2010). *Reconstrucción 2: Sobre las reconstrucciones de Pupiliya, papá Pupilo y Pupilcecs y Monument G*. pp. 85-113 en Naverán Urrutia I. (ed.) *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, CdL#3 Danza y Pensamiento. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Macheret, G. (2018). *El archivo y las artes evanescentes*. En Arán, Pampa y Vigna, Diego. *Archivos artes y medios digitales. Teoría y práctica*. Córdoba: Edicea.

Macheret, G. (2013). Teatralidad contemporánea en la ciudad de Córdoba. Poéticas de la singularidad. Mimeo.

Mayorga, J. (2013). El dramaturgo como historiador. Colección Futuros Pasados, N° 2. Ediciones Contratiempo. Recuperado de: <http://www.contratiempohistoria.org/ed/0002.pdf> [Consulta: 15/03/2020].

Mroué, R. (2013). *Image(s) mon amour: Fabrications*. Madrid: CA2M

Proust, M. (2006). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Buenos Aires: CS Ediciones.

Biografía

Gabriela Macheret

AUTORA

Licenciada en Teatro. Doctoranda en Artes. Profesora del Centro de Estudios Avanzados. Integrante del Programa Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (Estudios de la cultura latinoamericana), Cea (Centro de Estudios Avanzados) UNC (Universidad Nacional de Córdoba). Actriz concursada del Elenco Estable de la Comedia Cordobesa, Provincia de Córdoba, Argentina.



Gabriela Macheret

CONTACTO:

gpcmacheret@gmail.com

Que nada se pierda. Apuntes mínimos sobre las interrupciones e intervenciones de Cairo

Let nothing be lost. Minimum notes on Cairo's interruptions and interventions



Sasha Hilas

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

sashahilas@gmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 29/07/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/m05servaa0>

Resumen

El siguiente artículo se propone revisar algunas intervenciones realizadas por la artista visual y audiovisual Cairo, en la ciudad de Córdoba en el año 2019. Estos sutiles gestos con los cuales interviene la esfera pública son el vivo registro de una vida queer/cuir, su precariedad y performatividad. Opera como una suerte de archivo de sentimientos (Cvetkovich, 2018) que piensa y construye el tiempo y el territorio, y pone de manifiesto algunas modulaciones entre política y afectos. A su vez, estas intervenciones suponen un acto de reparación histórico (en términos benjaminianos), en la medida en la que recuperan retazos de una vida queer/cuir (sobre todo aquellas que no encajan en definiciones y etiquetas ya elaboradas), uniendo con un lazo una historia singular y una historia colectiva. El gesto de Cairo como artista está signado en volver las vidas queer parte de un archivo, rescatándolas del posible olvido y con ello, volviendo a la memoria una forma de justicia.

Palabras claves

queer, archivo, memoria, justicia.

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

The following article sets out to review some interventions made by the visual and audiovisual artist Cairo, in the city of Córdoba in 2019. These subtle gestures with which the public sphere intervenes are the living record of a queer/queer life, its precariousness and performativity. It operates as a kind of archive of feelings (Ann Cvetkovich, 2018) that thinks and constructs time and territory, and reveals some modulations between politics and affections. In turn, these interventions represent an act of historical reparation (in Benjamin's terms), insofar as they recover snippets of a queer/queer life (especially those that do not fit in definitions and labels already elaborated), uniting with a tie a singular history and a collective history. Cairo's gesture as an artist is marked in turning queer lives part of an archive, rescuing them from possible oblivion and with it, returning to memory a form of justice.

Key words

queer, archive, memory, justice.

I. CONTRA EL ABANDONO. UN ARCHIVO POSIBLE

Traer a la reflexión una serie de intervenciones precarias y contingentes tiene por objetivo trazar algunos caminos reconocibles en torno a nuevas culturas queer posibles. Esta motivación no tiene, sin embargo, la finalidad de realizar un análisis exhaustivo sobre diversos materiales de la cultura y del arte, sino reflexionar con la obra de Cairo de 2019 por, al menos, dos motivos. En primer lugar, porque entiendo que se trata de una interpelación y pregunta abierta a la identidad, viniendo de unx artista queer/cuir, que se interroga sobre el significado de ese mismo término, las diferentes formas de materializarlo, volverlo cuerpo, sus alcances y limitaciones. En segundo lugar y derivandose del anterior, porque el intento de materializar en la esfera pública la experiencia huidiza de una vida queer supone un gesto de justicia y de reparación para con lo que no es nombrado ni reconocido públicamente.

Pensar en un archivo queer/cuir posible, invita a recoger materiales de la cultura que interrumpen la narración de ciertos relatos más hegemónicos en torno a las minorías sexo-généricas, al menos dentro de la esfera pública. Siguiendo a Ann Cvetkovich, las intervenciones que trataré aquí están leídas como parte de un posible *archivo de sentimientos*, “una exploración de textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones” (2018, p. 22). Las intervenciones reúnen un conjunto de sentimientos,

modulaciones de la tristeza, la felicidad, el amor, y el dolor, dentro de la singularidad de una vida queer/cuir. Al tomar en el término queer/cuir¹, quiero rescatar las aperturas y posibilidades que pueden encontrarse en él. Siguiendo a val flores entiendo que “queer/cuir refiere a la malla abierta de posibilidades, las lagunas, solapamientos, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado que cuestionan la concepción binaria del género, la heteronormatividad y las identidades” (2017, p. 36). El término parece referirse más a prácticas que a identidades, y con ello escaparse de ciertas lógicas identitarias hegemónicas, incluso dentro de los colectivos lgbt+. Al mismo tiempo, tomar una palabra como esta, implica el gesto subversivo de recoger un insulto y convertirlo en reivindicación política, que tiene en la figura de Judith Butler de los años noventa una de sus principales exponentes.

Cairo es unx fotografx, realizadorx audiovisual y artista visual cordobésx que en el último año (2019) ha realizado diversas intervenciones en el espacio público de la Ciudad de Córdoba, particularmente en Ciudad Universitaria. Sus obras tienen por tema general la vida de un cuerpo queer/cuir, la sexualidad por fuera de la heterosexualidad y la resistencia que puede existir en la vida de personas que escapan de algún modo a las normas cis y heterosexuales. Entiendo que la potencia presente en la obra reciente de Cairo es que puede dar cuenta de esto; opera como crítica al sistema heteropatriarcal y binario del

1 Insistiendo en el término anglosajón *queer* y en su apropiación más local *cuir*.

sexo-género, al mismo tiempo que rompe con ciertas formas hegemónicas dentro de las minorías sexo-genéricas. Y con ello, es también una crítica a las normas que producen subjetividades y cuerpos. Lo queer/cuir puede interrumpir el discurso homogéneo y homogeneizador de la heteronorma, y como indica Eve K. Sedgwick, invita a pensar “en todos los elementos que se hallan condensados en la noción de identidad sexual, un concepto que el sentido común de nuestros tiempos presenta como una categoría unitaria” (2002, p. 36). La autora muestra a través de una

serie de listas que nuestros conceptos de género e identidad sexual se presentan como categorías unitarias que incluyen de manera tácita dentro de sí un conjunto de presuposiciones, en donde sexo, género, expresión erótica y deseo se vinculan unos con otros de manera lineal, de modo tal que deberíamos poder deducir el conjunto de particularidades de una persona partiendo sólo del dato de su sexo biológico. Así, género e identidad sexual organizan estos elementos formando una unidad sin fisuras.



Cairo. Intervención sobre un cuerpo inmóvil que habita frente al pabellón Méjico. Córdoba, Argentina, 2019.

En su intervención titulada *Intervención sobre un cuerpo inmóvil que habita frente al pabellón Méjico*, Cairo interpela las lógicas hegemónicas de la identidad, proporcionando una serie de listas que abarcan todo lo que es y lo que no es. Al contrario de una definición acabada con características claras y distintas, la lista que presenta, bordada sobre lienzo y desplegada a lo largo de la estatua, propone un sinfín de posibilidades que nos obliga a habitar la incomodidad de lo indeterminado. Al igual que las listas que propone Sedgwick, Cairo discute la unicidad de la identidad incorporando todo aquello que puede y no puede ser². Significa oponerse a la homogeneización. Como veremos, esto presenta una crítica firme a las normas de reconocimiento basadas en la hegemonía de la heterosexualidad y la identidad de género cis, y a las presuposiciones que vinculan y ordenan de manera lineal el sexo, el género, la sexualidad y el deseo.

En tanto que se aparta de las normas hegemónicas sobre el género y la sexualidad que organizan nuestras prácticas y experiencias, la obra de Cairo se propone habitar lugares incómodos en donde las lógicas de estas mismas normas fracasan. Siguiendo a Halberstam (2018), detenernos en el fracaso queer/cuir puede mostrarnos modos alternativos de vivir que se es-

cabullen de las exigencias heteronormativas. A través de estas intervenciones se reflejan rastros de una vida queer/cuir, que lucha para conservar su historia. Pensar en su incorporación dentro de un archivo supone, entonces, un gesto de justicia, pues “en ausencia de documentación institucionalizada, o como oposición a las historias oficiales, la memoria se convierte en un valioso recurso histórico” (Cvetkovich, 2018, p. 23). Pensando con Walter Benjamin, memoria y justicia pueden encontrarse en el gesto de traer a la luz aquello que permanecía olvidado y abandonado.

II. CAIRO, INTERVENCIONES PARA PENSAR EN TORNO AL RECONOCIMIENTO

En los meses de Noviembre y Diciembre de 2019 pudo verse en frente del Pabellón México, dentro del territorio de Ciudad Universitaria, en Córdoba, una escultura de un cuerpo recostado sobre el cual se extendía un lienzo. La intervención se titula *Intervención sobre un cuerpo inmóvil que habita frente al pabellón Méjico* (2019). La escultura fue intervenida con un lienzo que llevaba bordado en hilo rojo un listado de todas las cosas que Cairo es y todas aquellas que no. En él, puede leerse “soy lo que no existe / soy la falta / soy invisible” como formas de la ausencia, seguidas de “soy orgullo / soy bandera” como formas de reivindicación de su existencia. A lo largo de la lista conviven la afirmación y

² Este desarrollo sobre la vida queer/cuir como malla abierta de posibilidades se hace eco de una discusión en torno a lo queer como resistencia a las identidades que trabajé junto a Ianina Moretti Basso para nuestra ponencia “Prácticas queer/cuir. Apuntes para una crítica del reconocimiento neoliberal” expuesta en las “XV Jornadas de Filosofía Política. Elección, cuidado, gratuidad” organizadas por el Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon”, en Noviembre de 2019, en la FFyH, UNC.

la negación, no en una relación de oposiciones, sino de tensiones y continuidades. Contiene, como mencioné más arriba, el conjunto de lo posible, de aquello que es y no es; habita lo que implica no contar con una identidad cerrada y unitaria. Adelanté que esto supone discutir las lógicas identitarias hegemónicas y las normas que operan con ellas. Pensando con Butler, una de las nociones fundamentales para traer al planteo es el de *reconocimiento*, que se cifra en términos de lo que podemos ofrecer (en oposición a lo que poseemos). En el seno del yo hay una imposibilidad radical a la hora de dar cuenta de sí mismo, porque ese mismo sujeto no es dueño de sus condiciones de emergencia. En su formación, podemos decir, está ya dada su desposesión: “La razón de ello es que el «yo» no tiene una historia propia que no sea también la historia de una relación –o conjunto de relaciones– con una serie de normas” (Butler, 2009, p. 19). Este “estar atravesado” siempre por el “exterior” marca los límites epistémicos de lo que podemos conocer, al mismo tiempo que parte de ellos para el fundamento de una ética. Esta imposibilidad de dar cuenta de nosotrxs mismxs, esta opacidad es una condición compartida entre lxs otrxs y yo. Es decir, somos difusxs para nosotrxs mismxs y lxs otrxs, al mismo tiempo que ellxs lo son para ellxs mismxs y nosotrxs, y esta experiencia es siempre distinta e intransferible (Canseco, 2017). ¿Qué expropia al sujeto? Hay una mediación entre el yo y el otrx, y se trata de las normas sociales que posibilitan esa escena. Por lo tanto no sólo estamos mediadxs por estas normas, sino tam-

bién constituidxs por ellas. En otros términos, no hay un yo sin aquellas normas que lo preceden y exceden (Butler, 2009). El reconocimiento, por lo tanto, “no es posible fuera de las prácticas consuetudinarias en las que tiene lugar” (Canseco, 2017, p. 37). Y aquí, se abre la siguiente pregunta: ¿cuáles serían las consecuencias de no contar con dicho reconocimiento? No tener lugar dentro del orden social, ya sea parcial o totalmente. Por ello, somos todxs dependientes de reconocimiento y de las formas en las que éste tiene lugar dentro de la sociedad: dependemos de las normas de reconocimiento disponibles: “Lo que puedo ser, de modo muy literal, está restringido de antemano por un régimen de verdad que decide cuáles serán las formas de ser reconocibles y no reconocibles” (Butler, 2009, p. 37). Esta desposesión constitutiva del yo, en relación a la escena del reconocimiento y por la cual siempre está “fuera de sí”, se expresa en cada instancia en la cual ofrecemos el reconocimiento, en la cual estamos también vehiculizando (y siendo vehiculizadxs por) un conjunto de normas que lo delimitan, de modo tal que la relación entre el yo y el otrx estará siempre mediada por las normas. De esta manera, la discusión que Butler presenta en torno a las normas de reconocimiento no trata sobre cómo “incluir” a quienes son excluidxs: “sino de una insurrección a nivel ontológico, una apertura crítica a preguntas tales como ¿qué es real? ¿Qué vidas son reales? ¿Cómo podría reconstruirse esa realidad?” (Butler, 2006, p. 59).

La cuestión del reconocimiento siempre ha estado cifrada por identidades. Las luchas de

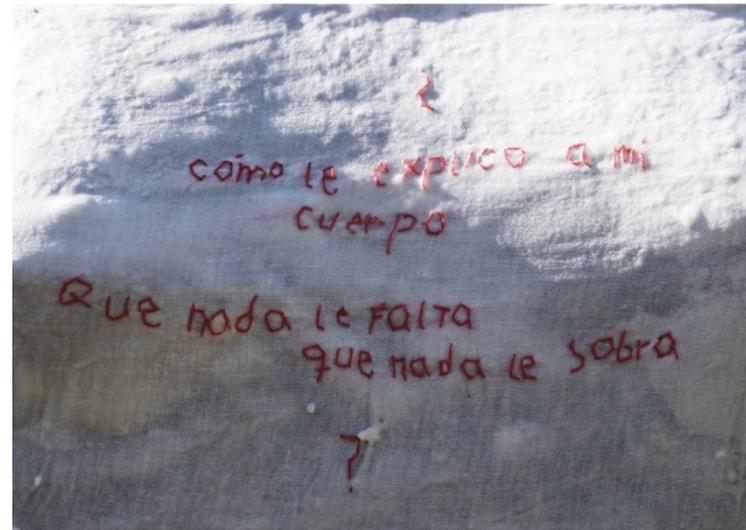
las minorías sexo-genéricas por *cierto* reconocimiento ponen ya en la práctica otros proyectos que desafían las normas de reconocimiento hegemónicas que, siguiendo a Butler, distinguen entre las vidas meritorias y las vidas que no cuentan con ningún valor dentro del espacio público (Butler, 2006). Sin embargo, revisar *Intervención sobre un cuerpo inmóvil que habita frente al pabellón Méjico* nos invita no sólo a pensar en otros horizontes de reconocimiento, en discusión con las normas dominantes que lo regulan, sino también a pensar en los sujetos por fuera de las identidades, haciendo pie en las prácticas. Por la forma en la que está realizada y en la medida en la que muestra una vida, una experiencia y unas prácticas que versan sobre lo queer/cuir, nos pone delante la incomodidad de no contar con una definición clara de *quién* o *qué* es quien, en primera persona, relata todo lo que es y lo que no es. Se puede leer en el lienzo: “[...] soy una fisura / soy una mixtura / soy integridad / soy una monstruosidad / soy una posibilidad / soy apertura / soy animalidad / soy estructura / soy objeto de estudio / soy filosofía / soy deseo / soy lo que no existe / soy la falta / soy invisible” (Cairo, 2019), entre muchas otras afirmaciones listadas allí. Algunas se acompañan, otras tensionan, algunas parecen contradecirse. Todas ellas conviven y reflejan la práctica y la experiencia de una persona queer³. Lo interesante

del listado es que va en otra dirección a una identidad fija y unitaria, en donde las prácticas y las definiciones no siempre concuerdan y se ajustan mutuamente, y por consiguiente, donde las normas de reconocimiento dominantes excluyen e invisibilizan.

En otra intervención llamada *Intervención con hilo rojo sobre cuerpo inmóvil* (2019a), también situada en Ciudad Universitaria, se pudo ver una escultura de un torso femenino que no cuenta ni con brazos ni con cabeza, cubierto por un lienzo bordado. Esta vez no tenía en ella una lista, sino un mensaje: “¿Cómo le explico a mi cuerpo que nada le falta que nada le sobra?”. La intervención apunta a reconocer a los cuerpos queer/cuir como cuerpos que no encajan con las normas de reconocimiento hegemónicas de lo que es *un cuerpo*, expresando que ellos no necesitan ser corregidos y que, por lo tanto, son legítimos. Cuerpos intersex, cuerpos que no encajan en las normas y exigencias del capacitismo, cuerpos y géneros no binarios, chicos trans sin portar una masculinidad hegemónica, chicas trans sin intervenciones quirúrgicas, sin nuevos documentos, maricas, drags, lesbianas que deciden no llamarse mujeres, son tan solo una pequeña parte de esa *diversidad otra* que aparece en el mensaje. Nada le falta, nada le sobra. Respecto a este mismo tema, Cairo realizó una serie de fotografías intervenidas digital-

3 Recuerda el texto *Queer and now* de Sedgwick: “Queer designa aventuras experimentales en los ámbitos de la lingüística, la epistemología, la representación o la política con que se asocia a muchos de quienes a veces nos sentimos identificados (entre otras muchas posibilidades) con denominaciones como pushy femrnes, radical fairies, fantasists, drags, clones, leatherfolk, ladies in tuxedoes,

mujeres u hombres feministas, masturbadores, bulldaggers, divas, Snap! Queens, butch bottoms, storytellers, transexuales, bujarrones, reprimidos, hombres que se identifican con lesbianas, o lesbianas que se acuestan con hombres, o gente que es capaz de apreciar, aprender o identificarse con tales” (Sedgwick, 2002, pp. 36-38).



Cairo. Intervención con hilo rojo sobre cuerpo inmóvil. Córdoba, Argentina, 2019.

mente que se llamó *Mastectomía digital* (2019b) en donde visibiliza la violencia institucional ejercida por parte de profesionales de la salud que le niegan la mastectomía o masculinización de tórax a aquellas identidades que no se ajusten a una masculinidad hegemónica y heterosexual. En ella interviene digitalmente a varones trans sin tratamientos hormonales e identidades no binarias que desean practicarse una mastectomía. Al contrario de las instituciones, el arte puede ser una instancia de reparación y de reconocimiento.

Pensar en un archivo de sentimientos queer/cuir, en el que puedan verse contenidas algunas experiencias y prácticas de estas vidas supone un gesto de reparación y de justicia his-

tóricos. Implica la tarea de leer a contrapelo la historia y nuestro tiempo.

III. QUE NADA SE PIERDA, LA MEMORIA COMO JUSTICIA. REFLEXIONES A LA SOMBRA DE BENJAMIN

En su obra *Sobre el concepto de historia* (1942) Walter Benjamin indaga la relación entre justicia y memoria. Esta relación plantea un vínculo diferente en términos temporales con el pasado. Significa salvar el pasado no narrado del olvido, y hacer aparecer un presente que estaba

clausurado, latente sólo como posibilidad, lo que pudo haber sido. La vinculación entre historia y memoria, implica considerar el conocimiento del pasado como forma de justicia, en la medida en que implica traer al presente el pasado de lxs oprimidxs. Este pasado es uno que está aparentemente ausente en el presente, a diferencia del pasado de lxs vencedorxs que continúa en la historia, y es la narración articulada por lxs dominadorxs de la historia para hacer perdurar su memoria. Por lo tanto, el trabajo benjaminiano sobre la memoria es el ejercicio de la remembranza; en la tesis VI escribe: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal como realmente ocurrió”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de peligro” (Benjamin, 2009, p. 136). Salvar un recuerdo significa poner la mirada sobre ese pasado olvidado e ignorado, y traerlo al presente no como conocimiento sin más, sino considerar el pasado de lxs oprimidxs y vencidxs de la historia en términos de injusticia, de proyectos de vidas frustrados y de presentes clausurados. Años después de la desaparición física de Benjamin, la diada memoria-justicia se volvió tarea ética y política para parte de lxs sobrevivientes del horror de los campos de exterminio nazis al final de la Segunda Guerra Mundial. Como afirma Primo Levi al final de su obra *Si esto es un hombre* (uno de lxs autorxs que inauguró la literatura concentracionaria luego de sobrevivir a Auschwitz), la tarea de lxs que sobrevivieron es dejar testimonio a las generaciones siguientes, mantener vivo el pasado, la narración de lxs vencidxs, para que

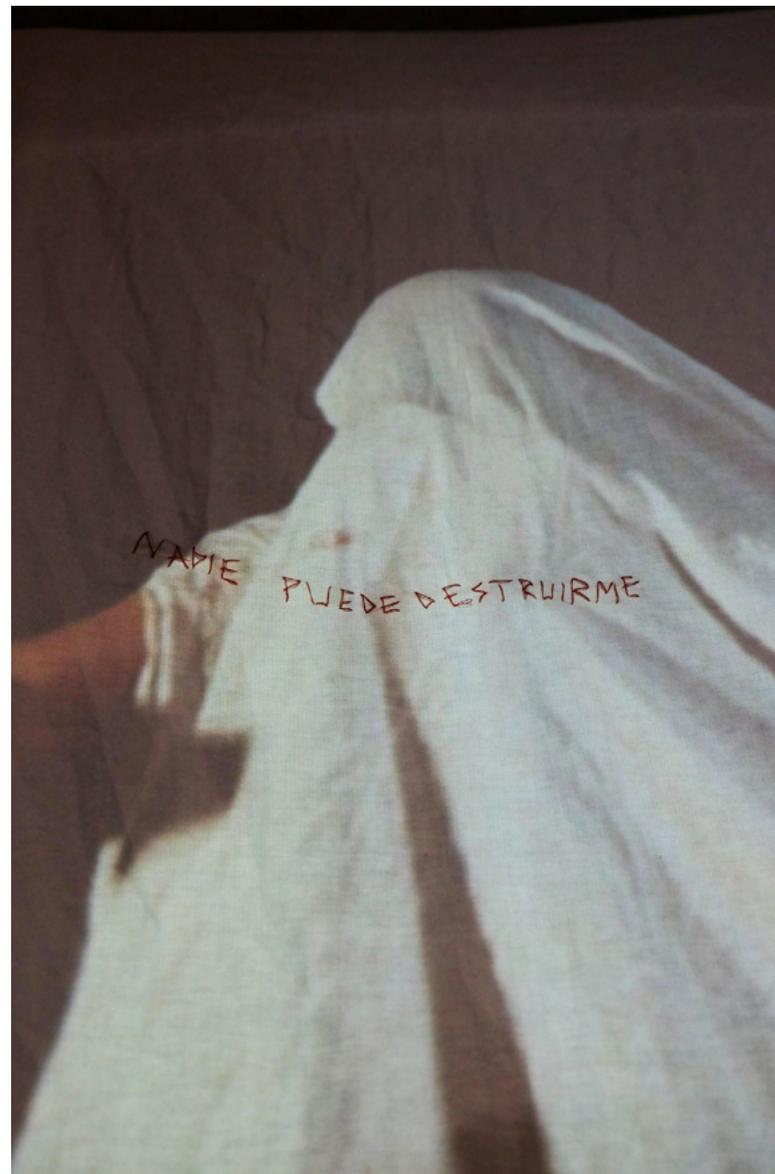
no sobrevenga una doble injusticia: no sólo la de haber sido víctimas del despojo, sino también la injusticia de ser olvidadxs o negadxs, como si nunca hubieran existido (Levi, 2015).

Tanto para Benjamin como para Levi, ante el peligro que corre el acervo de lxs vencidxs de la historia, la remembranza del pasado es una posibilidad de salvación. Salvar el pasado, salvar a lxs oprimidxs de la historia de una doble muerte, es la tarea de reparación histórica en la que estaba pensando Benjamin. La tesis V comienza diciendo: “La imagen verdadera del pasado pasa fugazmente”, y casi al final, al describir la fugacidad de la imagen del pasado, continúa: “amenaza con desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin, 2009, p. 135). El verdadero conocimiento del pasado acontece cuando aparece en el presente, se hace presente. Las juventudes queer/cuir que aparecen en las intervenciones y series fotográficas de Cairo son también una forma de hacer aparecer las infancias queer que fueron a finales de los años noventa. A su vez, reconocen la importancia de no olvidar, y que nada se pierda. Son un registro contradictorio, en lucha con las normas de reconocimiento hegemónicas, que sabe hacerse cargo de las tensiones y de la complejidad de la experiencia.

Pensar en construir un archivo que recupere las experiencias queer/cuir lleva dentro de sí el gesto de reparación histórica para con aquellas vidas que permanecen al margen de las normas de reconocimiento disponibles. La obra reciente de Cairo refleja en buena medida la preocupa-

ción por generar articulaciones entre el espacio público y la intimidad de esas vidas queer/cuir, visibilizarlas, que formen parte de un archivo, que sean traídas al presente. Poder poner todo en el espacio público es una interesante manera de dar cuenta de sí mismx, de no dejar que nada se olvide. Retomando la muestra de fin de año del CEF (Centro de estudios fotográficos, Córdoba), en la que Cairo realizó una instalación, se rescata una frase bordada con hilo rojo sobre un trozo

de tela: “nadie puede destruirme” (2019c). Con ello, en la insistencia de construir un archivo, de narrar otra historia, de hacer del ejercicio de la memoria el ejercicio de la justicia, parece vislumbrar otros horizontes de reconocimiento, otros proyectos normativos en donde estas vidas puedan volverse visibles; como si en sus obras dijera: “estoy aquí, estamos aquí, y nos negamos a desaparecer, a ser olvidadxs”.



Cairo. *Nadie puede destruirme*. Córdoba, Argentina, 2019

A modo de consideración final, este artículo propuso retomar una apuesta llevada a cabo por Ann Cvetkovich en su obra *Un archivo de sentimientos* intentando pensar en archivos de sentimientos queer/cuir locales. Para ello, utilicé algunas intervenciones de Cairo, artista queer local (trans no binario), que trabajan sobre la vida queer/cuir de forma específica y particular, tratando de distinguirla de las luchas y reivindicaciones de los movimientos lgbt+ y las identidades que dentro de este colectivo tienen más visibilidad. Tomar el registro de una vida queer/cuir como parte de un archivo propone pensar y construir un gesto de reparación histórico. Como intentó mostrarse hacia el final, es una forma de recuperación benjaminiana de una historia silenciosa. Que estas intervenciones, registro queer de una vida queer/cuir, sean retomadas como parte de un archivo, como construcción de una memoria, intenta ser un gesto de justicia. Este breve artículo tomó como suyo el gesto de Cvetkovich, y se propuso asir historias precarias, para que nada se pierda.

Cómo citar este artículo:

Hilas, S. (2020). Que nada se pierda. Apuntes mínimos sobre las interrupciones e intervenciones de Cairo. *Artilugio Revista*, (6), 113-125. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30030>

Bibliografía

- Benjamin, W. (2009) *Estética y política*. Buenos Aires: La cuarenta.
- Butler, J. (2006). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorroutu.
- Canseco, A. B. (2017). *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Asentamiento Fernseh.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Flores, v. (2017). *Interruqiones*. Córdoba: Asentamiento Fernseh.
- Levi, P. (2015). *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Ariel
- Sedgwick, E. (2002). "A(queer) y ahora" en *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*, Mérida Jiménez R. M. compilador. Barcelona: Icaria.

Intervenciones y series fotográficas

Cairo,

- (2019). *Intervención sobre un cuerpo inmóvil que habita frente al pabellón Méjico* [Intervención realizada en Ciudad Universitaria]. Córdoba: recuperado de <https://solencairo.wordpress.com/>
- (2019a). *Intervención con hilo rojo sobre cuerpo inmóvil* [Intervención realizada en Ciudad Universitaria]. Córdoba: recuperado de <https://solencairo.wordpress.com/>
- (2019b). *Mastectomía digital* [serie fotográfica]. Córdoba: recuperado de <https://solencairo.wordpress.com/>
- (2019c). *Nadie puede destruirme* [instalación realizada en WIP]. Córdoba: recuperado de <https://solencairo.wordpress.com/>

Biografía

Sasha Hilas

AUTORX

Profesorx de Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente cursa el Doctorado en Filosofía en la misma casa de estudios. Participa como miembrx de diversos equipos de investigación en el CIFFyH-UNC desde el año 2016. El área de estudio a la que se dedica actualmente se ubica en los encuentros entre filosofía política contemporánea y ética, los estudios feministas y queer dentro de la corriente del giro afectivo, explorando las modulaciones entre violencia normativa, cohabitación y temporalidad.



Sasha Hilas

CONTACTO:

sashahilas@gmail.com

El álbum fotográfico familiar. Reflexiones sobre la relación entre fotografía y memoria.

The family album. Theoretical considerations on the relationship between photography and memory.

 **María del Carmen Gimeno Casas**

Universitat Politècnica de València (UPV)

Valencia, España

c_gimeno_96@hotmail.es

Recibido: 29/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 05/08/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/5sm13wfiq>

Resumen

En este artículo se plantea una serie de reflexiones sobre el cambio que ha supuesto el paso de la fotografía analógica a la fotografía digital tomando el álbum fotográfico familiar como objeto de estudio. Esta digitalización de la fotografía no ha sido únicamente un cambio técnico. Dicha evolución ha significado todo un abanico de nuevas formas de fotografía, así como nuevas maneras de entender y relacionarnos con la imagen. Entre estos paradigmas recientes, se encuentra la relación entre memoria y fotografía. Una relación que parece incuestionable pero que deja de ser tan firme al enfrentarse a los modelos actuales de la fotografía.

Palabras claves

fotografía, familia, memoria, álbum, digital



Abstract

In this article we will discuss a series of reflections about the evolution that the change from analogic photography to digital photography has entailed. This digitalization of photography has not just been a technical change. Said evolution has meant a rather wide variety of new forms of photography, as well as new ways of understanding and interact with the image. Amongst these recent paradigms, we find the relation between memory and photography. A relation that seems unquestionable but that cease to be solid when one confronts it to contemporary models of phtography.

Key words

photography, family, memory, album, digital

En una casa cualquiera, una familia coge un álbum de fotografías de un viaje. Se sientan en el sofá, felices, recordando aquellos momentos tan bonitos y especiales. Se ven sonreír, contentos y juntos, tal y como han querido que el viaje quedase registrado para siempre.

Un álbum fotográfico es una técnica de archivo. Al pensar en un álbum, lo más común es imaginarse un libro repleto de fundas de plástico o de papel muy grueso. Pero un álbum puede adquirir formas muy variadas y aunque normalmente se buscan formatos para que las fotografías queden ordenadas cronológicamente, un álbum puede ser una caja o incluso un marco de fotografía, tomando como ejemplo la anécdota de la autora Fina Sanz en *La fotobiografía* (2007).

El álbum es un objeto común en la mayoría de los hogares. Una sucesión de imágenes con rostros que conocemos (o deberíamos conocer). Se muestran distintos eventos, viajes, lugares, etc. Como archivo, escogemos y fotografiamos aquello que consideramos más relevante e importante para el recuerdo, aquellos momentos que nos gustaría que no fueran olvidados. El álbum familiar “se va construyendo con los acontecimientos relevantes y las figuras importantes que dan origen a la familia y que la componen” (Sanz, 2007, p. 44).

En sus inicios, la fotografía fue considerada un descubrimiento científico. Ser fotógrafo requería de una serie de conocimientos químicos y de un cuidado extremo con la luz durante el revelado. Debido a esta complejidad, no era común

sacar las cámaras del estudio fotográfico. En el caso de que una familia quisiera una fotografía iba a un estudio o, si pertenecía a una localidad pequeña, esperaba a que algún fotógrafo hiciera presencia por el pueblo.

El concepto de ‘álbum’ surge alrededor de la década de 1860.

En el ámbito anglosajón se extiende durante la era victoriana como un elemento más de la actividad de sus salones y en un momento en el que la fotografía se convierte en un entretenimiento acorde con otros pasatiempos intelectuales de la época [...] (Enguita, 2013, p. 115).

Era un objeto caro y lujoso que solo unos pocos se podían permitir. Tener un álbum era un proceso largo y laborioso. Se invertía mucho dinero en él y completarlo era un proyecto de toda una vida.

En 1882 aparece Kodak con un nuevo invento: el carrete. Su popularización no fue inminente: el carrete conllevaba una gran pérdida de calidad de la fotografía, por lo que en sus inicios fue considerado como un fracaso. Aun así, el nuevo invento de Kodak terminaría por quedarse y dominar el mercado fotográfico. En gran medida la popularización que adquirió el carrete a inicios del siglo XX fue gracias a una serie de campañas publicitarias muy efectivas e innovadoras llevadas a cabo por Kodak. Sumando los nuevos cambios sociales, como la aparición de una clase media y la sociedad de consumo, finalmente se desembocará en una nueva concepción de la fotografía (Munir y Philips, 2013).

Una gran diferencia que conlleva el carrete es la simplificación del proceso. Hacer fotografías se convierte en una actividad accesible para los nuevos consumidores y productores de imágenes. Al ser Kodak quien se ocupaba del revelado, no era necesario tener ningún conocimiento específico de fotografía. Bastaba con encuadrar, enfocar y hacer “click”. Ante esta sencillez, la fotografía se “democratiza” (Sanz, 2007).

La revolución Kodak no fue solo técnica. La popularización del carrete, la idea de que cualquiera podía ser fotógrafo y que la calidad no era tan importante, supuso todo un cambio a la hora de concebir y entender la fotografía.

A principios de los años veinte del siglo anterior, la compañía estadounidense empieza a popularizar la idea de “los momentos Kodak” (Munir y Nelson, 2013) gastando e invirtiendo una gran cantidad de recursos en una campaña publicitaria cuyo objetivo era crear una guía para definir aquellos momentos que debían fotografiarse, como las celebraciones o los viajes, y haciendo especial hincapié en la familia. Fotografiar la familia se convierte casi en imperativo moral y la historia familiar se construirá a partir de estas nuevas imágenes: “Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (Sontag, 2008, p. 18).

No es solo una reconstrucción de una narrativa, también será crear identidad y pertenencia familiar. Estas estampas familiares son escenas felices y llenas de sonrisas. La muerte, la

enfermedad y la tristeza no tienen lugar entre los “momentos Kodak”: “El álbum no puede acoger momentos oscuros o considerados negativos o desintegradores de la familia, ni enfrentamientos, ni representaciones de la enfermedad” (Enguita, 2013, p. 117). De hecho, antes del carrete, no era extraño fotografiar a niños fallecidos junto a un familiar. Estas estampas, comunes a mediados del siglo XIX, actualmente se nos asemejan siniestras y desconcertantes.

Junto al impulso de la fotografía familiar también se popularizó el álbum. Sacar instantáneas había pasado de ser un lujo al alcance de pocos a considerarse una actividad corriente. Era “natural” sacar la cámara en ciertos eventos como bodas, cumpleaños, vacaciones, etc. “El álbum se convierte en un miembro más de la familia” (Vicente, 2018, p. 13).

Las fotografías familiares suelen ser vistas como partes de un archivo privado creado por y para la familia. Sus límites serían los límites del hogar. Pero en verdad el álbum está hecho para ser mostrado. Citando a Nuria Enguita en el libro *Memorias y olvidos del archivo*:

[...] yo quisiera plantear la posibilidad de considerar el objeto “álbum familiar” como un archivo público, en el sentido de que es un repositorio para ser enseñado, pero sobre todo, porque los acontecimientos que recoge (tradicional y normalmente) son momentos muchas veces públicos de la persona, momentos importantes de su carrera profesional o celebraciones familiares muchas veces no estrictamente privadas (vacaciones, bodas, celebraciones, etc.), y por último, pero no menos importante, porque en los álbumes de fotografías a menudo la pose es absolutamente

estereotipada y marcada por convenciones que construyen una imagen pública (2010, p. 50).

De esta manera, el álbum sería un teatro, una performance familiar mantenida a lo largo de los años cuya función es crear y mostrar la imagen deseada de familia. Posar para una fotografía ya es puro teatro, pero también lo es el resultado y la selección de fotografías. El álbum es un sistema de archivo doméstico y selectivo que pretende enseñar una imagen concreta de la familia. Se generan ficciones construidas al repetir unos modelos y estereotipos, productos de la aceptación social (Cano, 2015). Son imágenes incompletas, fragmentos de la familia. Un teatro abierto que cambia conforme se añaden (o se quitan) imágenes. Los vacíos, la composición y la edición del álbum generan una narración concreta que pretende cumplir las expectativas de la familia y crear una narración autorreferencial de sí misma.

En el álbum hay una gran carga narrativa por parte de las imágenes, pero no debemos olvidar otra dimensión igualmente importante: la narración oral, la historia que se cuenta de las imágenes. Lo que se comparte y se omite en estas transmisiones es tan importante como lo que se muestra y oculta en las fotografías. Enguita (2010), al reflexionar sobre las historias y anécdotas que se narran alrededor de las fotografías, concluye que es la narración oral quien completa al álbum.

Si tomamos esta afirmación, la idea de teatro se acentúa: un teatro abierto que cambia

no sólo por una posible alteración del orden de las fotografías, sino también dependiendo de quién cuente y quiénes escuchen. El significado de las imágenes va cambiando, aunque el álbum se encuentre invariable. El tiempo, lo externo, influyen en el álbum. Quizás, el ejemplo más destacado de la influencia que generan sucesos externos al álbum sea el fallecimiento de familiares. La muerte de personas queridas va llenando las fotografías de fantasmas y hace que nos enfrentemos a las imágenes de formas distintas, cambiando la manera de interpretar y entender las fotografías.

En este punto, me gustaría citar unas palabras de la autora Agustina Triquell, donde se manifiesta que, aunque pretendamos alejar la muerte de nuestros álbumes familiares, no podemos huir de ella:

En nuestra cultura visual en general y en los casos analizados en particular, la muerte representada mediante el cuerpo sin vida, queda fuera de la narrativa del álbum familiar como acontecimiento. Por el contrario, la muerte adquiere presencia con el tiempo, cuando la corporeidad de los sujetos fotografiados se desvanece (Triquell, 2012, p. 44).

Una presencia que se evidencia mediante la ausencia no solo en la realidad, sino también en la propia narrativa del álbum fotográfico, cuando esas personas dejan de aparecer entre las imágenes.

Este caso pone en relieve la importancia que adquiere en los álbumes lo no-fotografiado y los vacíos. Los olvidos voluntarios o involuntarios. Los espacios en blanco o los saltos temporales

entre las imágenes también nos cuentan una historia y nos hablan del tiempo transcurrido entre imágenes. Las fotografías de niños quizás sea el ejemplo más claro: ver el crecimiento de un infante en fragmentos da la sensación de “grandes saltos” y se pierde la continuidad del crecimiento. Lo mismo con álbumes donde solo se ven viajes familiares: ¿qué ha pasado entre tanto? Es en estos puntos donde la narración oral puede completar o incluso acentuar estos vacíos.

Con toda su carga simbólica y emocional, el álbum termina siendo parte del legado y una manera de crear identidad y sensación de pertenencia familiar. La familia se reconoce en la producción narrativa del álbum creando una historia oficial. Se muestran y enseñan los ritos y modelos a seguir.

Actualmente el carrete ha caído en desuso: la fotografía ha dado un paso más allá para transformarse y dar lugar a la fotografía digital. Siguiendo la división de Jordi V. Pou (2013), la época del retrato es entre 1839 y 1888, la era Kodak desde 1888 hasta 1990, y la digital, desde los 90 hasta la actualidad. Los cambios que conlleva la época digital no son solo técnicos: tal y como pasó con la aparición del carrete, los usos de la cámara también varían. La fotografía ha dejado de centrarse únicamente en la familia y/o viajes como temas exclusivos y pasa a ser cada vez más personal.

Pero si nos centramos en la fotografía familiar nos encontramos ante una situación en la que es difícil concretar hasta qué punto la fotografía ha cambiado. Las imágenes que se realizan

alrededor del ámbito familiar distan poco de los “momentos Kodak” de hace más de medio siglo: viajes, bodas, cumpleaños, etc., todos felices y sonriendo. Ya no se utiliza la cámara analógica, pero se siguen utilizando las cámaras digitales en el mismo tipo de celebraciones. No hemos abandonado los usos más tradicionales de la fotografía familiar a pesar del salto tecnológico. Siguen siendo las mismas poses y los mismos eventos, pero en más cantidad de imágenes. Es la paradoja de la fotografía digital:

A pesar de que la fotografía digital es radicalmente distinta a la analógica, al mismo tiempo, y gracias a ella, nunca se habían hecho tantas fotos del tipo que podríamos llamar tradicional de la época analógica [...] Lo nuevo no desplaza a lo viejo; lo viejo convive adquiriendo nuevas variantes y fuerza[...] (Gómez, 2013, p. 176).

Ya no se fotografía la boda, sino cada momento de la boda, registrando cada pequeño suceso. Esta gran cantidad de imágenes hace que el álbum deje de ser generacional y se dediquen a un único evento, un álbum temático. Hay un salto de lo “macro” a lo “micro”.

Quizás las imágenes familiares sigan siendo conservadoras, pero es imposible obviar los cambios surgidos alrededor de la imagen y su estrecha relación con las redes sociales. Este nuevo tipo de fotografía es llamado por Joan Fontcuberta como “postfotografía” (2016). En palabras del propio autor: “La postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual” (2016, p.

7). Es la fotografía adaptada a nuestra necesidad de comunicación online (Fontcuberta, 2016).

Vivimos rodeados de imágenes que se utilizan como medio de comunicación cuya función es ser consumidas en un instante. Estos nuevos usos de la fotografía plantean varios cambios a la hora de entender la fotografía, entre ellos, la relación entre fotografía y memoria.

Desde su invención, fotografía y memoria han mantenido una relación muy estrecha. La fotografía, por su capacidad de inmortalizar un momento, ha resultado ser una gran ayuda para no olvidarnos de los rostros de seres queridos o para rememorar y revivir ese lugar que tanto nos gustó cuando fuimos de viaje. Su presunción de autenticidad proporciona la creencia y confianza de un testigo exacto que ayuda a recordar. Son un apoyo para abrir y destapar recuerdos.

Gran parte de la fotografía familiar recoge esta necesidad de inmortalizar los momentos que marcan las etapas vitales de un individuo (nacimiento, boda, etc.). Son eventos que suceden, tradicionalmente, dentro del núcleo familiar y por tanto es la fotografía familiar la encargada de inmortalizarlos para que luego se despierten recuerdos y se avive la memoria.

La conservación de la memoria de la historia familiar se convierte en un empeño importante por parte de las propias familias, siendo en muchos casos las fotografías familiares los únicos materiales biográficos que dejan atrás después de la muerte de los miembros de la familia (Vicente, 2018, p. 13).

Como ya ha sido mencionado anteriormente, las fotografías de familiares fallecidos recogen esta necesidad de conservar la memoria. Estas imágenes se convierten en reliquias y en objetos sagrados que permiten revivir a las personas y evocar su presencia. No son sólo imágenes: perder la fotografía es perder el recuerdo. Son talismanes, “un registro contra el olvido” (Del Río, 2018, p.190). Joan Fontcuberta, en su libro *La furia de las imágenes*, para hacer referencia a este poder de la fotografía, se refiere a ellas como “fotografía-vudú” (2016).

Todos queremos salvar a nuestros seres queridos del olvido y en algunos momentos lo único que podemos hacer es salvar sus fotografías del deterioro. El retratado pasa de sujeto a objeto, quien posea la foto puede, de alguna manera, poseerlo a él y a su recuerdo (Barthes, 2009).

Roland Barthes, en su libro *La cámara lúcida* nos cuenta la búsqueda de su difunta madre entre fotografías antiguas. No sabe exactamente qué busca, pero en las fotografías que va pasando siente que se le escapa algo de ella. Afirma incluso que “por mucho que consultase las imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos” (Barthes, 2009, p. 79). La búsqueda por la esencia de su ser querido finaliza para Barthes al toparse con una fotografía de su madre a los cinco años. La imagen está borrosa, los rasgos no están nítidos, pero para el escritor, esa niña es su madre. El autor decide no enseñar esta fotografía y guardársela para sí, a pesar de que muestra muchas otras.

Ante el miedo que provoca el olvido es comprensible que hoy en día no paremos de hacer fotografías con nuestras cámaras digitales. La lógica nos dice que cuanto más fotografiemos, más recordaremos.

Tal saturación de imágenes hace que cualquier suceso quede reconstruido sin resquicios ni posibilidad de duda. En este punto deberíamos preguntarnos si realmente la fotografía nos ayuda a recordar o si recordamos lo fotografiado. Es decir, ¿es la fotografía un repositorio o es creadora de memoria?; ¿recordamos lo que pasó o recordamos lo que nos enseña la fotografía? Pedro de Vicente afirma que “aunque la fotografía se experimenta como un contenedor para la memoria, no está habitada por la memoria tanto como la produce” (2018, p. 22). Ante esta afirmación, nuestra memoria e identidad quedarían marcadas e influenciadas por las fotografías que nos imponen una narración del pasado. Quizás la única manera con la que actualmente sabemos recordar es haciendo fotografías.

La cuestión sobre la relación fotografía y memoria va más allá. Como ya ha sido mencionado, los nuevos usos de la fotografía nos obligan a plantearnos hasta qué punto sigue importando la memoria en la fotografía, e incluso si continúan manteniendo algún tipo de relación.

Al convertirse la fotografía en un medio de comunicación, la instantaneidad de la imagen digital reformula el noema “esto ha sido” a “esto es”. No tiene tanta relevancia el recuerdo, que queda desplazado a un segundo plano, y toda la

importancia recae en la experiencia y el espectáculo (Zarza Núñez, 2018).

Mela Dávila (2018) considera que, aunque son innegables los cambios y transformaciones que está sufriendo la fotografía, es un proceso todavía en curso, por lo que parece precipitado plantear conclusiones rígidas sobre cómo va a afectar esta relación entre memoria y fotografía a la manera en la que entendemos los archivos fotográficos, especialmente los álbumes domésticos.

Otro punto sobre la relación entre memoria y fotografía lo plantea el autor Jorge Blasco, afirmando que la memoria siempre fue una excusa para los álbumes familiares:

No se trata de guardar la memoria, sino más bien de la reconfortante idea de pertenecer y de tener una identidad. El tanto por ciento de información memorística de los álbumes de familia de humanos es mucho menor que la cantidad de peso identitario. El segundo es el que da el verdadero placer que produce ser como todo el mundo y además construir una familia virtual correcta, sonriente y feliz (Blasco, 2018, pp. 164-165).

Por contra, Joan Fontcuberta (2016) sí defiende que la fotografía estuvo al servicio de la memoria. Pero habla en pasado al considerar que hoy en día la imagen está marcada por la digitalización y su uso principal como medio de comunicación.

La digitalización de la fotografía no solo implica nuevas maneras de utilización de la imagen, sino también nuevos formatos marcados por la inmaterialidad. Frente al papel y la

fotografía-objeto, hoy en día las imágenes son píxeles y datos. Este es un aspecto relevante ya que “sin su condición de objeto físico, la imagen ya no puede ser depositaria de su carga mágica y deja de actuar como talismán y reliquia” (Fontcuberta, 2016, p. 208). La ya mencionada “foto-vudú” desaparece y su magia de revivir la presencia de la fotografía se pierde. “Sin cuerpo, la fotografía se desfetichiza” (Fontcuberta, 2016, p. 225).

Esta pérdida de fisicidad de la imagen conlleva que hacer una fotografía tenga costo nulo (Jellin, 2012). Lo que conlleva a su vez, del mismo modo que sucedió con el carrete, que cada vez se realicen un mayor número de fotografías, llegando a límites en los que somos incapaces de asimilar todas las fotografías que realizamos. En la “época Kodak” (Pou, 2013) recoger las imágenes del revelado y asomarse para ver el resultado final era un momento importante lleno de expectación e incertidumbre. No solo se revisaban las imágenes, el ritual también implicaba recordar y rememorar anécdotas. Con la fotografía digital poco importa volver a ellas. “Hacemos tantas fotos que luego no encontramos el momento de verlas y lo vamos postergando ante una acumulación que no cesa” (Fontcuberta, 2016, p. 246).

La fotografía queda anulada como repositorio o creadora de memoria. Lo importante es el momento de hacer la fotografía, y enviarla o subirla a redes sociales. Es un medio de comunicación instantáneo que no necesita otro soporte que los datos y las pantallas.

Quizás no deberíamos únicamente analizar la fotografía digital comparándola con la analógica y reflexionar sobre los horizontes, posibilidades y significados que se abren con la edición digital y las nuevas tecnologías. Para Pedro Meyer el ordenador permite todo un nuevo ámbito de exploración fotográfico con “innumerales posibilidades en el ámbito de la imaginación y en la exploración del tiempo y el lugar” (Meyer, 2020). La imagen digital nos proporciona nuevos campos de investigación y pone a nuestro alcance recursos fotográficos que pueden habilitar nuevas formas de entender y configurar el recuerdo.

Pero volvamos unos pasos atrás y retomemos los álbumes y la fotografía analógica. Las imágenes crean una narración formada por fragmentos que son útiles para la memoria. Pero los vacíos, tal y como ya hemos comentado, también son importantes en los álbumes. Esos vacíos marcan el olvido o aquellos sucesos que no se consideraron tan importantes como para inmortalizarlos. Lo que olvidamos también forma parte de nuestra memoria (Marc Augé, 2003) y configura nuestra historia de la misma manera que lo hacen los recuerdos.

El olvido no siempre es el vacío y/o el hueco entre las fotografías. Por un lado, porque estos saltos entre fotografías pueden ser complementados a partir de la narración oral, pero por otro lado porque el olvido también puede ser provocado a partir de una acción más violenta que la ausencia de imágenes. Un ejemplo de ello sería rayar, romper o tachar una fotografía. Estas son

intervenciones sobre la propia imagen cuyo objetivo es aplicar un olvido activo. Muchas veces estas acciones van orientadas a una persona o a un suceso concreto para borrarlo de la historia familiar y/o personal.

Una infidelidad o un perdón imposible, son situaciones que pueden llevar a realizar ese acto tan violento hacia una persona. Porque cuando se tacha una cara en una fotografía el acto no va dirigido a la imagen, sino al retratado. Este poder casi mágico que tiene tachar un rostro de una fotografía deja de existir cuando la imagen ya no es un objeto y pierde su condición de talismán. Si la imagen no tiene importancia como repositorio de la memoria, tampoco la tiene para generar el olvido y borrar a una persona.

Curiosamente, muchas veces la acción de intervenir una fotografía para crear olvido genera, por el contrario, una enorme curiosidad. ¿Quiénes eran esas personas y qué hicieron para ser violentados de esa forma? Un gran ejemplo es el documental de Roberto Duarte, *Los tachados* (2012).

Aprovechando que su abuela Esperanza cumple noventa años y la efeméride reúne a todos sus parientes, Duarte se propone resolver un tabú familiar que lo ha agujoneado desde que era un chico: la abuela ha rascado y tachado las caras de dos de sus hijos, Yolanda y Randy, de todas las fotos que conserva, y sobre este hecho no se ha permitido nunca hablar. Pero en esta ocasión la familia habla frente a la cámara (Fontcuberta, 2016, p. 223).

El documental *Los tachados* (2012) es una historia sobre secretos y la necesidad de recuperar

la memoria. El filme acaba de manera catártica: “la matriarca emborronó las copias fotográficas pero Duarte localiza los negativos originales, olvidados en una vieja caja sin que nadie reparase en su nexo con las fotos proscritas” (Fontcuberta, 2016, p. 225). Con los originales las fotografías son “curadas” y se devuelve el rostro a Yolanda y Randy.

Vivimos en un mundo de saturación de imágenes, donde acumulamos más fotografías de las que podemos asimilar. Y a pesar de ello, eliminar una fotografía, por banal que sea, sigue siendo impensable la mayoría de veces. Llenamos discos duros con fotografías de nuestros móviles y somos capaces de ocupar una tarjeta de memoria en tan solo un día. Aunque han aparecido nuevos usos de la fotografía, orientados principalmente a entender la imagen como un medio de comunicación, conviven con un tipo de fotografía más tradicional, donde se incluye la fotografía familiar, donde la memoria y el recuerdo siguen siendo aspectos fundamentales. No hemos perdido la necesidad de preservar las imágenes y alargar el olvido lo máximo posible.

Incluso aquellas fotografías que en un principio fueron utilizadas como medio de comunicación (para un post en redes sociales, por ejemplo), terminan siendo consideradas como recuerdos y la mayoría no son eliminadas tras su utilización y consumición casi instantánea. Y así vamos acumulando más y más imágenes.

Es tal la saturación de imágenes con las que convivimos que han modificado nuestra manera de relacionarnos y entender nuestro

alrededor. Y a pesar de todos los cambios, de las transformaciones tecnológicas, de las aplicaciones móviles inundadas de imágenes, etc., la fotografía familiar tradicional sobrevive, adaptándose, pero sin mucha prisa. Las fotografías de bodas siguen estando muy cómodas en un álbum impreso.

Cómo citar este artículo:

Gimeno Casas, M del C. (2020). El álbum fotográfico familiar. Reflexiones sobre la relación entre fotografía y memoria. *Artilugio Revista*, (6), 126-139. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30048>

Bibliografía

- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. España: Paidós.
- Blasco, J. (2018). De Goebbels a Hofmann. En Vicent, P. y Gómez-Isla, J. (Eds). (2018). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. España: Gráficas Alós.
- Cano Cervera, M. (2015). *Deconstrucción del hogar. La familia y su biografía como material de creación* (Trabajo de Fin de Máster). Universitat Politècnica de València. Valencia, España. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/60872>
- Dávila Freire, M. (2018). Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio. En Vicent, P. y Gómez-Isla, J. (Eds). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. España: Gráficas Alós.
- Enguita Mayo, N. (2009). Relatos. Del álbum de familia a Facebook. En F. Estévez González y M. de Santa Ana (Eds.), *Memorias y olvidos del archivo*. España: Lampreave.
- Enguita Mayo, N. (2013). Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: La Oficina.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Gómez, E. (2013) Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: La Oficina.
- Jelin, E. (2012) Prólogo. Tomar, guardar, mostrar y mirar fotografías. En A. Triquell, *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Uruguay: CdF Ediciones.
- Meyer, P. (2/07/2000) Álbum de Familia. [Artículo en línea]. Recuperado de : http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=599%3Afamily-album&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=es

- Munir, K. A. y Phillips, N. (2013). El nacimiento del momento Kodak. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: La Oficina.
- Pou, J. V. (2013). Álbum de familia 2.0: socialización de la memoria fotográfica. La era Smartphone/lphone. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: La Oficina.
- Del Río, V. (2018). Ofrendas a lo provisorio. Sobre el acoplamiento del álbum y el archivo. En Vicente, P. y Gómez-Isla, J. (Eds). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. España: Gráficas Alós.
- Sanz, F. (2008). *La fotobiografía. Imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Triquell, A. (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Uruguay: CdF Ediciones.
- Vicente, P. (2018). Políticas y propaganda del álbum de familia. En Vicente, P. y Gómez-Isla, J. (Eds). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. España: Gráficas Alós.
- Zarza, T. (2018) "Relatos familiares y recreaciones en las redes sociales. Selfies, apropiaciones, gifs y neoliberalismo". En Vicente, P. y Gómez-Isla, J. (Eds) *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. España: Gráficas Alós.

Biografía

María del Carmen Gimeno Casas

AUTORA

María del Carmen Gimeno Casas (Valencia, 1996), cursó sus estudios de grado de Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València (UPV), en la Facultad de San Carlos. Tras finalizar los estudios de grado, continuó su aprendizaje en el Máster de Producción Artística, de la misma universidad. Actualmente, se encuentra acabando los estudios del máster, a la par que participa en eventos artísticos y realiza trabajo personal de investigación artística.



**María del Carmen
Gimeno Casas**

CONTACTO:

c_gimeno_96@hotmail.es



Imagen: Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Carlota Bustos

a

DOSSIER

El archivo como ficción operativa: la autoridad suspendida

Archive as an operative fiction: suspended authority



Óscar Cornago

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Centro de Ciencias Humanas y Sociales

Madrid, España

oscar.cornago@cchs.csic.es

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 26/06/2020.

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/jcysktp4o>

Resumen

Este artículo analiza el archivo como una operación práctica de conocimiento cuyo fin es descolocar el aparato intelectual que ha acompañado a las políticas expansionistas de Occidente. A partir de ahí, y tomando como caso de estudio el proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*, se estudia el funcionamiento y el lugar del archivo escénico y performativo dentro del mapa trazado por el arte de archivo desde comienzos del siglo XX, tomando como modelos el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, y el *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin.

Palabras claves

Archivo, Decolonialidad,
Conocimiento práctico,
Conferencia performativa.



Abstract

This article analyzes the archive as a practical knowledge operation whose purpose is to dislodge the intellectual machinery that has accompanied the expansionist policies of the West. From there, and taking as a case study the project *For rent. The actor's living archive*, the operation and the place of the performative archive within the map drawn by archival art from the beginning of the 20th century are studied, taking as models the *Atlas Mnemosyne*, by Aby Warburg, and the *Book of Passages*, by Walter Benjamin.

Key words

*Archive, Decoloniality,
Practical Knowledge,
Performative Conference.*

INTRODUCCIÓN

Tengo que agradecer a uno de los evaluadores de este artículo, de cara a su publicación en *Artilugio*, la motivación para escribir esta introducción. Este estudio, tanto por el tipo de escritura como por su estructura, no responde a los estándares de la academia. Seguramente, a ti ahora, como lectora o lector no te importará mucho que sea más o menos académico; lo que te importará es que te aporte algo, que te haga pensar, te dé algunas referencias, te mueva de algún modo, te descubra algo. Los criterios para la institución académica son otros, aparentemente más objetivos; no se trata tanto de valorar lo que un artículo puede aportar en términos de conocimiento, lo que sería finalmente una generalidad bastante subjetiva, sino de vigilar las formas, modos y maneras mediante las cuales se llega a ese conocimiento; es decir, no se evalúa el sentido o finalidad, sino los medios, las formas, que son en definitiva el soporte de cualquier tipo de política/autoridad. Los medios de la academia están claramente establecidos por la institución y son fácilmente reconocibles tanto para los que estamos dentro de ella, como para los que están fuera y que, sin llegar a entenderlos, les avisan que están frente a algo cargado de una cierta autoridad. Rigidez, distancia y formalidad son parte de la puesta en escena de la autoridad. El hecho de que la universidad haya desarrollado un modo de homologación a nivel mundial al que se tienen que ajustar los productos académicos para ser reconocidos como tales, independientemente

de si se trata de una investigación en artes teatrales o en física cuántica, no es algo negativo en sí mismo; el problema es que ese lenguaje se imponga como la única opción.

Los límites de un lenguaje son también los límites de lo que se puede decir con ese lenguaje. Ningún medio garantiza nada; se pueden seguir fielmente todas las convenciones del medio académico, y no aportar nada, como también sería cierto lo contrario: el rechazo de los estándares académicos tampoco garantiza la calidad de un artículo. No se trata de aceptar o rechazar, sino de replantear los medios en función de los fines de una investigación, y viceversa, los fines en función de los medios. Lo que no podemos dejar de preguntarnos es si el conocimiento denominado académico o científico debe adoptar un único lenguaje para ser válido. Me detengo en esta cuestión de método, que podría parecer accesorio, porque es parte de este estudio sobre las formas del archivo.

Las instituciones son conservadoras por naturaleza, y los mecanismos que las sostienen son ciegos, pero afortunadamente no lo son las personas que trabajamos en ellas. Los evaluadores son figuras poco conocidas fuera del ámbito universitario; incluso dentro de la academia, más allá del momento de la evaluación, se suele hablar poco de estos trámites intermedios, quizá por el carácter anónimo y secreto que envuelve estos procesos o quizá porque no queda más remedio que aceptarlos si se quiere continuar dentro de la institución; pero evaluadores terminamos siendo todos los que formamos parte

de la institución. El anonimato de las *double-blind peer review* o revisión por pares ciegos es la constatación de la fe que seguimos teniendo en la objetividad de la ciencia, es decir, en que la cualidad de lo científico está más allá de las subjetividades, las personas y las circunstancias singulares de cada contexto, aunque sean justamente estas personas y estas circunstancias el objeto de las ciencias humanas.

Este artículo no está escrito según las convenciones académicas, pero no por ello las ha dejado de tener en cuenta, de hecho el conflicto entre conocimiento formal e informal es uno de los temas de estudio. Su estructura y estilo son un reflejo a nivel práctico del objeto de la investigación que es el arte de archivo, es decir, archivos que se construyen sobre herramientas de creación. Este campo de trabajo, ilustrado a nivel práctico a través del proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*, constituye no solo el objeto de este análisis, sino también el lugar teórico desde el que se plantea. Esto quiere decir que el arte de archivo no es solo el horizonte de estudio, sino también el método que vamos a utilizar para la exposición de las ideas, recursos y modos que hemos desarrollado para este proyecto; una exposición que es por ello el medio y también el objeto de este artículo.

Por arte de archivo me refiero a la tradición histórica construida a lo largo del siglo XX en el medio de las artes visuales, un tema sobre el que existe ya abundante bibliografía, baste citar a modo de referencia los amplios recorridos que hacen Guasch (2011), desde un punto de visto

historiográfico, o Maximiliano Tello (2018) con una perspectiva teórica. Este campo engloba una diversidad de formas de trabajo que participan tanto de la teoría cultural como de las prácticas artísticas, abriendo un interesante espacio intermedio entre la creación y la investigación, la teoría y la práctica, en el que se sitúa también este análisis. El común denominador es la utilización de estrategias de creación para la construcción de un archivo, es decir, de dispositivos de ordenación y presentación pública de documentos en torno a un tema. Los términos 'archivo de creación' y 'archivo artístico' los utilizo de forma indistinta para señalar que el territorio en el que se mueven estos proyectos atraviesa el campo artístico, pero desborda sus delimitaciones. Por su parte, la denominación 'archivo vivo', que utilizo para calificar los archivos de creación en general, insiste en el efecto de discontinuidad o desplazamiento producido por estos archivos atípicos al no utilizar categorías o principios de clasificación aceptados oficialmente. Esto hace que la autoridad que sostiene el archivo y da valor a su contenido quede suspendida generando en el receptor una alerta acerca de su funcionamiento, que se convierte en una invitación para hacerse cargo del sentido que pueda tener. Trasladar este procedimiento al mundo de la academia supone poner su credibilidad en peligro, ya que este opera justamente de manera contraria, sobre un tejido de fuentes de autoridad que lo legitiman.

La disparidad de las referencias utilizadas, que desempeñarían esta función de legitimación, pero sobre todo el modo de presentarlas y po-

nerlas en relación, podría poner en riesgo esta función. Más allá de su confluencia en este terreno común del archivo, entendemos que cada una de las obras y proyectos citados provienen de áreas diversas: desde la filosofía y la escritura en el caso de *El libro de los pasajes* de Benjamin; las artes visuales en el caso del *Atlas Mnemosyne*, *The Atlas Group* o el *Archivo F.X.*; o la performance y las artes escénicas en *Se alquila*. El juntarlas aquí no implica igualarlas ni asimilar sus diferencias, al contrario, se trata de enfatizar este juego de contrastes entre lenguajes y materialidades distintas. Posiblemente puede resultar raro poner en diálogo archivos visuales con archivos escénicos. La explicación es que no se trata de discutirlos desde sus respectivas materialidades o formatos artísticos, sino desde los modos en que funcionan y las operaciones que describen. Es en este plano operativo, con una dimensión performativa y teatral, donde se abre un terreno común.

El formato de este artículo está construido en diálogo con la estructura de las conferencias performativas desarrolladas para activar este archivo escénico. De este modo, como decía, *Se alquila* funciona, no solo como objeto de estudio, sino como dispositivo para generar relatos que forman parte del archivo de ideas y herramientas generadas en el proyecto que aquí presentamos.

Si consideramos este archivo como un trabajo teatral, estos relatos corresponderían al texto de la obra, interpretados en muchos casos por mí; en este sentido, el escenario académico de este artículo y el escenario teatral se apro-

ximan, aunque en el primer caso se trate de una interpretación más intelectual y en el segundo más física. Las relaciones entre los niveles es otro de los ejes de este estudio. Recurriendo a la “visión de paralaje” como técnica de montaje que expondremos más adelante, la composición del artículo, como ocurre en las presentaciones escénicas, ha buscado también el contraste entre lenguajes, actitudes y temas que van desde lo académico a registros más espontáneos que responden a la experiencia de las presentaciones escénicas.

El artículo está dividido en tres apartados a modo de entradas extraídas de un archivo mayor de ideas, motivos y recursos desarrollados para este proyecto que puede consultarse en internet (Cornago, 2019). Las entradas incluidas aquí se ocupan, respectivamente, de tres temas: la ley, las prácticas y la historia. La primera se refiere a la autoridad como principio constituyente del archivo y por extensión de la institución (*archeion/arkhé/arconte*); la segunda, a los mecanismos de desautorización y formas de resistencia a los modelos historiográficos dominantes (prácticas teóricas/prácticas artísticas); y la tercera a los modos de inscripción del archivo dentro de una temporalidad histórica articulada en torno a dos polos: acción/accidente, representación/situación.

Cada entrada está organizada en dos partes entre las cuales no hay una continuidad aparente, pero tampoco una división clara, lo cual provoca un efecto de contaminación entre lenguajes y temas distintos. La escritura se convierte así en un espacio de juego donde se inte-

gran los ejercicios de archivo que son objeto de estudio. Como si fueran fichas sueltas de una caja de herramientas más grande, cada entrada funciona de forma autónoma, por lo que el orden de lectura no tiene que ser necesariamente lineal. Que el estudio acabe con una pregunta en vez de con una conclusión, es parte de este juego de discontinuidades y suspensiones. El horizonte de trabajo abierto por el arte de archivo ha supuesto en este sentido una revisión crítica de los modelos de conocimiento y las formas de gestionarlo. La crítica a la autoridad de la academia no implica desatender sus convenciones y procedimientos, sino al contrario, su observación más atenta, pero desde otros lugares; al igual que los archivos de creación no pierden tampoco de vista los archivos históricos que tienen como referencia.

ARCHEION/ARKHÉ/ ARCONTE

I.

No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra «archivo» –y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el comienzo y el mandato. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde

el cual el orden es dado –principio nomológico (Derrida, 1997, p. 3).

Con estas palabras, abre Derrida su conferencia de 1994 sobre el archivo, que publicada poco después como *Mal de archivo* (1997), habría de convertirse en una de las referencias claves, justamente en un momento en el que, como veremos más adelante, se había despertado el interés de la academia por este formato de trabajo como práctica de investigación y discurso crítico. El objetivo de la conferencia es archivar el propio término de archivo, o dicho de otro modo, analizar el efecto de este mecanismo sobre las agencias que lo sostienen, sobre el arconte, la autoridad, la institución o ley que le dan sentido. No se ocupa, por tanto, o al menos no solo, del contenido del archivo, sino sobre todo de su forma y genealogía.

A través de una detallada investigación tejida como un relato de intrigas entre la vida personal de Freud, el psicoanálisis y la cultura judía, se lleva a cabo un minucioso trabajo de desarchivo que saca a la luz el negativo, la carga oscura de un aparato de nombrar, delimitar y clasificar, el “mal de archivo”, detrás del cual termina apareciendo la violencia como origen de la historia. Esta operación de desarchivo supone utilizar este soporte y al mismo tiempo dejarse utilizar por él, archivar y ser archivado, entregarse al archivo con el fin de desplegar la trama oculta de este complejo dispositivo de acumulación de conocimientos. Visto así, el archivo es una reflexión práctica o una práctica de reflexión

que cuestiona las formas autorizadas de administrar, producir y hacer público el conocimiento. El saber práctico del archivo no se relaciona con el conocimiento en términos de cantidad, sino en términos de actualización de un saber a través de una experiencia siempre incierta.

Desarchivar un archivo no significa tampoco ponerlo al servicio del relato de las víctimas, no consiste en darle la vuelta, sino en descomponer pieza a pieza el mecanismo, meterse por dentro y operar desde el centro de esa sala de motores de la historia; motivo por el que se ha convertido también en un instrumento recurrente en los estudios decoloniales.

La hipótesis de trabajo que voy a desarrollar en este estudio se centra en esta operación de desarchivo como rasgo constitutivo de los archivos de creación. Desarchivar el archivo del actor, de los actores escénicos y por extensión sociales, donde desarchivar supone dejar en sus-

penso el sistema de autoridades que lo legitiman como actor y le dan una capacidad de agencia.

El *archeion* es el término con el que se designaba la residencia de los arcontes, los gobernantes de las antiguas ciudades griegas, en la que se custodiaban los documentos de la administración pública. El archivo nace como delimitación de un lugar, un espacio operativo que se proyecta hacia fuera al mismo tiempo que se oculta, un escenario dentro de la ciudad y al mismo tiempo fuera del alcance de la propia ciudad, un espacio entre paréntesis donde el tiempo histórico y la misma ley quedan suspendidas. El funcionamiento del propio archivo es el mecanismo del que emana su autoridad; no hay ley sin autoridad, pero tampoco autoridad sin secreto. Su secreto está garantizado por la autoridad que lo guarda, encriptado en su funcionamiento. La presencia de esta autoridad, cuyas marcas hace explícitas el archivo, hacen de este



SE ALQUILA

Pintarme la piel con Helechos y
pintura

No-one is an
island
2017

Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquiler*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Fran Blanes.

un espacio autorizado y por ello accesible únicamente para los iniciados.

Aunque hoy los archivos se consideran servicios públicos, lo que implica que deben ser de libre acceso, esto es algo relativamente reciente. A lo largo de los siglos han sido instancias de acceso restringido donde se cifran unos saberes, espacios de inscripción en los que se custodia una historia que cuenta el origen secreto, el mandato de la comunidad y su punto de partida; su apertura a todo el público, neutralizaría su dimensión secreta, poniendo en peligro la supervivencia de la comunidad. Por eso, el archivo, como la autoridad, exige una cierta fe en el secreto que guarda, que solo a través de la iniciación en su práctica, que es una práctica de saber, puede llegar a revelarse.

II.

Hay algo fundamentalmente teatral y performativo en el funcionamiento del archivo en tanto proceso de selección, clasificación y actualización de hechos pasados convertidos en documentos. Nada es lo que parece dentro de este laberinto de pistas falsas. Sobre las imágenes, documentos, cuerpos e inscripciones (des)archivadas, se ejerce un poder que en última instancia remite a un vacío. Esta es su potencia y su debilidad, el secreto y la culpa que oculta, el *mal de archivo*. Tras el espejo de su superficie se refleja finalmente el sujeto, el usuario o público convertido en una agencia más de esa maquinaria fantasmal de la historia.

No es casualidad que los arcontes sean también personajes centrales de ese conjunto disperso de corrientes de pensamiento conocidas como tradiciones gnósticas que funcionaron como religiones durante los primeros tiempos de la cristiandad. Con la declaración del catolicismo como religión oficial del Imperio Romano estas fueron prohibidas y perseguidas. En los evangelios apócrifos los arcontes son los verdaderos creadores del hombre, una especie de demonios caprichosos que jugando con arena y agua moldean unas figuras que al tomar vida apenas podían sostenerse en pie. Los arcontes hacen al hombre, pero lo hacen mal. No sirven. Entonces interviene Dios, quien con su aliento termina de arreglar el desastre. En las tradiciones gnósticas, como recuerda Bataille (2003), el conocimiento está relacionado con el mal. La expulsión del paraíso, sobre la que volveremos al final del artículo, marca el comienzo de la representación frente al ojo de Dios y de la historia bajo el signo de la culpa. Es solo a partir del Humanismo y el proceso de secularización que el conocimiento se redime en forma de ciencia; el conocimiento quedará liberado y dispuesto como un discurso de progreso, una pieza clave del nuevo sistema económico que se estaba comenzando a activar: el capitalismo.

La crítica a este modelo historiográfico dominante supone el cuestionamiento del paradigma epistemológico que lo sostiene. Las formas de conocimiento reconocidas oficialmente han sido el brazo intelectual de la empresa colonial de Occidente, cuyos inicios coinciden paradóji-



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquiler*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Fran Blanes.

SE ALQUILA

Comer una hamburguesa en
cámara y vomitar

**Gólgota Picnic
2011**

camente con los comienzos del movimiento humanista. La universidad, como el gran archivo del saber occidental, acompañó a los ejércitos y hoy acompaña a las grandes empresas internacionales. La evolución del conocimiento, no en cuanto a sus contenidos, sino fundamentalmente en cuanto a sus formas, métodos y economía, hizo que denominaciones como gnosis, que en la antigüedad no se diferenciaban de conocimiento, quedaran identificadas con prácticas secretas y oscuros rituales; en su lugar se fue adoptando una constelación de términos no menos oscuros como epistemología, hermenéutica, metafísica, que a modo de ejército del verdadero conocimiento *científico* terminarían desterrando cualquier forma de saber que no compartiera el lenguaje de la academia. La atención actual por estas otras genealogías del conocimiento abre nuevamente la posibilidad de “hablar del ‘conocimiento’ más allá de las culturas de la erudición”, como dice Mignolo (2000, p. 68). La homologa-

ción del conocimiento como ciencia, un proceso para el que el archivo ha sido una herramienta fundamental, supuso no solo un proceso radical de ‘abstracción’, sino sobre todo el rechazo de cualquier otra forma de saber no cuantificable por una metodología contrastada. Los archivos de creación suponen la suspensión y reconsideración de estas formas de saber autorizadas, apuntando a su línea de flotación, a saber, su utilización como sistema de saber-poder.

Mientras el investigador académico, a modo de maestro de ceremonias o arconte de este archivo del actor (teórico), desarrolla ante el público (lector) estas consideraciones, a modo de introducción a una nueva edición del archivo con el sospechoso nombre de *Se alquiler*, presentado en la Universidad de Santiago de Compostela en noviembre de 2019, el artista recupera la acción *Comer una hamburguesa y vomitarla*, que formó parte originalmente de *Gólgota Picnic* (Rodrigo García 2011-2012). Cuando la acción ya

está avanzada, el arconte recoge cuidadosamente restos de hamburguesa que caen de la boca del performer para proceder a su inscripción y catalogación en el archivo impreso o libro vivo.

PRÁCTICAS TEÓRICAS/ PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

I.

Entre los antecedentes del archivo de creación hay que destacar dos hitos que nos acompañarán en este recorrido: el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, ambos iniciados en la segunda década del siglo XX. Sin embargo, el interés por el archivo en las artes y la teoría crítica no se dispara hasta los años ochenta y noventa, coincidiendo con la edición, difusión y estudio de estos proyectos pioneros. Su éxito se debe a la posibilidad de sostener desde la propia práctica del archivo un diálogo incierto y sin resolver entre discurso y experiencia, ideas y acción, memoria y política. Su entrada en la historia tuvo que esperar al cuestionamiento de los modelos epistemológicos oficiales y la búsqueda de nuevos caminos una vez pasada la época de las vanguardias, postvanguardias y movimientos radicales de los sesenta y setenta. Dentro de este nuevo panorama, con las instituciones públicas en expansión acercándose al modelo de la empresa privada, el archivo pone en escena unas formas de hacer en las que se cruza el pensamiento con la acción, una dinámica para pensar haciendo, conjugando la

teoría con la práctica. La finalidad no es llegar a un resultado/producto, sino abrir un proceso instituyente y desinstituyente al mismo tiempo, que se hace hueco en las fisuras entre el pensamiento y la acción, el cuerpo, las imágenes y la escritura, entre el pasado que se recupera y el presente del archivo.

Esta perspectiva camina en una dirección distinta a la propuesta por Taylor (2017) a través de la oposición entre repertorio y archivo, identificados respectivamente con los saberes incorporados y los relatos oficiales. Reducir la potencia social de un conjunto de saberes a los saberes del cuerpo supone dejar de lado las posibilidades de otro tipo de conocimientos convertidos en un lugar común bajo el término general de teoría. Pero a qué nos referimos cuando hablamos de teoría, dónde empieza y acaba este término y qué hay más allá de él: ¿el cuerpo, la experiencia, las prácticas? ¿Es posible establecer una frontera clara entre estos territorios? El mito del cuerpo, la performance y la inmediatez de la experiencia se presentan a menudo como un bloque unitario frente al mundo de las ideas, la reflexión y el pensamiento oficial. Esta oposición ha llevado a polarizar la relación entre estos campos, cargándolos de valores positivos y negativos respectivamente, localizados epistemológicamente en un sur y un norte que están, sin embargo, cada vez más mezclados. La rigidez de este enfoque reduce la posibilidad de planteamientos más porosos, de espacios abiertos e inestables, espacios por hacer donde teoría y práctica se contaminan y reinventan sus formas.

El concepto de repertorio se acerca a lo que aquí vamos a denominar archivos vivos o archivos de creación, con la diferencia de que estos últimos aprovechan la potencia del propio aparato de poder (de los conocimientos autorizados) para desplegarlo, abrirlo y reutilizarlo en otros sentidos.

La complejidad de esta operación es lo que caracteriza al archivo y no al tipo de materialidad de los documentos con los que trabaja: visuales o físicos, textuales o sonoros. Dicho de otro modo, no se trata de volver con cuestiones de género para terminar distinguiendo entre archivos visuales, textuales o físicos, proyectando delimitaciones que han caducado en el propio medio artístico, sino de aprovechar este laboratorio de operaciones para continuar cuestionando modelos historiográficos y epistemológicos coloniales.

El *Libro de los pasajes*, con todas sus ramificaciones por los campos más diversos de la cultura, el arte, la política, la vida cotidiana o la economía, despliega un mapa de líneas de fuga y formas de operar que ponen en práctica lo que Benjamin denomina “historiar a contrapelo”. El *Archivo F.X*¹, del que se ocupa Pedro G. Romero desde 1999 y que vamos a utilizar como interlocutor en este trabajo, recupera esta referencia, y añade:

El filósofo judeo-alemán es muy preciso en ese punto, cosa que muchas veces olvidan quienes se acogen a sus indicaciones. No se trata de hacer historia para que los derrotados de facto

ganen sus batallas en los relatos históricos, sino hacer contra-relatos precisamente con los materiales expuestos por los vencedores, con la historia escrita por quienes han ganado las guerras, por quienes han acuñado la verdad histórica (Archivo F.X., 2018, p. 23).

Esto no niega las diferencias entre documentos visuales y documentos vivos, una taxonomía que en todo caso habría que seguir ampliando a otros tipos de documentos, como tampoco niega el principio de autoridad del archivo; al contrario, es sobre estos espacios territorializados que los archivos actúan, independientemente de si se trata de archivos visuales o físicos. Aunque los modos sean distintos, unos y otros comparten principios operativos. Si el archivo delimita un espacio de inscripciones, los archivos vivos intervienen sobre estos modos de inscripción para dejarlos suspendidos en el tiempo y proyectados hacia el futuro; como afirma Derrida, el archivo es sobre todo una promesa de futuro.

La “visión de paralaje”, propuesta por Žižek (2006) y recogida en el *Archivo F.X.* (2018, p. 21) como estrategia para afrontar una vez más el conflicto entre materialismo e idealismo, es un término utilizado en astronomía para referirse a los cambios producidos en un objeto cuando se varía el punto de vista. Esta estrategia de observación en movimiento, de cruce entre violencia política y discursos artísticos en el caso del *Archivo F.X.*, dedicado a los episodios de destrucción de imágenes en España entre 1845 y 1945, activa este juego de desencajes que se va desplegando y ganando densidad a medida que

1 Disponible en: <http://www.fxysudoble.org/archivo-fx.html>



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Montpellier, Francia, marzo 2019. Théâtre La Vignette.

nos adentramos en este laberinto de identidades engañosas. Estos cambios no ponen solamente el objeto en función del sujeto, sino que modifican las variables transformando el horizonte hermenéutico. El sujeto del archivo, ya sea el creador, arconte, documentalista o usuario, deja de controlar la situación para pasar a ser un elemento más dentro de ese sistema de referencias cruzadas; al cambiar la posición de uno de sus elementos se modifica el régimen de relaciones, no se transforma solo el objeto, sino también el sujeto y el resto de los agentes implicados. Los archivos de creación juegan con estos cambios de paralaje producidos por la convivencia entre perspectivas distintas.

El paralaje entre teoría y práctica, texto y acción, cabeza y cuerpo, atraviesa la cultura moderna, pero lo que diferencia al archivo como formato de investigación es la focalización de estos procedimientos, intervenidos con una precisión obsesiva. Esto convierte el archivo de creación

en un espacio alucinante, poblado de visiones y fantasmas recuperados de otro tiempo, tomando distancia con otro tipo de lenguajes y corrientes característicos igualmente de la modernidad que lucharon por llegar a algún tipo de unidad entre estos mundos. El archivo constituye por esto un medio idóneo para la discusión (teórica) entre prácticas artísticas y teóricas, a las que se les da un tratamiento paralelo que raya con lo alucinante, como puede verse a través del conflicto entre estos dos lugares distintos, teoría y práctica, en la imagen anterior de *Se alquila*, a la que me referiré más adelante, o en el contraste entre las dos posiciones definidas en la siguiente ficha del *Archivo F.X.*, referidas a un anarquista francés y un artista belga respectivamente:

Un historiador del arte español reveló que el primer uso que se le dio al arte moderno fue una forma deliberada de tortura. Kandinsky y Klee, así como Buñuel y Dalí, funcionaron como inspiración para una serie de celdas secretas y centros de tortura construidos en Barcelona en 1938 por el anarquista francés Alphonse Lau-

SE ALQUILA

Bailar una coreografía de Merce
Cunningham con gorros y
cascabeles

**Muerte y
reencarnación en
un Cowboy
2009**

rencic (¡un nombre de familia eslovena!), quien inventó una forma de tortura “psicotécnica”: creó sus así llamadas “celdas coloreadas” como una contribución a la lucha contra las fuerzas de Franco (Archivo F.X., s/f, párr. 7).

Broodthaers recalcó el hecho de que el arte, en la medida en que ha sido históricamente sobredeterminado por elementos extraños a sus preocupaciones originarias (por ejemplo el hecho de que se haya convertido en objeto de especulación comercial, o que dependa por completo de una bendición museológica y se haya convertido así en objeto de administración cultural al servicio de una representación de la ideología dominante), sólo podía recuperar y mantener su papel y función de revelador de las condiciones históricas objetivas, si era capaz de reconocer plenamente el grado de su estado de alienación y su función cultural al servicio de un fortalecimiento de esa alienación, haciendo de su estado de cosificación, el sujeto mismo de su discurso. Un discurso que, enfrentado al dolor y al sufrimiento que le causa este desplazamiento, tiene que ser el del extrañamiento y no puede producirnos otra cosa que risa –pues está fabricado con humor (Archivo F.X., s/f, párr. 14).

Estos son materiales procedentes de la entrada *Dècor del Archivo F.X.* Esta ficha parte de la instalación de Marcel Broodthaers en la sala de un museo a modo de estancia decorada con objetos, muebles, armas y plantas artificiales que representan, como si de un plató cinematográfico se tratara, el pasado colonial de Europa. En contraste con esta especie de museo dentro del museo, la ficha se ilustra con la imagen de una checa, celdas utilizadas durante la Guerra Civil como espacio de detención y tortura. La peculiaridad de esta *cheka* es que, además de aprovechar ámbitos reducidos de las iglesias como los confesionarios, está intervenida por el citado

Alphonse Laurencic con motivos inspirados en el surrealismo y los diseños de la Bauhaus, un proyecto que en plena guerra consiguió venderles a los militares asegurando que elevaría la eficacia de las torturas. La imagen está acompañada de los datos precisos para identificar tanto la *cheka* como la obra del artista belga.

Los materiales de cada entrada de este archivo pueden variar mucho, en el caso de *Dècor*

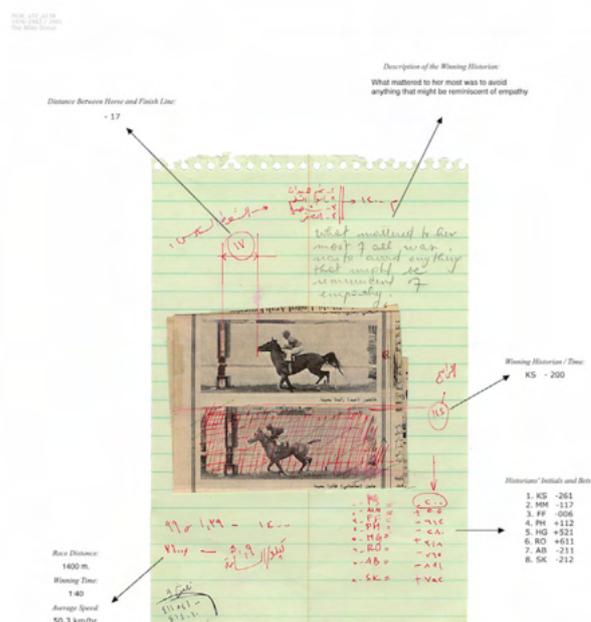


Barcelona, 1939. Una de las celdas alucinantes. Celdas psicotécnicas. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. Diseño Alfonso Laurencic. Ministerio de Gobernación. Apéndice I al dictamen de la Comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936. Editora Nacional. Fotografía de Hermes (1939). Cortesía de Pedro G. Romero/Archivo F.X.

se ofrecen numerosos bloques de textos que dispuestos en parejas de campos opuestos que hacen referencia respectivamente a cada uno de estos episodios aparentemente inconexos.

Otro ejemplo de estas operaciones de desencaje epistemológico sería el trabajo de *The Atlas Group*², un archivo también digital, lo cual no ha impedido que adopte al igual que el *F.X.* el formato de exposiciones, performance, libros o conferencias. *The Atlas Group* hace referencia al heterogéneo grupo de personas en su mayoría imaginarias que han cedido documentos para este archivo centrado en los años de la guerra civil del Líbano. Sus prácticas de documentación se plantean como intervenciones aparentemente tangenciales en la reconstrucción de un relato político. Como resultado de una afición, como la de los historiadores libaneses por las carreras de caballos, rutinas, juegos de distracción, manías o causalidades, los documentos, organizados por Walid Raad, introducen ángulos de observación singulares que alteran el modo de contar una situación extrema.

En el archivo “I only wish I could weep” [“Ojalá pudiera llorar”], por ejemplo, se guardan las grabaciones de vídeo que el operador 17, un oficial del servicio de inteligencia del ejército libanés, tomaba desde su puesto de vigilancia disimulado en una de las furgonetas de vigilancia colocadas a lo largo del paseo marítimo de Beirut. Cada día, a la caída de la tarde, el oficial 17 desviaba el objetivo para filmar la puesta de



Dr. Fadl Fakhouri. *Notebook volume 72: Missing Lebanese wars. 1989-1998.*

sol. En muchos de estos archivos se nota un cuidado extremo por la documentación exacta de aspectos marginales que no entran dentro de los parámetros habituales de análisis y percepción de la realidad.

Un punto de vista no anula otros, sino que conviven en un mismo espacio delirante, originando la citada visión de paralaje: pasado y presente, ficción y realidad, política y emociones, se reconocen como irreconciliables y sin embargo persisten. Este descuadre produce un efecto de teatralidad que contribuye a tomar consciencia de la disparidad de agentes implicados a distintos niveles. La teatralidad del archivo hace tomar consciencia de la fuerza material y capacidad de agencia de los documentos. En este sentido explica Pedro G. Romero que “el recurso del teatro es la posibilidad de recuperar el mundo de las

2 Disponible en: <https://www.theatlasgroup1989.org/>

mercancías y las cosas y las formas, naturales y artificiales, para el trabajo del arte” (2018, p. 23).

El archivo define un escenario de operaciones que implica otro escenario expandido relacionado con la pragmática de los saberes y la administración de lo público, en definitiva, se trata un escenario de escenarios donde unos y otros se superponen sin coincidir. Esta arquitectura a varios niveles define una situación de extrañamiento que no descarta el humor y la risa, como decía Broodthaers. La seriedad con la que se lleva a cabo cada operación de documentación, así como la trascendencia de los temas tratados, contrasta con la inmediatez y a menudo precariedad material de los documentos y modos de exposición. Estos sistemas inventados de clasificación intervienen en los dispositivos formales, ya sean visuales, performativos o escénicos, tomando el lugar de la autoridad que debería legitimar el conocimiento producido. El archivo se convierte en un teatro de operaciones en el que se van dispersando agentes sospechosos que actúan a distintos niveles de modo que ninguno tiene una visión completa de la trama que organiza todo el archivo y que amenaza con no existir.

El archivo se presenta como una ficción operativa; ficciones producidas por los cauces ocultos en la memoria en el caso de Warburg, de las galerías comerciales en Benjamin, de un grupo imaginario de actores inventados, o de operaciones secretas clasificadas bajo las siglas F.X. A esta dimensión operativa hace referencia también ya desde el título *Se alquila*, que alude a un modo de intercambio económico que puede

leerse también de distintas maneras partiendo de la condición subalterna que han tenido los cuerpos de los actores a lo largo de toda la historia.

Los archivos son proyectos de vida que se realizan en el tiempo y con el tiempo; este se convierte no solo en un medio sino en el objeto de la investigación. De esta temporalidad imprecisa que no deja de rebuscar en los pasados emergen continuamente agentes imprevistos que terminan haciendo del archivo un modo de constitución colectiva de un territorio público e imaginario. Esta cualidad temporal no se debe a la duración del trabajo a lo largo de los años, sino a la imposibilidad de completarse, de llegar a estar acabado del todo. No es una coincidencia que tanto el *Atlas Mnemosyne* como el *Libro de los pasajes* quedaran como proyectos sin concluir, proyectos interrumpidos por las contingencias de la vida y la política. La historia los convirtió en proyectos de futuro en un sentido literal y más allá de la voluntad de sus autores. Pasaron décadas antes de que fueran entendidos como obras acabadas incluso en su incompletitud. Ejemplos más recientes de estos tiempos largos son también *The Atlas Group* desarrollado entre 1989 y 2004 o el *Archivo F.X.* iniciado en 1999 y todavía activo.

Ahora bien, estos tiempos largos son únicamente el reflejo de la cualidad, antes que de la cantidad, de los tiempos que se entrecruzan en el archivo. Un archivo es un archivo de tiempos pasados, de momentos-documentos que despiertan del sueño de la historia, retomando esta formula-

ción tan benjaminiana, para ponerse nuevamente en movimiento.

La capacidad de viajar por encima de la historia confiere a la imagen una cualidad fantasmal que Didi-Huberman (2013) destaca como una fuerza de supervivencia esencial a la imagen. Esa es la potencia que Aby Warburg activa para hacer saltar las lógicas de la historia y los modelos epistemológicos dominantes. El tiempo, inscrito en las imágenes como una potencia subversiva, hace que termine poniendo en juego la vida de los agentes involucrados, atrapados en el tejido de este operativo fantasmal. Los cuerpos están cargados también con este tiempo histórico que hace que constantemente se estén confrontando con un pasado y unas expectativas de futuro. Ese tiempo acumulado y reinventado hace que los cuerpos no vivan solo en el presente inmediato, pero a diferencia de las imágenes, los cuerpos no permanecen, lo cual potencia su dimensión fantasmal a costa de su fragilidad como supervivientes.

II.

Este carácter proteico y abierto, de algo que está constantemente reconfigurándose, afecta también a *Se alquila*, que a pesar de haberse iniciado tan solo en marzo de 2019 no ha dejado de cambiar en relación con los lugares y circunstancias donde se ha ido haciendo. El punto de partida de este proyecto es un archivo material con el listado de las acciones performativas que Juan Navarro ha realizado a lo largo de su trayectoria durante más de veinte años como actor,

performer, director y dramaturgo. Este archivo de acciones, que funciona como columna vertebral de cada nueva edición, se va completando de presentación en presentación. De ahí se escogen las acciones que se van a (des)archivar en cada edición.

Pero el trabajo no consiste solamente en (des)archivar las acciones de un actor en particular, Juan Navarro, puestas en relación con el discurso crítico de un teórico, Óscar Cornago; sino que por extensión el efecto de (des)archivo se extiende de la performance en general y la propia teoría en cuanto construcciones culturales y profesionales, a los orígenes, las identidades, la historia y, finalmente, al público y las circunstancias particulares en las que se realiza. De este modo, *Se alquila* comienza siendo un archivo de acciones de un artista en particular para terminar convirtiéndose en un archivo de acciones y conceptos en torno a la performance y la teoría en general.

Cada presentación adopta el formato de una suerte de conferencia performativa, desplegando un espacio de reflexión que se apoya en unas prácticas que se van reinventando. A nivel dramático se trata de una conversación imposible entre un cuerpo y una cabeza, un investigador teórico y un artista, entre el pasado de unas acciones y el presente de un cuerpo de reflexiones, y viceversa, el presente físico de esas acciones y el pasado de la teoría.

A pesar de tratarse de un trabajo escénico, es decir, que la forma de activarlo es a través de la escena y en relación directa con el público,



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Montpellier, Francia, marzo 2019. Théâtre La Vignette.

convertido en otro actor más objeto del archivo, las presentaciones no consisten en mostrar el archivo como un producto cerrado, resultado de un trabajo previo, que en el argot teatral se llamarían “ensayos”, sino que la misma presentación es el momento en el que se realiza este ensayo abierto o tentativa de documentación en directo.

La temporalidad de la imagen y del cuerpo son evidentemente distintas; mientras que la imagen deja esa temporalidad suspendida, el cuerpo la actualiza a través de su presencia subrayada por medio de una acción de la que es sujeto, pero que nunca controla totalmente. No obstante, en ambos casos, tanto un archivo de imágenes como de cuerpos supone una celebra-

ción del paso del tiempo en lo que este tiene de viaje a lo desconocido. El archivo se muestra y se oculta al mismo tiempo, promete y niega, se ofrece y se cierra.

Este listado de acciones forma parte de la mesa de operaciones empleada para su activación. A este se le suma otra herramienta transversal que es el libro editado e impreso en papel. Este libro es la materialización de la génesis de este proyecto, que nace de la propuesta que el teórico e investigador académico le hace al artista para realizar un estudio monográfico sobre toda su trayectoria a lo largo de casi 30 años. A pesar de estar impreso y en cierto modo acabado, el libro está prácticamente en blanco, a excep-



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Fran Blanes.

ción de un índice incompleto, algunas notas, una bibliografía en ruinas y una paginación que no guarda una lógica aparente. Además de la fecha y datos de la imprenta en la que se hizo, incluye alguna cita perdida, como la de un famoso escultor vasco que no llega a nombrarse para insistir en la falta como el modo de hacer que un libro no sea solo necesario, sino *absolutamente necesario*.

Se alquila, como cualquier otro archivo vivo, sigue estando por hacer, su acabamiento consiste paradójicamente en no poder estar acabado. Cada presentación es un nuevo capítulo que no se añade al anterior, sino que se superpone en un ejercicio constante de reescritura y actualización. Leer y escribir pasan a ser las dos caras de una misma operación; un archivo vivo del actor se hace mientras se interpreta, se lee mientras se escribe.

El libro se incluye en cada presentación de forma distinta. En el tercer capítulo, realizado en Tenerife, se incluyó en forma de regalo aprovechando el cincuenta aniversario de sus autores (Ginovés, 2020). El investigador le regala al ar-

tista el libro anunciado con un estudio de toda su trayectoria. El artista le agradece conmovido el regalo, aunque al ver las páginas en blanco, no entiende nada. Eso no importa, le replica el teórico, al contrario, tiene que ser así, esta falta es una expresión más de la derrota de la teoría; y para sostener su argumentación lee la cita del mencionado escultor: es sin duda necesario “que los libros nos sean necesarios, que nos sean verdaderamente necesarios, mucho más por los que nos falta que por lo que tenemos” (Cornago y Navarro, 2019, p. 329). Tenemos que cuidar los huecos, continúa el investigador, en los huecos está la falta y la apertura, tenemos que creer en los vacíos, en lo que todavía no está lleno, escrito, acabado, porque de ahí nace la posibilidad de acción y conocimiento.

El artista comienza a impacientarse con tanta explicación, por lo que el teórico, que ya preveía este momento, le propone pasar directamente a la práctica, pasar directamente a la lectura/escritura del libro. El proyecto se convierte así en un espacio también de aprendizaje para



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Montpellier, Francia, marzo 2019. Théâtre La Vignette.

compartir saberes inciertos, formas de recordar y compartir memorias olvidadas en el cuerpo.

El libro no es solo un regalo para el artista, sino para todo el público, al que se le enseña a utilizarlo y se le entrega al final. Cada libro contiene potencialmente la historia no de un artista en particular, sino de cualquiera que potencialmente podría serlo, es decir, de todos. Su uso como superficie de inscripción invita a una reinención de las formas de escritura y los modos de leer y (des)archivar el pasado.

Sin embargo, la anormalidad de esta convivencia entre cuerpo y cabeza, artista e investigador teórico, obra e historia, no se puede mantener durante mucho tiempo. El desajuste de tiempos, cuerpos y perspectivas se hace cada vez más patente, poniendo el escenario y con él todo el proyecto en crisis: cómo actualizar la acción y la palabra al mismo tiempo, la reflexión teórica y la obra viva. ¿No sería más lógico hacer primero la obra y luego el análisis, o al revés, adelantar la teoría a modo de introducción a la obra?

La dimensión física que implica la actualización de los saberes del cuerpo encarnados en el performer se acercaría a la idea de repertorio,

pero este repertorio funciona dentro de una maquinaria escénica más grande que es el archivo. Al poner este repertorio en relación con una dinámica ciertamente incómoda de conocimientos autorizados, se abre un espacio de confrontaciones que convierte al archivo en una situación que nunca va a estar definitivamente resuelta.

Para sostener esta situación el teórico plantea que uno de los dos desaparezca, aprovechando que están en un teatro, donde estos juegos de apariciones y desapariciones son constantes. Por otro lado, el teórico admite que ese no es su lugar, que estaría mejor en un estrado, un auditorio o aula de universidad, así que se ofrece para hacerse bomba de humo, abrir la escotilla y dejar la escena al performer, que es quien sabe estar ahí. Pero este, más rápido de reflejos, le anuncia que él ya no está, que ya está muerto.

Este gesto sin precedentes se realiza en una presentación en el marco del congreso sobre performance organizado por el Grupo de investigación Performa en la Universidad Santiago de Compostela en noviembre de 2019, un marco ideal para entrevistar a un muerto que había dedicado su vida a la performance y al teatro,



SE ALQUILA

Enseñar a Muha a escuchar su
vocecita

El paraíso es un
lugar tranquilo
2014

Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. La Laguna, Tenerife, enero 2020. Fotografía de Adán Hernández.

colaborador habitual de creadores de fama internacional como La Fura dels Baus, Rodrigo García o Roger Bernat. De este modo, currículum en mano, el investigador se permite la licencia, dado el interés que este muerto despierta en un congreso sobre performance, de abrir un paréntesis en la presentación para hacerle una entrevista.

Pero la obra viva, es decir, el cuerpo del artista empieza pronto a aburrirse de su nueva condición de muerto, y aprovecha la ocasión para desarchivar otra acción: *Fingir que lloras mientras te echas lágrimas con un cuentagotas, procedente de un trabajo del 2003, De la imposibilidad de entender la propia muerte*, de la serie *Buena gente*, dirigida por Roger Bernat.

La entrevista y la acción se solapan sin interferirse; mientras que el investigador adopta el rol de maestro de ceremonias, tratando así de controlar la situación, el artista, protegido por su estatus de obra, continúa echándose gotas que le hacen llorar cada vez más. Después de

algunas consideraciones acerca de la increíble oportunidad que supone poder entrevistar a un muerto que ha protagonizado la escena más experimental de las últimas dos décadas, y tras un breve repaso por su trayectoria como performer, se plantea hacerle algunas preguntas sobre la evolución de las artes escénicas desde los años ochenta, metodologías de trabajo, su relación con el mundo de la producción y el mercado de los festivales, incluso le ofrece a los asistentes la posibilidad de que pregunten también lo que deseen. Pasado un momento de desconcierto, y tras alguna pregunta del público e incluso algún espontáneo que sale a consolar al muerto que traspuesto por el llanto no acierta a contestar nada, el teórico decide que quizá es mejor olvidarse de ese tipo de preguntas profesionales que le habrán hecho tantas veces a lo largo de su vida, y de las que debe estar harto, y optar, en cambio, por cuestiones cotidianas propias de la vida y la edad, por ejemplo, si dormía bien,



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila* taller. La Laguna, Tenerife, enero 2020. Grupo Metamorfosis. Programa de residencias Leal-Lab. Fotografía de Beatriz Bello.

sufría de próstata o le gustaba el chorizo, nada que pudiera resultar demasiado comprometido ni difícil de contestar.

Pero tras dudar un rato desecha también esta idea por miedo a que resulte demasiado banal y decide preguntarle lo único que se le puede preguntar a un muerto, que es si Dios existe; y en caso de que no exista quién sería entonces el guardián del archivo, quién sostiene su autoridad, a quién habría que ir a preguntarle si ese archivo del actor es un archivo legítimo o si se trata más bien de un archivo casero y con escasa credibilidad, o si aquella obra, es una buena o una mala obra, o si al final, como decía

Robert Filliou, una obra bien hecha, mal hecha o no hecha, son lo mismo, y entonces, no merece la pena seguir planteándose este tipo de cuestiones ni tratar de hablar con un muerto por muy actor o performer que haya sido.

Tras esta reflexión el teórico termina reconociendo que toda esta pseudo conversación no es más que teatro y que en tanto que teatro podría haberle preguntado al muerto lo que hubiera querido, pues en el teatro se puede hacer todo lo que uno quiera, y además, como decía Peter Brook, en el teatro a diferencia de en la vida todo es verdad.

ACCIÓN/ACCIDENTE

I.

Los archivos vivos son accidentes epistemológicos en una cultura en la que los conocimientos oficiales, cuyo formato por definición y lugar simbólico son los libros, carecen de cuerpo; los archivos de creación horadan huecos en la historia del saber. El documento se teatraliza produciendo imprevistos dentro de un relato político y económico que se apoya en las formas autorizadas de conocer y recordar. Los accidentes no avisan, suceden, provocando una serie de circunstancias de las que hay que hacerse cargo. Si la acción desencadena una historia; el accidente provoca una situación. Frente al accidente, imprevisto, irregular y sin objetivo, la acción es una escritura intencional de un acontecimiento por parte de un yo-hago/nosotros-hacemos que se

muestran para interrumpir la linealidad de la historia. A diferencia de la acción, presentada bajo el control del sujeto, el accidente depende del entorno, está determinado por una ley que queda fuera del control del sujeto. Los accidentes se atribuyen a la naturaleza: accidentes geográficos, catástrofes naturales; o a un régimen de acontecimientos que se escapa, como ocurría en el trabajo de *The Atlas Group*: el destino, la suerte, la casualidad, el azar.

La temporalidad del archivo, proyectada hacia fuera en forma de pregunta, se alimenta de estos tiempos desconocidos de la naturaleza, pero en este caso de la naturaleza de la historia, poniendo en crisis los modos de identificación habituales. El accidente epistemológico es la reacción a otro accidente generado por una autoridad que se manifiesta a través de un acto originario de violencia; la primera huella de esta violencia es un modo de inscripción, un dispositivo (escénico) para nombrar, identificar, definir, clasificar, ordenar. Esta es la violencia con la que se escribe la historia y de la que se ocupa el archivo, a menudo de forma explícita como en el trabajo de *The Atlas Group* o *Archivo F.X.*; es el vacío abierto por este gesto el que explica la necesidad del archivo.

La performance trabaja con estos términos propios de la acción, como intención, sujeto, acontecimiento, objeto, para darles la vuelta; pero la partitura de fondo, aunque sea por rechazo, es la misma: se trata de abrir una brecha en la superficie de la representación. Performance y representación, acción e historia provienen del

mismo archivo de una modernidad entendida como un relato lineal causa-efecto que funciona como un sistema de delimitaciones ficción-realidad, arte-política, teoría-práctica, pensamiento-cuerpo.

Sin embargo, los límites entre acción y accidente son permeables y sus desplazamientos más frecuentes de lo que pudiera hacernos creer la lógica mecanicista o el idealismo humanista. Los accidentes están ocurriendo constantemente, aunque solo se perciba una mínima parte. Por otro lado, toda acción tiene algo de accidente, ya que su objetivo nunca llega a cumplirse del modo previsto: las variables están cambiando, los medios se transforman y los fines se alteran. La acción performativa asume la confrontación entre estos dos lados: una partitura fija y la variación del entorno en el que se ejecuta, creando la ilusión de una acción viva que se mueve en un entorno también vivo. Pero esta acción no tarda en quedar envuelta por la representación contra la que se realiza, lo cual no impide que esa ilusión de estar por fuera de la representación siga funcionando. Esta ilusión de exterioridad con respecto al medio oficial, que comparte también con el archivo, significa el estar por fuera de lo que la performance representa dentro de la propia historia del arte.

El fracaso de la performance, que es la traducción en el campo del arte y el discurso crítico del fracaso de la acción política, forma parte de la narrativa moderna. Dentro de esta dinámica de contraposiciones sospechosamente maniqueas la performance marca un punto final

y la posibilidad de otros modos de entender el tiempo y hacer la historia. Este punto y aparte se marca como un trazo simbólico que adquiere distintas formas según las familias artísticas. El *ready-made*, el *happening*, la performance en teatro y danza, el *body art* y un largo etcétera de prácticas que se reinventan a partir de los años sesenta marcan este pistoletazo de salida para una historia que se despidе de las lógicas binarias del relato moderno sin tener control del alcance de este nuevo viaje de no retorno. Esto no quiere decir que este tipo de prácticas no estén recogidas en los respectivos capítulos de las historias del arte, el teatro o la danza contemporánea; ese fue su fracaso y también su éxito, el quedar atrapadas y reconocidas por la historia, este fue el precio que hubo que pagar por cruzar la frontera.

¿Cómo se habita por fuera de la historia sin dejar de estar dentro, cómo hacerse invisible sin dejar de ser visible, cómo se fracasa sin dejar de tener éxito? Esta paradoja expresa la condición esencialmente histórica, tal y como la propuso Benjamin, no solo porque ocurre como consecuencia de la historia, sino porque es la contradicción sobre la que se sostiene la historia en tanto forma de narración y representación. Como dispositivo que visibiliza unos actores y excluye a otros, la historia se organiza en torno a una serie de puntos ciegos, lugares que se le escapan y que le devuelven su cara más oscura, su condición de catástrofe. Este es el acto originario de violencia sobre el que se construye la historia

y el archivo, y el que hace necesario los archivos vivos como operación de desarchivo.

El fracaso de la historia es una realidad patente a nivel político, económico y humano, pero es también una articulación y una retórica intelectual que ha llevado a otras formas de actuar y hacer, otros modos de aprender y recordar. Esos otros modos, que en definitiva son el objeto de los archivos de creación, cuestionan modelos binarios del tipo fracaso-éxito, historia-naturaleza. En su lugar, se proponen prácticas para hacerse cargo de la historia con mayúsculas y escapar al mismo tiempo de ese maniqueísmo progreso-decadencia, idealismo-materialismo, sujeto-objeto, ficción-realidad. Ya desde Warburg y Benjamin, el archivo obliga a habitar esta paradoja.

II.

En el caso de *Se alquila*, el fracaso de la acción performativa es un discurso incorporado a nivel práctico: el mero hecho de plantear un archivo de acciones, es decir, un proyecto de recuperación, identificación y clasificación de performances que se hicieron en el pasado es la evidencia del fracaso de la performance. Que la performance, y más en general, la acción con todas sus derivaciones haya terminado siendo una de las grandes revoluciones del siglo XX no solo en el terreno artístico, sino también en otros ámbitos afines, y que en un tiempo récord haya pasado a estar perfectamente estudiada y asimilada dentro de universidades, centros de arte,

teatro y museos es la muestra más patente de esta dificultad para salir de la historia. En lo que a la performance le concierne esta historia es en primer lugar la historia de la modernidad artística, pero al mismo tiempo la incorporación de esta compleja circunstancia del fracaso supone la posibilidad de un éxito que ya no podría llamarse así, por estar fuera de esta lógica binaria, y al que correspondería mejor el término imprevisto o accidente.

El archivo construye un contexto artificial, exterior, desde el cual recuperar y ordenar cosas que ocurrieron en unos contextos originales, radicalmente distintos a los del archivo. *Se alquila* recupera acciones que formaron parte de obras y marcos de presentación muy diferentes, aunque ya en esos contextos funcionaron como interrupciones temporales del relato dramático. Como parte del archivo, estas acciones, como cualquier otro documento de un archivo, se resignifican, pasando por un proceso de vaciado que tiene ese efecto de teatralización del documento al que se refería Pedro G. Romero. Aunque las acciones recuperadas siguen funcionando como momentos de interrupción, la situación ahora es distinta. Las acciones ya no se enfrentan al horizonte de la historia teatral o la dramaturgia textual, ya no se trata de hacer una obra, o una anti-obra, ahora el horizonte es un escenario de investigación y aprendizaje, y el telón de fondo una historia del conocimiento que ha funcionado y sigue funcionando como un sistema de dominación.

La exhibición de los documentos suspendidos sobre un no tiempo recurre al principio

del montaje o el collage, un tipo de estructura fundamental en la historia del arte de archivo y el pensamiento crítico. No es casualidad que proyectos como el *Atlas Mnemosyne* o *El libro de los pasajes* surjan en los años veinte, y coincidan con la difusión en cine, fotografía y pintura de estos mecanismos de yuxtaposición que rompían con la lógica lineal. El conocimiento artístico pasa por las formas y las prácticas, los modos de hacer y la percepción sensible; la actividad intelectual y los documentos ingresan en este territorio experiencial. El juego de confrontaciones del archivo termina afectando la performatividad de los agentes de conocimiento incorporados en la figura del teórico: el conocimiento legitimado y la investigación académica se ven confrontados con lo inestable de un medio performativo. El proceso de aprender y enseñar, de investigar y hacer público los resultados provoca constantes accidentes que generan situaciones de apertura y fragilidad, exposición y crisis de modelos hermenéuticos; estrategias que pueden rastrearse en los modos de hacer historia a contrapelo de Benjamin o en las formas de supervivencia de las imágenes en el *Atlas Mnemosyne*:

Warburg descomponía, deconstruía subrepticiamente todos los modelos epistémicos en uso en la historia del arte vasariana y winckelmanniana. Deconstruía, en consecuencia, lo que la historia del arte sigue considerando hoy como su momento inicático.

Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos “vida y muerte” y “grandeza y decadencia” por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un modelo cultural de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre esta-

dios biomórficos, sino que se expresaban por estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados. Sustituía el modelo ideal de los “renacimientos”, de las “buenas imitaciones” y de las “serenas bellezas” antiguas por un modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, “supervivencias”, remanencias, reparaciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo (Didi-Hubermann, 2013, pp. 24-25).

III.

Llegados a este punto, el performer comienza a archivar una nueva acción, *Pintarme la piel con helechos*. Mientras, el guardián del conocimiento se adelanta hacia el público y le confiesa que el conocimiento, como todas las cosas importantes en la vida, es el resultado de grandes o pequeños accidentes, y no, como había creído hasta

entonces, un espacio uniforme donde los saberes se van acumulando lentamente y de forma metódica a lo largo de la vida. Y que como parte de ese encadenamiento incierto de accidentes en relación con las formas de conocimiento estaba él ahora en un escenario en lugar de estar dando una conferencia al uso.

No hay que extrañarse, continuaba, de que este accidente epistemológico provoque la expulsión del paraíso, recogido en los comienzos míticos de la historia. El ser humano se deja llevar por la tentación, come del árbol del conocimiento que es también el árbol del bien y del mal. Desde entonces, moral y conocimiento, culpa e historia van a entrelazarse de un modo perverso. Es en ese momento que se levanta el telón y da comienzo la representación y la historia, ante la mirada de Dios, el padre, la ley.



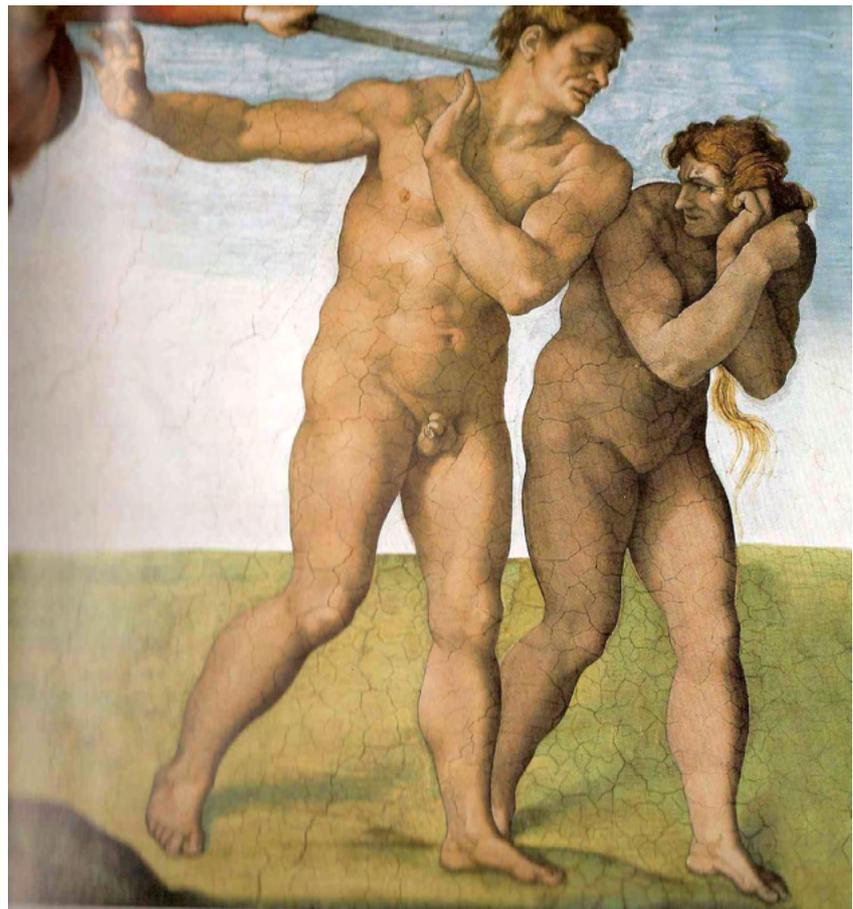
Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Carlota Bustos.

Ahora bien, esta expulsión no es más que un episodio de un relato mítico. No hay que tomarla al pie de la letra. Su traducción invertida en la historia real es otro tipo de expulsión contra la que el ser humano no va a dejar de luchar desde entonces: la expulsión no del paraíso, sino de la propia historia. Los campos de concentración en la historia del siglo XX marcaron en este sentido no un punto final, como se creyó entonces, sino desgraciadamente otro punto de partida convertido en paradigma para entender los modos de expulsión que desde entonces no han dejado de multiplicarse.

Pero el mito, como todas las historias, cuenta una parte y oculta otra. La representación del motivo bíblico que ha servido para escribir una cierta historia del arte, como nos hizo ver Aby Warburg, debe ser revisada con nuevas representaciones que nos ayuden a tomar cuenta de la complejidad del citado pasaje. Aquí es donde una dibujante contemporánea, siguiendo las huellas de precursores tan ilustres como Masaccio o Miguel Ángel, pioneros en la incorporación de esa mirada de Dios a través de la perspectiva, entra en la escena del conocimiento ofreciéndonos una situación más matizada de la polémica expulsión.



Masaccio. *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*. 1425-1428. Capilla Brancacci, iglesia de Santa María del Carmine.



Miguel Angel. *Expulsión del Paraíso*. 1509. Capilla Sixtina.

La dibujante, Carlota Bustos, acierta al trazar un gesto colectivo que deja suspendida en el aire la siguiente pregunta: *¿De verdad nos tenemos que ir del paraíso, y encima vestidos? Estos tipos están delirando.*

La diferencia entre el trazo frágil de estos personajes y el volumen escultórico de las figuras renacentistas no reside, sin embargo, en la calidad del dibujo, sino en los modos de representar al público. Este público, que en el Renacimiento empezaba a incorporarse a la representación a través del punto de fuga introducido por la perspectiva, nace así ya desde el comienzo como una abstracción geométrica que ha terminado adquiriendo gracias a los medios de comunicación de masas proporciones fantasmales. Por eso no es de extrañar que varios siglos después cuando ese público, que en aquel paraíso mítico no llegaba a aparecer, se haga presente físicamente provoque un accidente histórico sin precedentes. Este accidente nos enfrenta con la maquinaria de la historia, nos hace entrar en la cocina del relato y de la acción. No dice –tienes que hacerlo así– o –esta es la interpretación correcta–, sino que invita a entrar, imaginar y tomar nuevas posiciones.

Veamos: Eva y Adán son dos iluminados, o dos listillos. De eso no cabe duda. A quién se le iba a ocurrir semejante historia de la serpiente, el árbol, el conocimiento, Dios, etc. Ahora bien, la pregunta es si son dos listillos de esos que ya lo tenían todo perfectamente previsto: querían irse del paraíso, donde ya había un dios, e inaugurar otra historia más terrenal donde poder ser, si no



dioses, al menos reyes, emperadores o empresarios. Esta hipótesis convierte a Eva y Adán en los primeros exponentes de políticos profesionales, o protopolíticos.

La segunda hipótesis consiste en que efectivamente sean dos listillos, pero dos listillos con la cabeza llena de pájaros, que lo único que querían realmente era inventarse historia, imaginar otros mundos y vivir nuevas sensaciones. Esta lectura, con menos seguidores, pero defendida también por algunas escuelas, arroja unos resultados distintos. En este caso, los primeros habitantes de la historia serían dos fabuladores, los primeros artistas o protoartistas de la humanidad, que no se dedicaron, como se creía, a hacer trampas para cazar bisontes pintándolos en las paredes, sino a contar historias y hacer performances para cazar público. La expulsión del paraíso se convierte así en la primera performance participativa de la humanidad.

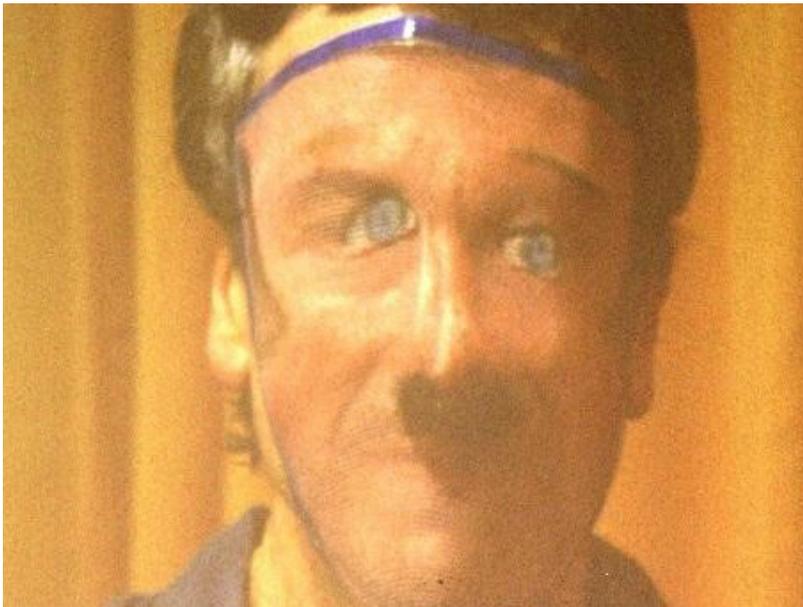
Según esta versión, la gente habría escuchado con atención todo lo que estos dos iluminados tenían que contarles; ya estaban acostumbrados a escuchar sus historias y fantasías que solían acabar de aquella manera. Por eso la gente entendió rápido de qué se trataba lo de la expulsión, y la mayoría, que finalmente estaba ya un poco aburrida de tanto paraíso, decidió que era una buena idea: total, cuando el juego aburriera, siempre se podían cambiar las reglas y comenzar con un juego nuevo, o volverse directamente al paraíso.

Pero, ojo, no todos se fueron del paraíso, ni tampoco todos quisieron cambiar las reglas cada tanto. Algunos se quedaron en el paraíso y ahí siguen estando, otros van y vienen, y otros, estos son siempre los mismos, decidieron seguir a piñón fijo con la historia hasta el final, incluso cuando ya todo el mundo estaba cansadísimo del juego aquel de la culpa, el pecado y la expulsión.

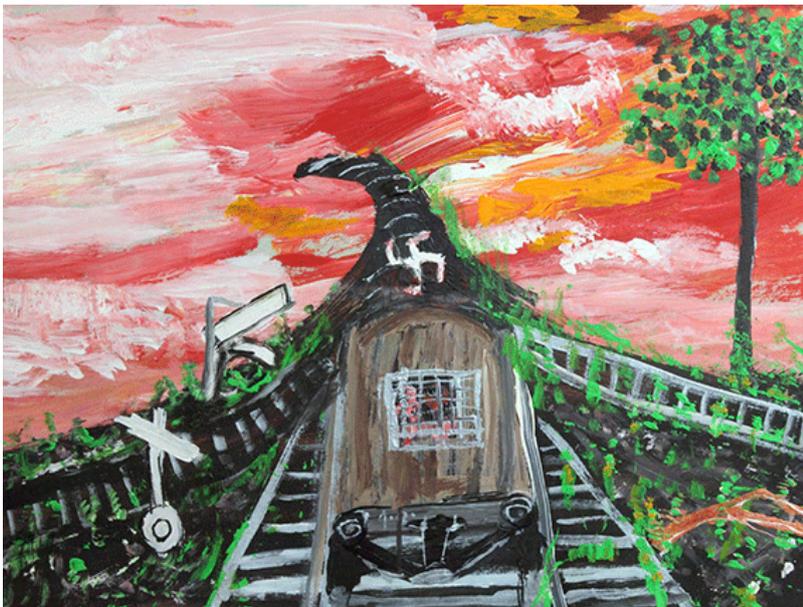
Cierto que en algún momento se hicieron algunos cambios, y donde estaba dios se puso el conocimiento, la ciencia y el progreso (entiéndase, economía), pero básicamente, aquellos que no supieron ver el juego ni reconocer aquella primera gran performance de la humanidad, siguieron y siguen con lo mismo hasta hoy, apostando por un conocimiento heteronormativo y patriarcal como la baza más segura para continuar con el sistema de privilegios establecido.

Es a estas formas de hablar y pensar, de administrar el conocimiento y hacerlo público, a lo que se refiere el escritor húngaro Imre Kertész cuando afirma que “los crímenes históricos de

este siglo se deben en gran medida a la excesiva abstracción, al furor del pensamiento que degeneró, por así decirlo, en patológico y a la correspondiente absoluta falta de imaginación” (2015, pos. 1272). Kertész tuvo que sobrevivir a cuatro décadas de socialismo real después de salir con vida de los campos de exterminio de la Segunda Guerra Mundial. Quizá por esto sabía que cuando en los mitos se habla de expulsión del paraíso, en realidad se están refiriendo a la expulsión de la historia. Y es por esta razón, porque se puede estar fuera o dentro de la historia, que existen los archivos; estos regímenes de entrada y salida constituyen, en definitiva, su objeto. Construir un archivo supone replantear estos canales para atravesar la historia de otros modos. ¿Qué ley, principio, mandato, *arkhé*, regula las formas de entrar y salir, la posibilidad de ser una cosa y otra, de estar y no estar?.



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Fran Blanes.



Stojka, C. *Sin título* (s. f. Acrílico sobre cartón, 50 x 70 cm). © Ceija Stojka, VEGAP, Madrid, 2019. Colección Hojda y Nuna Stojka, Ceija Stojka International Fund, Viena. Fotografía de © Matthias Reichelt.
www.museoreinasofia.es/exposiciones/ceija-stojka

Cómo citar este artículo:

Cornago, O. (2020). El archivo como ficción operativa: la autoridad suspendida. *Artilugio Revista*, (6), 141-172. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/29978>

Bibliografía

- Archivo F.X. (2018). *Habitación. El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte*. Un proyecto de Pedro. G. Romero. Madrid/Valencia/Barcelona: CA2M / La Nau / Museu Nacional.
- Archivo F.X. (s/f). *Dècor*. Recuperado de www.fxysudoble.org/dècor.html
- Bataille, G. (2003) [1970]. "El bajo materialismo y la gnosis". En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2005) [1982]. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.
- Cornago, Ó. (2019). "Se alquilan conceptos". En *Teatron*. Óscar Cornago / Blog <http://www.tea-tron.com/oscarcornago/blog/2019/12/04/se-alquilan-conceptos/> (Consultado el 15 de junio de 2020).
- Cornago, Ó., Navarro, J. (2019). *Se alquila. Libro vivo del actor*. Madrid: StockCero.
- Derrida, J. (1997)[1995]. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Francisco Vidarte Fernández. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2013) [2002]. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada.
- Ginovés, P. (28 de enero de 2020). La memoria rescatada de un actor. *El diario*. Recuperado de: <https://www.eldia.es/cultura/2020/01/28/memoria-rescatada-actor/1045205.html>
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Kertész, I. (2015) [1998]. "El intelectual supérfluo". En *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, pos. 1252 ss. Traducción de Adan Kovacsics. Editor digital, Titivillus.
- Maximiliano Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.
- Mignolo, W. D. (2003) [2000]. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Taylor, D. (2016) [2003]. *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en Latinoamérica*. Traducción de Anabelle Contreras. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Žižek, S. (2006). *Visión de paralaje*. Traducción de Marcos Mayer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Biografía

Óscar Cornago

AUTOR

Viene del campo de la investigación académica en artes, estética y teoría cultural. Trabaja en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Es autor de numerosas publicaciones, ha impartido cursos y conferencias por Latinoamérica y Europa, y comisariado encuentros y seminarios en colaboración con artistas y plataformas de creación en torno a la idea de teatralidad y comunidad, economía de las prácticas artísticas, archivo y memoria, o relación entre artes y entornos públicos. Entre sus últimos trabajos se encuentran los volúmenes colectivos *O teatro como experiência pública* y *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. Actualmente trabaja con Juan Navarro en el proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*.



Óscar Cornago

CONTACTO:

oscar.cornago@cchs.csic.es

Los fusilamientos de Alejandro Román: narraturgia y teatro de lo real

*Los fusilamientos from Alejandro Román: narraturgy
and theater of the real*



Carlos Gutiérrez Bracho

Universidad Veracruzana

Veracruz, México

cargutierrez@uv.mx / cagubra@gmail.com

Recibido: 24/02/2020 - Aceptado con modificaciones: 14/07/2020.

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/rp10zk6tn>

Resumen

En septiembre de 2014, México vivió uno de los casos de desaparición forzada que más impacto han tenido en las últimas décadas: 43 estudiantes fueron secuestrados por la policía y el ejército mexicano. Inspirado por esta tragedia, el dramaturgo Alejandro Román escribe *Los fusilamientos*, un texto narratúrgico que construye basado en documentos, testimonios e imágenes reales, para proponer su propia verdad sobre este hecho. En él, además, explora dos masacres más, una ocurrida el mismo año, en Tlatlaya, Estado de México, y el fusilamiento de españoles ocurrido en 1808, en Madrid, España. Para el escritor y poeta, desde una visión zambraniana, estas historias se vuelven motivo de exploración artística para hacerle frente al terror que el Estado ha querido instaurar a través de sus crímenes institucionalizados.

Palabras claves

Ayotzinapa, Tlatlaya, Goya, narraturgia, teatro documental, teatro de lo real.

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

In September 2014, Mexico lived one of forced disappearance cases that had made the greatest impact in the last decades: 43 students were kidnapped in Ayotzinapa by police and Mexican army. Inspired by this tragedy, playwright Alejandro Roman writes *Los fusilamientos*, a *narraturgic* text built on documents, testimonies and real images to posit his own truth about this event. In it, furthermore, explores two other massacres, one that happened the very same year as Ayotzinapa, in Tlatlaya, Estado de Mexico, and the shootings of Spanish people in Madrid, Spain, 1808. For the writer and poet, from a Zambranian vision, these stories become a motif for artistic exploration to face the terror that the State has been wanting to install through their institutionalized crimes.

Key words

Ayotzinapa, Tlatlaya, Goya, narraturgy, documentary theater, theater of the real.

En la década de 1960, el dramaturgo alemán Peter Weiss formuló catorce puntos sobre lo que denominó “teatro documento” y que definía como un teatro de información, fundamentado en materiales verdaderos: expedientes, cartas, estadísticas, declaraciones gubernamentales, entrevistas, fotografías... Es decir, un teatro donde el dramaturgo utiliza materiales reales sin modificar su contenido, pero convirtiéndolo en discurso dramático. Este teatro –expone Weiss– además de criticar los falseamientos de la realidad y cuestionar las repercusiones de los engaños históricos, busca descubrir la verdad subyacente en el material que utiliza para construir un discurso escénico donde el dramaturgo asume el rol de agente de verdad, de cara a un Estado que se empeña en rodearla de mentiras, y contraponer el discurso de grupos “interesados en una política de ofuscación y de cegamiento”, como una reacción para dejar en claro las situaciones presentes (Weiss, 2017, p. 3).

En México, uno de los más importantes exponentes del teatro documental es Vicente Leónero, quien escribió obras como *Pueblo Rechazado* (1968) y *Compañero* (1970); esta última, sobre la vida de Ernesto *Che* Guevara, basada en notas del mismo guerrillero latinoamericano. Con este tipo de teatro también se ha relacionado a escritores como Rodolfo Usigli, Jorge Ibarguengoitia, Víctor Hugo Rascón Banda, Juan Tovar, Jesús González Dávila y Hugo Saucedo.

Con intención de redefinir el teatro documental y político, Danielle Merahi habla de “teatro de lo real”, debido a que varios dramaturgos re-

chazan el término “político” para designar sus obras y toman prestadas características del teatro documental para presentar un teatro inspirado en hechos reales (2017, p. 13). Para Patrice Pavis, este tipo de dramaturgia se caracteriza en que los artistas “no tienen miedo a meter la mano en la grasa sucia de la maquinaria social, de la economía globalizada, de la miseria del mundo” (2016, p. 334); se trata, afirma, no de un género específico, sino de un método general de investigación donde el documento es reescrito por un autor y luego es “traducido” al lenguaje escénico. Es, entonces, un proceso de creación “orientado por elecciones artísticas claras y explícitas” (2016, p. 337), donde el artista asume el papel no de observador de la realidad, sino de agente crítico de esta.

La difícil situación socio-política que ha estado viviendo México en las últimas décadas ha derivado en una enorme cantidad de textos y trabajos escénicos que se preocupan por retratar la realidad, cuestionar el *status quo* político y apelar a una memoria social para que la sociedad mexicana no olvide las infamias en las que se funda su historia contemporánea. Desde finales de la década de 1960, se puede encontrar una enorme cantidad de dramaturgias que ha surgido en torno a hechos que han dejado una cicatriz en el devenir histórico nacional. Uno de ellos es, por ejemplo, la masacre estudiantil de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de 1968, la cual, cinco décadas después, sigue siendo motivo de inspiración para trabajos escénicos. Entre éstos se encuentran: la trilogía *Conmemorantes*,

Únete Pueblo y *La pesadilla*, de Emilio Carballido; *Palinuro en la escalera*, de Fernando del Paso; *Olimpio 68*, de Flavio González Mello, y *Auxilio*, del colectivo TeatroSinParedes y el Théâtre 2 L'Acte. Otro de los acontecimientos que ha sido fuente de inspiración para una enorme cantidad de trabajos escénicos son los cientos de feminicidios y casos de desaparición de mujeres en Ciudad Juárez, una población que se ubica en la frontera con Estados Unidos. *Mujeres tardías*, de Ismael Hernández Medina; *Mujeres de Arena*, de Humberto Robles; *Las voces que incendian el desierto*, de Perla de la Rosa; *Los trazos del viento*, de Alan Aguilar; *Rumor de viento*, de Norma Barroso, y *Tlatoani (Las muertas de Suárez)*, de Juan Tovar, son algunas de ellas.

Uno de los sucesos que ha sido determinante para la producción de trabajos escénicos en el último lustro ocurrió en 2014, en Iguala, Guerrero, cerca de la costa del Pacífico mexicano. Es uno de los casos de desaparición forzada que más impacto han tenido en la historia de este país: 43 estudiantes de una escuela normalista fueron secuestrados por la policía y el ejército mexicano; hasta la fecha, nadie tiene noticia sobre su destino. Mientras, el Estado mexicano se ha empeñado en convencer a la sociedad de una “verdad histórica” sobre lo acontecido, pero cuyos argumentos no han hecho sino provocar, de manera creciente, el enojo y la indignación social. La resonancia de este crimen en la comunidad artística ha derivado en un sinnúmero de discursos, estéticas y prácticas escénicas singu-

lares no sólo en México, sino en muchas otras partes del mundo.

Alejandro Román es un dramaturgo mexicano que decidió hacer su propia investigación sobre la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa y convertirla en texto dramático. El resultado es *Los fusilamientos*, donde aborda otra masacre mexicana más, ocurrida en Tlatlaya, municipio del Estado de México, donde el ejército mexicano fusiló a veintidós personas haciéndolas pasar por criminales y modificando la escena del crimen. El presente trabajo propone una reflexión sobre cómo, a través del teatro, este escritor asume el papel de agente crítico del Estado y establece una metodología para la creación dramática que retoma elementos de la realidad para, desde la narratología –que él llama hipernarratividad–, hacerle frente al discurso oficial y recuperar la que el autor considera la historia verdadera de las víctimas.

LOS HECHOS

En 2014, México vivió dos de los actos más violentos de su historia reciente. Dos masacres que exhibieron el cuestionable proceder de los gobiernos en turno frente a la violencia institucionalizada y movieron la conciencia social. En Tlatlaya, Estado de México, el 30 de junio, sucedió una de ellas. Aquella madrugada, un grupo de militares ejecutó a más de veinte personas en una bodega. El ejército explicó, en un comunicado oficial, que tuvieron que atacar porque habían

sido agredidos por los individuos que se encontraban dentro de la bodega: “personal militar al realizar un reconocimiento terrestre, ubicó una bodega que se encontraba custodiada por personas armadas, mismas que al percatarse de la presencia de las tropas abrieron fuego, por lo que el personal castrense repelió dicha agresión” (Marcos, 2017, p. 80). Asimismo, el ejército señalaba que los agresores que murieron tras el choque armado habían sido veintidós: de ellos, veintiuno eran hombres y había una mujer. “Además, se liberaron a tres mujeres quienes manifestaron estar secuestradas, las cuales fueron puestas a disposición de las autoridades en calidad de presentadas y quedaron a disposición del agente del Ministerio Público” (Marcos, 2017, p. 80). Según la Comisión Nacional de Derechos Humanos, aunque los gobiernos estatal y federal manejaron la versión de que se trataba de “presuntos criminales” que habían muerto durante un enfrentamiento con elementos del ejército, la escena fue alterada para simular lo que realmente pasó en ese lugar: “[se trató de] hechos violatorios consistentes en privación arbitraria de la vida, uso arbitrario de la fuerza, tortura y tratos inhumanos, así como actos violatorios de los derechos a la verdad y al acceso a la justicia” (Comisión Nacional de Derechos Humanos, 2015).

En oposición al discurso militar, un año después se dio a conocer la versión de una sobreviviente que había mantenido cubierta su identidad bajo el seudónimo “Julia” y quien contó que los militares dispararon cuando todos dormían en la bodega y que, tras diez minutos de disparos,

los civiles se rindieron rápidamente. “Julia” es Clara Gómez González, madre de la única mujer que fue victimada por el ejército mexicano. Ella presenció cómo los militares entraron a la bodega y encontraron a civiles rendidos y desarmados. La narración de Gómez González, publicada por el diario *El país*, es así:

La tarde del 30 de junio, la mujer, maestra rural, había tomado un camión en su pueblo, Arcelia, para ir a San Pedro Limón, la comunidad donde está la bodega, apenas a una hora de allí. Iba a recoger a su hija Érika [...] que hacía unas semanas no aparecía por casa. Érika le había llamado ese mismo día y le había dicho que estaría por San Pedro. La madre fue, llegó y se la encontró con un grupo de gente armada. Asustados por si les descubrían, contaba Clara, los del grupo armado se la llevaron a la bodega, donde hacían base aquella noche. Le impidieron que se fuera y le quitaron el celular. De madrugada, una camioneta pasó por la puerta. Uno de los del grupo, apostado en la puerta, entró corriendo para avisar. “Nos cayeron los contras”, dijo, pensando que eran de algún grupo rival. Pero eran los militares. Clara cuenta que entonces se desató una balacera, gritos de dentro a fuera y viceversa; dice que el tiroteo duró una media hora. Ella, que estaba al fondo de la bodega, del lado izquierdo, se metió en una de las camionetas del grupo armado. Al rato, cuando salió, cuando acabaron los tiros, vio el cuerpo de su hija tirado en mitad del galpón. Dice que aún se movía, que estaba boca abajo. Su hija, malherida, boca abajo (Ferri, 2016, párr. 3).

La nota periodística relata que, en al menos doce de los casos, sacaron una por una a las personas; las obligaron a “hincarse, a decir su apodo, su edad, su ocupación, para después dispararles” (Ferri, 2016, párr. 4). Familiares de seis víctimas dijeron que sus hijos habían sido

secuestrados por criminales y forzados a trabajar en actividades delincuenciales. Dos de los muertos esa madrugada eran menores de edad. Érika Gómez, la hija de Clara Gómez González, también lo era. Tenía catorce años. Con su testimonio, la maestra rural desmintió la “versión oficial” del ejército mexicano. Sin embargo, un diario mexicano publicó tiempo después una entrevista con otra sobreviviente del caso que contradecía lo dicho por Clara Gómez González. “Patricia”, de veintinueve años de edad, contó que llegó a Tlatlaya para “dar sexoservicio” y por eso estuvo cerca del grupo armado. De acuerdo con su versión, la madre y la hija –Clara y Érika– “están lejos de ser las víctimas que todos creen: la adolescente portaba un arma y durante el enfrentamiento con elementos del Ejército disparó” (Otero, 2016, párr. 1), mientras que las mujeres sobrevivientes al ataque habían acordado decir que estaban ahí porque las tenían secuestradas; no obstante, Pablo Ferri, el periodista que realizó la primera entrevista a Gómez González, había buscado a “Patricia” para que diera su testimonio, pero ella le pidió dinero a cambio de contar su versión (Ordaz, 2016, párr. 1). Un dictamen pericial, realizado por el criminólogo José Luis Mejía, basado en fotografías de los cuerpos, reconoce que la escena del crimen fue totalmente manipulada; hubo cadáveres “sembrados” y se desaparecieron evidencias. Según su análisis, las personas no murieron como dijo el ejército, sino que fueron puestas de rodillas durante más de media hora y luego “les dispararon a menos de 30 cm, lo que provocó que los cuerpos fueran

atravesados y las ojivas impactaran contra las paredes dejando un gran hueco” (Marcos, 2017, p. 83). Así, en este caso, la versión del Estado y el actuar del ejército mexicano quedaron en entredicho, lo que provocó una fuerte reacción en la opinión pública.

El otro caso ocurrió la noche del 26 de septiembre, en Iguala, Guerrero, cuando jóvenes de la escuela normal Isidro Burgos de Ayotzinapa, que viajaban a bordo de autobuses, fueron atacados por fuerzas policiales y presuntos integrantes de una célula de narcotráfico local conocida como Guerreros Unidos. El saldo: cinco jóvenes murieron, unos veinte resultaron heridos y cuarenta y tres de ellos están desaparecidos desde esa noche. Uno de los estudiantes fallecidos en la noche del ataque es Julio César Mondragón. Su historia se convirtió en símbolo del horror que se vivió no sólo esa noche, sino de la violencia generalizada que se está padeciendo en México. Mondragón fue torturado y ejecutado en la vía pública. Le arrancaron el rostro y los ojos. Su cuerpo, además, fue abandonado y fotografiado para ser expuesto públicamente la madrugada misma de la agresión. Para la abogada del Centro de Derechos Humanos Fray Francisco de Vitoria O.P., Sayuri Herrera Román,

La tortura y ejecución extrajudicial de Julio César Mondragón Fontes es un crimen de lesa humanidad; uno que, por su naturaleza, la agravia a toda ella. Es un crimen de Estado; lo es en muchos sentidos: por la generación de condiciones sociales prevalentes para el ejercicio de la práctica y su impunidad, así como por la autoría intelectual, la realización y comisión del hecho (Herrera, 2015, p. 107).

En enero de 2015, el gobierno mexicano trató de resolver el caso afirmando que los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos habían sido entregados por la policía a un grupo de sicarios, el cual los asesinó y quemó sus cuerpos en un basurero. La contundencia de la autoridad sobre esta afirmación la llevó a aseverar que se trataba de una “verdad histórica” y como tal debería ser incuestionable. Hasta la fecha, el Estado no ha podido comprobar que realmente los hechos hayan ocurrido de esa manera.

La Noche de Iguala –como se lo conoce a este suceso–, sin embargo, generó un movimiento de solidaridad internacional sin precedentes (Visual Action, 2017, párr. 1), señalan el Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan y otras organizaciones civiles. La pregunta sobre qué pasó con estos estudiantes esa noche también refiere a las decenas de miles de personas que han desaparecido en México en los últimos años.

LOS ECOS

El crimen de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa ha provocado una movilización importante de artistas de distintas disciplinas y de diferentes latitudes, quienes han tomado una postura no sólo frente a los acontecimientos, sino en contraposición a la narrativa del Estado sobre lo que verdaderamente ocurrió en Iguala y sobre el destino de los estudiantes desaparecidos. Ante la opacidad de la información y lo endeble

de los argumentos oficiales, algunos de ellos han decidido investigar por sí mismos y buscar la “verdad” donde el gobierno parece no encontrarla o donde cuenta una versión que no resuena en la sociedad internacional. Uno de ellos es el chino Ai weiwei, quien, cámara en mano, viajó hasta Guerrero para conocer a sus familiares y grabar las historias de estos estudiantes desaparecidos; además, se puso a revisar archivos y reconstruyó con piezas de Lego los retratos de estos estudiantes que no se sabe dónde están. Hay uno que corresponde a Julio César Mondragón, porque Ai weiwei decidió mostrar su rostro completo, para, desde la estética, regresarnos a la memoria la identidad que le fue arrancada por los agentes del Estado.

En el terreno de la dramaturgia, varios escritores han realizado textos que hacen referencia directa al caso de los cuarenta y tres normalistas; otros, inspirados en esta historia, hablan sobre la situación de los desaparecidos en este país. Entre estos textos se encuentran: *Que digan que estoy dormido*, de Luis Enrique Ortiz Monasterio; *Noche y Niebla*, de Jaime Chabaud; *La guerra en la niebla*, de Alejandro Ricaño; *Umbra, una cartografía para la ausencia*, de Gabriela Román; *Belisa, ¿dónde estás?... El misterio de las niñas desaparecidas*, de Bertha Hiriart, y *Las lágrimas de Edipo*, de Wajdi Mouawad. A estas propuestas teatrales se suman infinidad de trabajos escénicos, algunos en la línea de la performance. Entre ellos: *Efecto 43*, presentado por Teatro Próximo, un colectivo de Jalisco, en Valladolid, España; *Nos están disparando*, realizado

por estudiantes de la Universidad de Sonora, o *Cosas que suceden en México que no pueden ser dichas en México*, dirigido por la artista uruguaya Magdalena Brezzo; además de las propuestas escénicas del colectivo Campo de Ruinas que, desde antes de la Noche de Iguala, ya denunciaban la desaparición de estudiantes en México.

Como señala el investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, Manuel González, en el ensayo “El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa”:

En estas manifestaciones destacan las expresiones artísticas con el fin de que este hecho no quede en el olvido, lo visibilizan en el espacio público como crimen de Estado y dan identidad a los desaparecidos, a través de sus rostros o mediante otros recursos, como la poesía o el cine, conjeturando así una suerte de política de la memoria (2017, párr. 3).

El mexicano Alejandro Román forma parte de este grupo de dramaturgos. Sin embargo, a diferencia de muchos textos dramáticos sobre este caso aquí mencionados, el suyo es producto de una investigación rigurosa, porque cada dato que expone puede ser verificado en documentos oficiales, testimonios, así como en crónicas y notas periodísticas. Otra característica de *Los fusilamientos* es que en esta obra se cuentan tres historias: una sucede precisamente la Noche de Iguala, desde la mirada de Julio César Mondragón. La segunda historia es la de Clara y Érika, la madre que presencié cómo el ejército acribilló a su hija adolescente en Tlatlaya (éste es el único texto teatral que se ha localizado, para esta in-

vestigación, que aborda este caso). La tercera historia que conforma *Los fusilamientos* le da título a su obra. Es la de un cuadro sobre cuarenta y tres hombres –insurgentes madrileños– que fueron fusilados la madrugada del 3 de mayo de 1808 en la montaña madrileña de Príncipe Pío. Un acontecimiento que fue retratado al óleo por Francisco de Goya, en 1814, titulado “El 3 de mayo en Madrid” o “Los fusilamientos”.

Román ha ganado más de siete premios nacionales de dramaturgia, además del Premio Literario Casa de las Américas en 2014. Algunas de sus obras han sido montadas en Francia, Bélgica, Argentina, Alemania, Canadá, Estados Unidos y México. Ha sido becario de la Fundación para las Letras Mexicanas, entre otros. *Los fusilamientos* aún no ha sido llevada a la escena, aunque ganó el Premio de dramaturgia Sor Juana Inés de la Cruz en 2015.

Desde la dramaturgia, Román no sólo reconstruye las historias de Julio César, Érika y de los hombres de Príncipe Pío, sino que, a través de ellas reconstruye desde una visión de poeta las tragedias con una clara intención de devolverles la dignidad que ha sido mancillada por el Estado. María Zambrano en *Algunos lugares de la poesía* dice que el poeta es el hombre que vive la angustia de la ausencia, es el hombre que vive asfixiado como ningún otro por la estrechez de los espacios que se nos dan, de las historias que se nos quieren imponer como ciertas. El poeta es el hombre que se encuentra “ávido de realidad y de intimidad con todas sus formas posibles” (2007, p. 66), porque para esta filósofa

española “la poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad cuya huella enmarañada se encuentra en la angustia que precede a la creación” (2007, p. 66). Román, poeta en el sentido que describe Zambrano, hizo de la investigación no sólo un camino para que la verdad se le revelara, sino también su propio método para la creación dramaturgica: exploró archivos, analizó fotografías con detalle, revisó notas periodísticas y con esta información elaboró su propio juicio sobre los hechos ocurridos. Ello lo llevó a emplear la narraturgia para recuperar la memoria, los sueños, anhelos y vivencias de aquellos que intentaron ser convertidos en criminales en las versiones del gobierno. Cada elemento que aporta el dramaturgo, aunque metaforizado, es fiel a los acontecimientos reales narrados por las víctimas también reales.

Román denomina a su dramaturgia “teatro de hípernarrativa”, que tiene como base el teatro documental, cercano a la propuesta teórica de Peter Weiss, pero donde la visión poética del autor está presente, con un estilo propio y exploraciones estructurales donde presenta historias “que están dentro de otras historias, dentro de la historia” (Sánchez, 2017, párr. 7). Es este ejercicio, precisamente, el que le lleva a enlazar estas tres tragedias y a buscar los puntos de contacto entre cada una de ellas. En una entrevista con Ricard Salvat, Román explica:

Mi papel como dramaturgo es poner sobre la escena un testimonio de la barbarie que se vive en nuestro país, porque uno como creador no debe ser ajeno a estos ríos de sangre, a esta

tragedia nacional que nos avasalla [...] Alguien debe hacer un registro, una memoria para que la sociedad de nuestro tiempo y las generaciones venideras puedan acudir a la revisión de un testimonio artístico de estos tiempos de violencia extrema, en el que la gente busca respuestas ante este crudo y desolado paisaje, y el arte, el dramaturgo y su compromiso con el teatro tienen que ofrecer una reflexión estética para digerir estos hechos de violencia. De ahí mi compromiso con el arte de hacer un teatro social que, más allá de la denuncia, es un teatro que busca respuestas ante tanta confusión de un país que cada día escribe su historia con tinta de sangre (Salvat, 2008, p. 176).

En *Los fusilamientos*, no es el dramaturgo quien se impone a la realidad para, a través de la ficción, transformarla en el mundo escénico que él desearía ver. No. Este dramaturgo interroga a la realidad –o mejor dicho, a los elementos que le podrían revelar cuál es la verdad que él está buscando– para convertirla en un texto teatral cuya fidelidad a una verdad dolorosa no quede puesta en duda. Es, pues, la información y las historias que va encontrando en su labor investigativa las que le van indicando la manera en que debe construir su texto dramático. En *Cuerpos sin duelo*, Iliana Diéguez encuentra dos teatralidades a tener en cuenta en trabajos como el de Román. Una, la construida por y desde el poder, como un mensaje aleccionador a través del horror; otra tiene que ver con los elementos que cada artista emplea y cuestiona de ese mensaje oficial, para la construcción de su discurso artístico. Así lo dice:

El modo en que se tejen hoy arte y violencia implica reflexiones desde al menos dos lugares: uno de ellos abarca los escenarios de

la realidad inmediata para observar las escenificaciones y teatralidades de un soberano poder que pretende aleccionar por medio de mensajes corporales e icónicos. Es una situación que he reflexionado desde la figura de un necroteatro. En otro escenario intento pensar los recursos empleados por el arte para producir obras vinculadas a las memorias de dolor (Diéguez, 2013, p. 30).

¿Cómo hacerle frente a ese poder que nos enmudece, que se empeña en representarnos una realidad donde la vida humana ya no tiene sentido, donde es la fuerza de las balas y de los asesinos lo que parece dominar todo? Una respuesta está en la recuperación de las historias verdaderamente humanas y en la capacidad del artista para llegar a ellas. La labor dramaturgica de Román va, precisamente, por estas historias, por encontrar el lado sensible y pulsional de las víctimas que la huella de la barbarie impide conocer y recordar. El dramaturgo recupera esa memoria que parece quebrarse y quedar en el olvido frente a las brutales imágenes de la violencia vivida o a la creación de un imaginario ficcional creado por el Estado.

Roger Mirza llama “testimonial” a este teatro que se presenta como una ficción elaborada con datos, testimonios, documentos, “huellas de hechos considerados históricos”, que se mezclan con relatos individuales, con la intención de “proponer una condensación en imágenes escénicas que alcanzarán diferentes grados de socialización”, lo que deriva –de acuerdo con este investigador– en una “ficción escénica” donde se ponen en “circulación nuevas representaciones en el imaginario colectivo” (Mirza, 2005, p. 119).

Lo que se ve en el escenario, desde su perspectiva, es un “contraimaginario crítico” que no sólo recupera las historias que han querido ser ocultadas, sino que cuestiona las supuestas verdades que se han querido instaurar como lo auténticamente verdadero. Es el dramaturgo quien activa este mecanismo cuestionador, quien selecciona las imágenes, las escenas y las palabras que van a permitir que el “otro” –los actores y su público– también las detone en su propia conciencia. Para Mirza, este teatro hace una apuesta: la de “romper con el silencio” y negar las historias oficiales (Mirza, 2005, p. 119). El teatro que se propone presentar una visión crítica de la realidad institucionalizada, pensado desde esta perspectiva, pone en crisis la memoria histórica de las sociedades y lo hace a través de un ejercicio de representación de la verdad que el artista defiende y que deja espacio al cuestionamiento del espectador, porque aquél a quien mira hablar no es un dato ni un documento: es un ser que respira, que piensa, que vive, que sufre. Esa es la potencia del teatro. Trae al presente, re-presenta esos dolores. Esa ha sido también su razón histórica de ser frente a los Estados opresores. *Los fusilamientos* es un trabajo que se puede enmarcar en el denominado “teatro de lo real”, según los postulados de Merahi y Pavis, en el que Román propone seres humanos dolientes. Víctimas de un sistema, de la historia y de la desmemoria a la que apuestan sus victimarios. Porque el teatro, nos recuerda Josette Féral, es “un lugar de memoria” y un “acto” de memoria cultural “de la cual todos y cada uno somos depositarios”

(Féral, 2005, p. 15). Así, pues, la gran apuesta del dramaturgo no es sólo apelar a nuestra memoria histórica sino a nuestra conciencia social. A reconocer que detrás de esa víctima que sufre en el escenario hay un victimario real y que la víctima no es un desconocido, sino que puede ser cualquiera de nosotros. El teatro de lo real que sugiere Román no está hecho con el deseo de que la historia no se repita, sino de recordarnos que el victimario y los efectos de sus actos siguen ahí. Que la mentira sigue instaurada y que vive de nuestras desmemorias. No importa que hayan pasado seis o doscientos años. “Mi obra –explica Román– pretende ser la pesadilla cotidiana hecha metáfora, la verdad que se oculta entre las líneas de la realidad, que corresponde a un orden metafísico que sólo se puede revelar mediante la metáfora del arte” (Salvat, 2008, p. 178).

LOS FUSILAMIENTOS

¿Cómo enlaza Román la historia que retrata Francisco de Goya en su pintura, con Tlatlaya y la desaparición forzada de los estudiantes de Guerrero? El punto de partida es el azar, revela el dramaturgo: “Uno cuando escribe tiene que estar atento al azar” (Sánchez, 2017, párr. 20). Relata que, en 2014, tenía la “obsesión” de hacer un texto sobre un cuadro de Goya; en el Museo del Prado, vio *Los fusilamientos*, sobre los asesinados en la montaña del Príncipe Pío, la madrugada del 3 de mayo de 1808. Esta pintura, realizada en 1814, muestra el momento climático de

un movimiento insurrecto español –ciudadanos armados con cuchillos y palos– frente al ejército napoleónico. “La derrota resultó inevitable y la Puerta del Sol de Madrid se convirtió en el escenario de una auténtica masacre” (Aznar, 2011, p. 32). A los sobrevivientes se les hizo prisioneros y el ejército francés los paseó durante la noche; en la madrugada del 3 de mayo, un batallón de fusilamiento francés los asesinó en Príncipe Pío. Con espíritu de investigador, Román decidió visitar el lugar donde ocurrió la masacre. En una ermita “semi olvidada y oculta”, vio una placa que decía: “Aquí yacen los cuarentaitrés heroicos españoles que defendieron a la patria de las fuerzas napoleónicas la noche del dos de mayo” (Sánchez, 2017, párr. 20). Entonces, se le vino a la cabeza la masacre de Tlatlaya y la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa, sobre la cual ya tenía en mente escribir un texto dramático.

Las coincidencias entre estas historias, que Román no deja de mostrar en su texto, son varias. Una es que el nacimiento de la hija de Julio César Mondragón –el estudiante al que le arrancaron el rostro y los ojos– ocurrió el mismo día en que los militares asesinaron a Érika en Tlatlaya; ese mismo día también, un profesor le regaló al normalista el libro *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, periodista y escritor desaparecido por la dictadura argentina. En este volumen, la portada es, precisamente, el cuadro *Los fusilamientos* de Goya. El dramaturgo tuvo la capacidad y sensibilidad para entrelazar todos los acontecimientos gracias a su trabajo de documentación, a su búsqueda por retratar una realidad que no fuera la

narrada por los medios de comunicación ni por los informes oficiales que pretendían hacernos creer “verdades históricas”.

Así, construyó este texto conformado por doce escenas, en las que se van narrando las historias de cada uno de los personajes. Ahí, vamos descubriendo qué los mueve, por qué estaban donde estaban en el momento de la desgracia, por qué no eran los criminales que el Estado se empeñó en hacernos creer con sus historias inventadas. El dramaturgo se enfrenta a la mentira oficial –revelada por investigaciones periodísticas– con una verdad, la verdad del dramaturgo, que no suaviza la tragedia, pero que le devuelve su condición de maltrato a las víctimas.

El texto inicia con una afirmación contundente: “sí / fueron ellos quienes los mataron” (Román, 2016, p. 13). Esa frase la pronuncia Julia, la madre sobreviviente de Tlatlaya y testigo directo del asesinato de su hija. En la obra, Román opta por llamar al personaje con el nombre con que se la conoció en la prensa cuando era una testigo anónima y protegida. Las primeras líneas del texto son la síntesis del infortunio que vive cada personaje, por culpa de “ellos”, es decir, la policía o los militares. “Ellos” son los “otros”, objetos del contradiscurso que el dramaturgo plantea en su texto.

Cada personaje expone de manera alternada, en esta primera escena, sus preocupaciones, sus dolores, lo que vieron o dejaron de ver, lo que vivieron, lo que sintieron:

César: No queda gesto de dolor / de tristeza / ni gesto de rabia / sólo horror / sólo un rostro ausente. [...] No quedan ojos para mirar el alba en el reflejo de aquellos ojos que uno ama [...] No quedan mejillas que se sonrojen de emoción ni de rabia [...] No quedan labios para pedir justicia o gritar “amor”.

Julia: A las tres veinte de la mañana fue cuando empezaron a salpicar de flores coloradas las paredes. [...] Desde las tres veinte de la madrugada los pararon frente a la pared para darles el tiro de gracia... [...]

Érika: Quiero correr / decirles a mis veintidós chambelanes que saquen sus sables y me protejan. [...] Pero mis chambelanes ya no me escuchan / Están boca arriba con un boquete a la altura de su corazón del que escapan palomas blancas manchadas de sangre (Román, 2016, pp. 13-15).

En contrapunto con los textos de Érika, César y Julia, está Juan, el visitante del Museo del Prado que describe el cuadro de Goya, testigo de una historia que, a 200 años de distancia y en otras latitudes, parece condenada a repetirse. Este personaje se desdobra en la historia de Román y también se convierte en sobreviviente de la noche del 2 de mayo:

Juan: Quién puede contener el llanto frente a esas víctimas del cuadro... [...] Parece que nos obligan a ver el cuadro desde la posición de los soldados como para poder captar la angustia y el miedo de los que van a ser ejecutados [...] A quién no se le parte el corazón mirando este cuadro / Los justos / los valientes / los inocentes / los devorados por la barbarie / Son estatuas quebradas en el suelo salpicadas de rojas constelaciones / Anuncio del génesis de una ejecución masiva... (Román, 2016, pp. 13-15).

En su texto, Román no sólo transita de una escena a otra. De un cuadro a otro. También hay una dislocación del tiempo porque los hechos no se cuentan de manera lineal. *Los fusilamientos* es un ejemplo del ejercicio de historias dentro de otras historias que el dramaturgo propone como estructura, como si los acontecimientos estuvieran ocurriendo y transitando en diferentes bucles sin fin. En el juego de historias, el dramaturgo, además, hace un ejercicio metanarrativo. Juan es testigo y víctima del horror, pero también se proyecta en otras pinturas de Goya; *Saturno devorando a su hijo*, por ejemplo, aparece como una metáfora de ese enorme sistema horroroso que destaza y engulle a los más inocentes. César, a través del libro *Operación masacre*, remite a los tiempos de la dictadura argentina, pero también a los efectos de los crímenes de Tlatlaya en su comunidad y en cómo la muerte llega para dar paso a la vida: Érika muere y ese día nace la bebé de César. La metanarración entre las dos mujeres ocurre en la segunda escena, donde Julia cuenta cómo fue que escuchó el corazón de su hija por primera vez, cuando se encontraba en su vientre. Es un recuerdo que se mezcla con una llamada: la de su hija pidiéndole ayuda, que vaya a rescatarla. “Pensé que nunca escucharía su corazón estrellado como esta tarde lo escucho a través del teléfono”, un corazón que “se le está saliendo por la bocina del teléfono” (Román, 2016, p. 20).

Hay escenas en las que los personajes parecen establecer un diálogo entre ellos. No es así. Es el concierto de soliloquios el que da esa percepción. Cada uno está sumido en sus propias

imágenes, en sus vivencias, en su propia experiencia de dolor y espanto. Así, Julia, la maestra rural, describe lo que vio cuando se encontró con su hija. Es la testigo de los acontecimientos. Desde las primeras líneas desmiente el discurso del ejército: “Desde las tres veinte de la madrugada los pararon frente a la pared para darles el tiro de gracia...” (Román, 2016, p. 14). Acude al llamado y llega a la bodega en obra negra porque había pensado que su hija estaba desaparecida. Es una madre –como miles en México– que ha buscado incansablemente a su pequeña y que creía que se había ido con una banda de mafiosos, porque sabe que suelen llevarse a las niñas de secundaria ofreciéndoles trabajo como animadoras de sus fiestas, como damas de compañía, a cambio de mucho dinero. Cuando la ve, comprueba que sí, está con una banda de jóvenes armados. Pero está convencida de que Érika no es criminal. “Estoy segura de que se fue enamorada / Y aunque ya pasaron dos meses, algo me dice que está bien” (Román, 2016, p. 40). Tampoco es ciega de los “malos pasos” en que ha andado su hija por enamoramiento, pero cree que no “alquila su amor”. Habla de otras dos jóvenes con vestidos diminutos y maquillaje escandaloso que se dejan manosear por otros chamacos. Todos ebrios. Julia relata cómo es que mira a los jóvenes con los que encuentra a su hija:

Los lobos andan sedientos de sangre
Esperan impacientes clavar sus colmillos
Estos cachorros son apenas niños

Armados hasta los colmillos, pero son sólo
niños

Cachorros de lobo aullando a una luna
escondida tras

La tempestad

¿Dios mío, qué le hemos hecho a nuestros
niños? (Román, 2016, p. 57).

La madre es forzada a quedarse esa noche con los jóvenes. El novio de su hija le quita el celular para que no llame al gobierno. La mujer les dice que sólo quiere llevarse a su hija de ahí, que es menor de edad. El miedo se apodera de ella. Siente que todo le grita que no saldrá viva esa noche. El jefe de la banda le apunta con un arma larga y la lleva a otro extremo de la bodega, lejos de su hija, donde se encuentra a dos jóvenes amarrados; uno de ellos le cuenta que fueron secuestrados para ser reclutados por la banda porque tienen poca gente, porque necesitan más pistoleros. Sin embargo, en la noche, llega el ejército; “sin decir nada a las tres veinte de la madrugada comienzan a disparar” (Román, 2016, p. 82). Al interior de la bodega hay una gran movilización. “A las chicas de alquiler les amarran las manos / Si las cosas salen mal, ellas dirán que son víctimas de secuestro” (Román, 2016, p. 83), revela Julia. Su hija, sin embargo, permanece todo el tiempo cerca de su novio y una bala le atraviesa el muslo. Los “niños”, como ella les llama, se rinden, pero los militares los forman “como en desfile de colegio”. Les disparan. Ella trata de acercarse a Érika y “las bestias verde olivo” se lo impiden. Un “guacho” le da el tiro de gracia a la adolescente frente a sus ojos, mien-

tras ella se queda con “toda la tristeza del mundo atorada” en su pecho (Román, 2016, p. 91).

Érika, por su parte, es una estudiante de tercer año de secundaria. Se preocupa por su vals de quince años que no podrá bailar por tener una bala en el muslo. En el momento que empieza la balacera, dice que quiere que sus veintidós chambelanes la protejan. En la narración de este personaje, Alejandro Román demuestra que ha tomado partido por la historia de Clara Gómez González, por lo que también desmiente la historia que cuenta “Patricia”, la otra testigo/sobreviviente de Tlatlaya: Érika no estaba ahí por sexoservicio, sino por amor. “Tengo miedo / Me enamoré / Me equivoqué” (Román, 2016, p. 19), le dice a su madre. Es una adolescente enamorada de su “Alazán”, una adolescente de diecisiete años cuyos ojos “no mienten” y cuya boca “es ley y está llena de las más hermosas promesas de amor verdadero”, lo describe la quinceañera (Román, 2016, p. 37). Ella vive cegada por el amor a ese hombre, está convencida de que la protegerá de todo mal. En este personaje todas las desgracias son transformadas por su mente a su universo adolescente. Por ejemplo, para ella los disparos son estrellas de plata que iluminan el ambiente con “brillitos hermosos”.

César, por otro lado, es un normalista ansioso por transformar el mundo. Se une a la caravana de estudiantes y toman autobuses de la compañía Costa Line y la caseta con el único fin de “sacar fondos para nuestra marcha” (Román, 2016, p. 47). Su deseo es participar del aniversario de la matanza del 2 de octubre en

Tlatelolco. Viste playera roja y bufanda. Lleva su libro *Operación masacre*. Se despide de su esposa. “Aquellos compas –los de 1968–, igual que nosotros, soñaban con un mundo más justo / Soñaban con la libertad” (Román, 2016, p. 48). Relata que tomaron la caseta, los autobuses, “para gritarle al Estado que estos hechos jamás deben repetirse” (Román, 2016, p. 48). Narra su versión de lo ocurrido la Noche de Iguala. Y el dramaturgo retoma una de las hipótesis de lo que pasó y que, en la historia real, se formuló con información que las autoridades no dieron a conocer a la opinión pública: uno de los autobuses secuestrados por los jóvenes transportaba droga. Los estudiantes lo tomaron por error.

Tomamos un autobús con una estrella roja al
frente
estrella de revolución / estrella de rebeldía
No
Esa estrella tiene una forma extraña / parece
más una flor
de amapola
Qué extraño dibujo ese de la estrella roja
¿Por qué parece una amapola?
[...]
Los asientos de este autobús son tan
extraños
parece que no están hechos para transportar
personas
parece que están hechos para transportar
flores de la sierra
el mal presentimiento crece
de los asientos brotan amapolas (Román,
2016 p. 50).

En César, el dolor viene por la pérdida de su cara. “Hubo una vez un rostro ahí / nadie podrá crearlo...”, dice. Se pregunta sobre los gestos que le devolverá el espejo a ese rostro que no está, un rostro sin dolor, sin tristeza, un rostro ausente donde sólo se mira terror y donde no hay labios para pedir justicia. Su rostro, comido por los animales. “Puedo sentir los colmillos de los perros que pelean en la esquina la espuma de su hocico / su rabia / su tibia respiración en mi rostro” (Román, 2016, p. 31) y que se pelean por un pedazo de pellejo ensangrentado. Mientras César yace ahí, en la calle, es testigo mudo, inmóvil, de cómo “los sicarios” recogieron los casquillos de la balacera, limpiaron los charcos de sangre. Esos sicarios de los que él habla son los militares. Cuenta cómo uno de ellos, vestido de pantalón militar y camisa negra, le toma una foto a su rostro cadavérico. “Esa foto será un mensaje para sus contrarios” (Román, 2016, p. 32).

Juan mira el cuadro de Goya y descubre que está hecho desde el punto de vista de los soldados, para que quien lo vea pueda captar la angustia y el miedo de quienes serán ejecutados, “los devorados por la barbarie” (Román, 2016, p. 15). Es también un sobreviviente de esa noche del 2 de mayo. Afirma que las tropas de Napoleón les quitaron todo, menos la dignidad y el coraje. Además, toma conciencia de que debió haber sido el asesinado número cuarenta y cuatro esa noche. Y ahí, en lo numerario, su historia está relacionada con la de César, quien también debería ser el normalista número cuarenta y cuatro desaparecido en la Noche de Iguala. La diferencia

es que Juan –al parecer, un personaje ficticio creado por Román– puede contar con detalle lo que pasó aquella noche. En César, la paradoja es que podemos saber la dimensión de la infamia que se vivió esa noche a través de esos ojos que fueron arrancados de sus órbitas.

Como he dicho antes, el texto de Román está escrito como “narraturgia” o “dramaturgia narrativa”, como le llama el investigador Rubén Ortiz, quien también denomina a estos textos “dramaturgias rotas”, porque presentan “voces más que personajes” (Ortiz, 2013, p. 10). El término “narraturgia” se atribuye a José Sanchis Sinisterra, quien reconoce que probablemente nació de un “lapsus” en alguno de sus seminarios. Con “narraturgia”, Sanchis Sinisterra se refiere “muy a menudo”, como él mismo lo explica:

[...] a las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad [...] la hibridación del discurso narrativo y el discurso dramático ha fecundado mi reflexión y mi escritura, ayudándome –obli-gándome, más bien– a reconsiderar una y otra vez los cánones que tienden a fijar el texto teatral en una órbita más o menos veladamente aristotélica (Sanchis, 2006, párr. 3).

Esta forma de escritura dramática genera polémica y hay quienes no la reconocen como una forma posmoderna de escribir teatro –como se le ha descrito–; es el caso de José-Luis García Barrientos, quien apunta que la narrativización del drama es antigua, predramática. “Seguramente –explica– en el principio fue la narración. Aristóteles ve la tragedia como la culminación superadora de la epopeya, y la evolución del

género teatral; como el progresivo aumento del número de voces” (García, 2009, p. 200).

Sanchis Sinisterra coincide con García Barrientos al no pensar que la fusión entre los “géneros” narrativo y dramático es de reciente creación. Para él, su historia se puede rastrear desde los orígenes del discurso ficcional y en el teatro “no resulta exagerado afirmar que un vector ‘narratúrgico’ atraviesa toda su compleja genealogía” (Sanchis, 2006, párr. 4). Este investigador encuentra en la fábula una “columna vertebral” de la acción dramática y, por lo mismo, toda la dramaturgia occidental puede ser vista como “un conjunto de dispositivos enunciativos –verbales y no verbales– destinados a **contar historias**”¹ (Sanchis, 2006, párr. 5). Sin embargo, reconoce que, con la llegada del relato cinematográfico, en el siglo XX, el teatro “va renunciando gradualmente a su función narrativa” (Sanchis, 2006, párr. 6) y empieza a ser concebido como una “arquitectura de interacciones”, mientras que sus códigos o partes constitutivas comienzan a independizarse y a mostrar nuevas organizaciones, “con lo que se abre un proceso autorreflexivo” (Sanchis, 2006, párr. 7). Esta frontera también ha sido analizada desde el terreno del actor. Patrice Pavise expone que desde los años noventa, la escritura dramática introduce al narrador y “lo pone en tensión o en competencia con el actor y sus personajes”. Les llama *narradores*, un “género nuevo” que surgió en Italia y cuya fuente podría ser el mismo Dario Fo, para regresar a la

1 Las negritas son del autor.

tradición del cuentero popular; la diferencia es que ahora, estos artistas escénicos “escriben y actúan [...] en los lugares más diversos –incluidos los medios textos políticos, comprometidos, críticos y cómicos–” (Pavis, 2016, p. 226).

En México, la narraturgia se ha convertido en un espacio de disputa entre discursos escénicos generacionales. Enrique Olmos de Ita la describe como “partitura escénica, pero también narración, relato y drama, diálogo y cuentito” (2010, párr. 2). La mira también como una forma de expresión de los dramaturgos jóvenes frente a la violencia a la que están siendo expuestos en la actualidad:

Quienes lo niegan como forma de articulación de una escritura con posibilidad de ser teatralizable ignoran que es anterior al drama grecolatino [...] Quienes lo defenestran exhiben su ignorancia o manifiestan su lado más conservador: el teatro sólo es *diálogos*, quien ose derribar el palacio de cristal de la oralidad en el teatro es nuestro enemigo [...] [Sin embargo,] la blasfemia del drama narrado encontró en México más que un mercado de explotación, arraigo entre público y creadores, especialmente entre los jóvenes. ¿Por qué? Cada vez es más evidente: la violencia nos regresó al cuentito. Nos volvió ‘narrativizadores’ [...] Nos convertimos en nuestro propio monólogo, ‘autonarramos’ nuestra experiencia porque ni los medios querían contar nuestra historia, ni la sociedad sabía cómo diablos dialogar [...] Para la generación de los nacidos a finales de los setenta y durante la década de los ochenta el diálogo fue el concepto cultural que más escuchamos durante la infancia. A la par, varios fenómenos culturales/sociales/políticos noventaos marcaron nuestra adolescencia-pubertad y detonaron a la larga, cuando nos convertimos en hacedores de teatro: el conflicto del EZLN en Chiapas, el asesinato de Colosio, la firma

del TLC, la Huelga de la UNAM y el colofón: la caída de la dictadura del PRI.

En todo había una promesa, un denominador común: el diálogo como articulación social, como herramienta política, como solución. Se utilizó esa palabra hasta la saciedad [...] Nuestra generación es el resumen de ese desencanto cultural por la charla, por el diálogo, por el intercambio de voces [...] ¿no será que la narraturgia es la respuesta de la más joven generación de dramaturgos por explicar(se) la historia contemporánea mexicana, por hacer su propio corrido teatral? (Olmos, 2010, párr. 3-7).

Para Alejandro Román, la narraturgia regresa la palabra al teatro y permite construir nuevas estructuras. Además, señala, es un recurso que ayuda a explorar aquellos paisajes insólitos que ningún director puede dar a la escena. En su obra *Los fusilamientos*, ofrece una narraturgia de lo real, donde priman las metáforas y las metonimias con el fin de crear una narrativa que confronta claramente el discurso de artísticidad particular del escritor con la narrativa de la infamia, la de quienes tienen el poder y lo ejercen con un indescriptible nivel de violencia y sadismo. Dicha narraturgia de lo real revela la urgencia del escritor por participar activamente del discurso social, en un momento en que los acontecimientos siguen ocurriendo, donde resulta inminente hacerle frente a ese Estado que, como Saturno con su hijo, parece engullirlo todo. En esta narrativa el escritor asume plenamente el compromiso del poeta zambraniano: el de ser faro para una sociedad que parece perderse en la oscuridad de su presente, porque busca hacer justicia a través de devolverle la integridad a las

víctimas. Para ello, apela al poder de su relato y a la memoria: nos invita, como sociedad, a no sumarnos a la “amnesia” histórica.

El impulso que mueve a este dramaturgo para crear el teatro que hace es: “aquel que nace del México rojo que todos los días ocupa las primeras planas de los periódicos de [su] país, llega a este teatro con mucha rabia, con mucha preocupación, y desolado por el clima de impunidad que prevalece en mi país ante toda la ola de violencia” (Salvat, 2008, p. 176). La importancia de esclarecer lo que sucedió con los estudiantes de Ayotzinapa o, incluso, la madrugada de Tlatlaya, aunque este último caso no tenga la resonancia internacional del primero, radica en que estas historias nos conectan con otras barbaries del pasado y ponen en crisis el futuro de la sociedad mexicana. Ayotzinapa ha creado una reacción mundial insólita y la generación de una serie de poéticas que encuentran resonancia en la matanza del 2 de octubre de 1968, la otra masacre mexicana que sigue generando sus propios discursos políticos y poéticos. Su importancia es tal porque, como señala la investigadora Jaqueline Bixler, en un artículo publicado en la revista *Investigación teatral*, ese pasado no ha dejado de pasar, porque se sigue repitiendo:

No hay duda de que, en el caso de México, un detritus del pasado que obstaculiza el camino hacia el futuro es el 2 de octubre de 1968. Debido a la falta de transparencia, verdad y justicia que siguió a la masacre, a los mexicanos les ha sido imposible librarse de esta parte del pasado. Como bien se sabe, el pasado no puede ser realmente pasado hasta que haya dejado de suceder, o en este caso, hasta que deje de repetirse (2020, p. 10).



Cómo citar este artículo:

Gutiérrez Bracho, C. (2020). *Los fusilamientos de Alejandro Román: narraturgia y teatro de lo real*. *Artilugio Revista*, (6), 173-193. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30018>

Bibliografía

- Aznar Almazán, Y. et al. (2011). *Los discursos del arte contemporáneo*. Madrid: Centro de estudios Ramón Areces/UNED.
- Bixler, J. E. (2020). "Teatro liminal, poesía y un pasado que no muere en la Plaza de Tlatelolco: *Auxilio: Au Secours*", *Investigación teatral*, Vol. 10, 6, 4-26.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos (2015). "CNDH reclasifica el caso Tlatlaya como investigación de 'violaciones graves' de derechos humanos", *Boletín de prensa*. Consultado el 15 de enero de 2020. Disponible en: https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/doc/Comunicados/2015/COM_2015_007.pdf
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica.
- Féral, J. (2005). "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo". En: Osvaldo Pellettieri (ed.) (2005). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.
- Ferri, P. (2016). "Clara Gómez insiste: 'Los mataron'", *El país*, 16 de mayo. Consultado el 15 de enero de 2020. Disponible en: https://elpais.com/internacional/2016/05/17/mexico/1463451279_462838.html
- García Barrientos, J. (2009). "La 'narraturgia' a debate (teatro mexicano actual)", *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual. VIII Congreso argentino de hispanistas*. Mendoza: Zeta Editores.
- González Hernández, M. (2017). "El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes", *Andamios*, vol. 14, 34. Consultado en línea, el 5 de febrero de 2020. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000200115
- Herrera Román, S. (2015). "¿Por qué torturaron hasta la muerte al normalista Julio César Mondragón Fontes?", *El Cotidiano*, vol. 189, pp. 106-108.
- Marcos Martínez, F. y Torres Oregón, F. (2017). "El caso Tlatlaya: 'Pan y palos' en la región de Tierra Caliente en México", *Antropología experimental*, vol. 17, pp. 79-91.
- Merahi, D. (2017). *Théâtres du Réel en Angleterre et en Écosse depuis les années 50*. París: L'Harmattan.

- Mirza, R. (2005). "Ficción escénica y construcción del acontecimiento: Elena Quinteros, presente de Marianella Morena y Gabriela Iribarren (Montevideo, 2003)". En: Pellettieri, O. (ed.) (2005). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.
- Olmos de Ita, E. (2010). "Narraturgia. Una narcoteoría", *Replicante*, 11 de mayo. Recuperado en línea el 2 de enero de 2020. Disponible en: <https://revistareplicante.com/narraturgia/>
- Ordaz, D. (2016). "Patricia, testigo del caso Tlatlaya, 'me pidió plata': Pablo Ferri", *Aristegui Noticias*. Consultado el 14 de febrero de 2020. Disponible en: <https://aristeguinoicias.com/0107/mexico/testigo-del-caso-tlatlaya-me-pidio-plata-pablo-ferri-video/>
- Ortiz, R. (2013). *Fuera de escena. Teatro politizado y políticas del teatro mexicano*. México: Mala letra.
- Otero, S. y Joel R. (2016). "Tlatlaya: otra versión de la historia", *El Universal*, 30 de junio. Consultado el 14 de febrero de 2020. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/seguridad/2016/06/30/tlatlaya-otra-version-de-la-historia>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Román, A. (2016). *Los fusilamientos*. México: Fondo Editorial Estado de México.
- Sánchez, C. (2017). "En la creación dramaturgica me siento en paz, es mi remanso, entrevista con Alejandro Román", *Maborock. periodismo & Literatura*, 17 de septiembre. Consultado en línea el 2 de enero de 2020 en: <http://www.maborock.mx/en-la-creacion-dramaturgica-me-siento-en-paz-es-mi-remanso/>
- Salvat, R. (2008). "Entrevista a Alejandro Román", *Monogàfic / IV. Els creadors*. Recuperada en línea el 3 de enero de 2020, en: <https://core.ac.uk/download/pdf/39115826.pdf>
- Sanchis Sinisterra, J. (2006). "Narraturgia", Barcelona: Nuevo Teatro Fronterizo. Recuperado en línea el 20 de febrero de 2020, en <https://vdocuments.mx/narraturgia-por-jose-sanchis-sinisterra.html>
- Visual Action (2017). "Muestra Fotográfica Internacional con los ausentes de Ayotzinapa", *Visual Action*. Consultado en línea el 23 de enero de 2020 en: <http://www.visualaction.org/proyecto-ayotzinapa/>
- Weiss, P. (2017). "Notas sobre el teatro documento". *Conjunto*, vol. 185, pp. 2-7.
- Zambrano, M. (2007). *Algunos lugares de la poesía*. Madrid: Trotta.

Biografía

Carlos Gutiérrez Bracho

AUTOR

Es investigador del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, en la Universidad Veracruzana (México). Es doctor cum laude en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias por la Universidad Autónoma de Madrid (España), grado que obtuvo, en 2017, con la tesis “Miradas desde el desierto. Hacia una poética existencial en el arte del clown”. ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-3509-031X>



Carlos Gutiérrez Bracho

CONTACTO:

cargutierrez@uv.mx

cagubra@gmail.com



DIÁLOGOS

Coordinadorxs de sección:
Cesar Agustín de Medeiros, Marcela Yaya
y Juan Manuel Fernández
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Diálogos #6: “Archivo y memoria”

Dialogue #6: “Archive and memory”

Gonzalo Biffarella

Músico, artista multimedia, docente universitario, gestor cultural.

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

gbiffarella@gmail.com

Alicia Cáceres

Docente e investigadora.

Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

aliciacaceres@gmail.com

Federico Robles

Realizador independiente. Director del Posgrado en Documental Contemporáneo.

Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Blas Pascal, Argentina.

robles.federico@gmail.com

Marina Sarmiento

Artista independiente.

Córdoba, Argentina.

marina.sarmiento@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/6m40667sx>

Resumen

Archivo y Memoria fue el eje temático que articuló este diálogo entre lxs¹ artistas Gonzalo Biffarella, Alicia Cáceres, Federico Robles y Marina Sarmiento, realizado de manera virtual durante el aislamiento social, preventivo

Palabras claves

conversación, prácticas artísticas, debate.

1 Optamos por el empleo de la “x” para evitar el uso genérico del masculino en aras de seguir produciendo reflexiones en un lenguaje inclusivo, no sexista.



y obligatorio por la pandemia del COVID-19. Una selección de sus obras cuyos registros compartieron entre sí en los días previos al encuentro, y que aparecen como contrapunto en este video, fueron la punta de un ovillo desde el cual reconstruir a través de relatos y preguntas sus diferentes trayectorias y abordajes de la temática. Un diálogo que se despliega sobre el modo en que lxs artistas llegan a un material de archivo, sobre los procedimientos y criterios que entran en juego al abordarlo y hacerlo circular, sobre el vínculo que se establece con la cadena de personas e historias de la cual ese archivo es parte. Un diálogo que aporta y abre nuevas reflexiones sobre el trabajo del archivo y las posibles maneras de narrar la memoria desde las prácticas artísticas.

Abstract

Archive and Memory was the thematic axis that articulated this Dialogue between the artists Gonzalo Biffarella, Alicia Cáceres, Federico Robles and Marina Sarmiento, carried out virtually during the COVID-19 pandemic.

Key words

conversation, artistic practices, debate.

Para ver el video [click aquí](#)





GONZALO BIFFARELLA

Músico – artista multimedia – docente universitario – gestor cultural.

Nació en 1961. Se formó como compositor en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Fue Premio Universidad al mejor promedio. Estudió guitarra con Irma Costanzo en Buenos Aires, Argentina.

A lo largo de su trayectoria recibió numerosas distinciones en el ámbito nacional e internacional. Sus obras se han presentado en treinta países. Ha realizado obras por encargo para algunos de los principales centros de producción electroacústica, entre ellos: el IMEB (Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges) de Francia; la cadena radial WDR 3 de Colonia, Alemania; el Estudio de Arte Acústico que dirigía Klaus Schoening; el CSC (Centro di Sonologia Computazionale) de la Universidad de Padova, Italia; el LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical) del Centro Recoleta de Buenos Aires, Argentina; el Festival Zeppelin de Barcelona y el Centro Reina Sofía de Madrid.

Sus composiciones han sido reproducidas en diversas ediciones discográficas, entre las que se destacan: el CD monográfico, *Mestizaje*, editado en 1997 por el sello Chrisopée Electronique de Francia; la Colección Panorama de la Música Argentina, editada por el Fondo Nacional de las Artes y el CD, *De los*

Especios, dedicado a obras para instrumentos y electroacústica, publicado en 2010. Una parte importante de su producción está dedicada a experiencias multimediales en las que trabaja con artistas plásticos, bailarines, fotógrafos, videoartistas y actores. Se desempeña como jurado en concursos de música y arte digital, tanto en su país como en el extranjero.

Como docente universitario, tiene una trayectoria de más de veinte años como profesor titular de Taller Experimental de Música I, II y III y responsable del Posgrado en Artes Mediales de la Facultad de Artes de la UNC. Como gestor cultural se ha desempeñado como Prosecretario de Cultura de la UNC, Director del Museo de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez y Director de Cultura de la Municipalidad de Córdoba. Fue fundador y coordinador de Anilla Cultural Latinoamérica-Europa en el Centro Cultural España/Córdoba (Red de Centros de AECID). En la actualidad coordina el sello de música experimental en red, *Viajero Inmóvil Experimental*.

Algunos links de referencia:

<http://abctrio.blogspot.com/>

https://www.youtube.com/feed/my_videos

<https://viajeroinmovilexprimental.bandcamp.com/music>

Contacto: gbiffarella@gmail.com



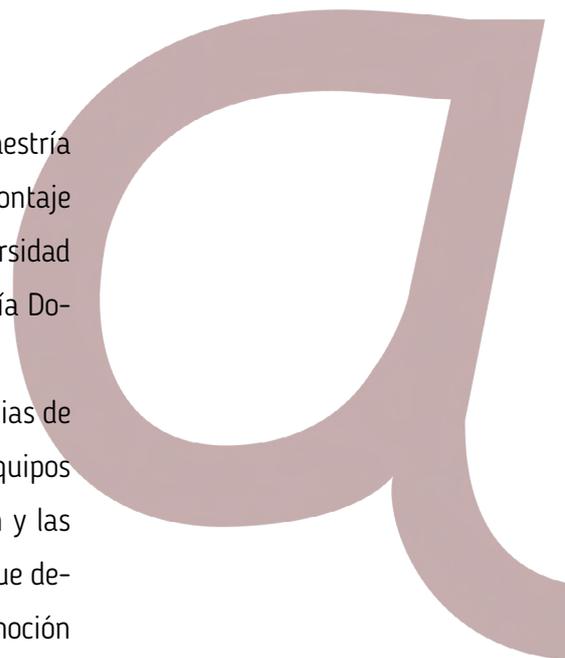


ALICIA CÁCERES

Licenciada en Cine y TV. Actualmente desarrolla su tesis de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea. Es profesora titular de Montaje y profesora asistente de Fotografía en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Además se desempeña como docente de Fotografía Documental en el nivel superior de la Universidad Provincial de Córdoba.

Desde hace quince años integra equipos de coordinación de experiencias de educación popular con fotografía y video; al tiempo que participa en equipos de investigación vinculados al campo de la comunicación, la educación y las artes. Integra el colectivo de realización audiovisual Trabajo de Campo que desarrolla producciones con temáticas vinculadas a las memorias, la promoción de derechos y la visibilización de procesos organizativos de la comunidad.

Contacto: aliciacaceres@gmail.com





FEDERICO ROBLES

Realizador independiente. Magíster en Cine Documental por la Universidad Autónoma de Barcelona. Comenzó su carrera como periodista y ha coordinado, producido y guionado diversos proyectos documentales para Argentina y España (Incaa, Encuentro, TDA, FILMIN, Barcelona TV, TV3, CNT, Avina, Albatros Media, FNA, etc). Ha desarrollado su trabajo autoral en la investigación histórica y la creación documental.

Produjo y dirigió los largometrajes *Apuntes para una herencia* (2019, España: DocumentaMadrid) y *El hijo del cazador*, este último junto a Germán Scelso (2018, Mar del Plata, Argentina: Germán Scelso Films, Ideas por Rosca). Realizó cortometrajes independientes con recorrido por muestras y festivales internacionales (*4664*, *Salmón*, *Cara al sol*, *Traslasierra*, *Encuentro imaginario*, *Mañicos*, *Hijos del pueblo*, etc).

Fundador –junto a Pablo Baur– y actual director del Posgrado en Documental Contemporáneo de la UNC y la UBP (Córdoba) desde donde se han producido más de quince cortos de no ficción. Es miembro de la productora audiovisual Ideas por Rosca.

Contacto: robles.federico@gmail.com



Fotografía de Dani Patané

MARINA SARMIENTO

Nació el 3 de noviembre de 1979 en Cruz del Eje, Córdoba, Argentina. Es directora/coreógrafa, bailarina/performer, docente, productora y Lic. en Trabajo Social (UNC). Cursó la Especialización en Danza – Análisis de la Producción Coreográfica (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Desde 1997 estudia diversas prácticas de entrenamiento y trabajo interno. Vive entre la Ciudad de Buenos Aires y Unquillo, Sierras Chicas, Córdoba. Su interés está puesto en la propiocepción y la memoria en diferentes culturas. Sus obras se destacan por el cruce de lenguajes con énfasis en la búsqueda de un lenguaje crítico, autónomo y reflexivo en torno al cuerpo, la memoria y el tiempo desde las perspectivas del sur. Sus obras cruzan lo visual, la danza, el teatro, el sonido, la performance, entre otras prácticas: *La carcajada de los misteriosos* (2019), *Cosas muertas* (2019), *Mis viajes: Memorias coreográficas 2014-2018* (2018), *Los viajes de Sarmiento* (2016), *Lejos* (2014), *O(H)CAMPO Recital Coreográfico* (2014), *Eir* (2012) *Blanca* (2009). Para estas recibió diversos apoyos y participó de varios festivales de Argentina y Brasil. Creó y coordinó su programa socio-artístico KM29DANZA. Integró KM29 en las obras *Duramadre* (2014) y *Los posibles* (2011) para la escena y cine. Fundó, gestionó y curó *Proyecto*

Ligado en sus tres ediciones 2011-2009. Como coreógrafa fue invitada a diversas obras y residencias: *Ensayo sobre la pérdida* (2019) de Eppur si muove en Rosario, *Todo lo que cabe en el botánico* (2015) de Danza Afuera en la Plata, *Fuerza de gravedad* (2015) de Damiana Poggi, *El rey Lear* (2012) y *Hécuba* (2011) de Emilio G Webhi y otras.

Colabora con artistas e investigadores de diversas disciplinas de Argentina, Brasil y Japón. Como intérprete recientemente participó en *Historia de bajar una cuesta larga de Valparaíso* (2017) de Yudai Kamisato estrenada en Kioto, Japón en el Experiment Festival 2017 y ganadora de Kishida Drama Award y de gira a Tokyo 2019.

Crea y comparte sus propuestas pedagógicas con los talleres Fuera del tiempo y Lo que acecha: el recuerdo de sí. Actualmente, además de dedicarse a la docencia, de manera independiente, continúa su investigación/experimentación artística, la escritura de sus procesos creativos y participa como co-fundadora de Territorios Danza, colectivo de danza y performance de las Sierras Chicas. También continúa en pre-producción su primer libro, *Más allá del cuerpo*, sobre su trilogía de obras entre 2012 y 2016. Impulsó el proyecto y la obra audiovisual *Triada*, ambos para 2020/21.

Algunos links de referencia:

<https://vimeo.com/marinasarmiento>

<https://www.facebook.com/marina.sarmiento>

<https://www.instagram.com/sarmientomarina/?hl=es-la>

Contacto: marina.sarmiento@gmail.com



Imagen: Intervención en el VI Foro de Producción e Investigación en Artes
(CePIA, Facultad de Artes, UNC). Córdoba, Argentina, 2019.
Fotografía de Emilia Maglione (Equipo RDA-



a

SEGUIMIENTOS

Entre máscara, cuerpo y puesta en escena. *Desenmascarando* el nacimiento de una obra.

Between mask, body and scene. Unmasking the birth of
a play.



Julián Glave

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
julian.glave@live.com



Valentina Goldraj

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
valentina.goldraj@gmail.com

Recibido: 19/05/2020 – Aceptado: 03/06/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/fyl79ibjq>

Resumen

En el texto se busca explorar reflexivamente el desarrollo de algunos sentidos que se expandieron de manera rizomática a lo largo de los ensayos del proyecto “Media Opaca y Máscara Neutra: del entrenamiento autocognitivo a la composición del propio material escénico¹” para indagar las maneras en que se fueron torciendo y retorciendo las ideas y los sentires que configuran el proceso de obra. Se expone el diálogo entre la aparente rigidez expresiva

Palabras claves

artes escénicas, máscara,
subjetividad, experimentación,
proceso creativo.

1 Radicado por convocatoria CePIABERTO 2019. Director: Cipriano Javier Argüello Pitt. Responsable: Valentina Etchart. Encargada técnica: Sara Sbiroli. Integrante: Alejandro Ramos.



de la máscara y el estímulo de un escenario que oscila entre lo esperable y lo alarmante, lo banal y lo espectacular, lo humano y lo animal, lo permanente y lo efímero. Más que una reseña de obra, en este texto se indaga en el proceso creativo de un suceso teatral que desborda los estándares del lenguaje escénico y verbal, de la idea de dirección como omnipotencia, del guión como hecho consumado que se sigue al pie de la letra, de un ser genio creativo como persona inspirada y solitaria, de la máscara como dispositivo de ocultamiento. Aquí la escritura no actúa como fijación de un saber acabado, testigo de una subjetividad concluida, sino que sigue el tránsito de una experimentación que encuentra en su umbral un límite poroso y productivo por el cual derramar los sentidos que parecían inmutables.

Abstract

The text thoughtfully explores the progress of meanings rhizomatically expanded throughout the rehearsals of a project, “Opaque and Neutral Masks: from the self-cognitive training to the composition of scenic material²”. The aim of this work is to look into the ways ideas and emotions that are part of the play in process were twisted and turned. It exposes the dialogue between the apparent expressive rigidity of mask and incitement on a stage that oscillates between what is to be expected and what is alarming, what is banal and what is spectacular, what is human and what is animal, what is permanent and what is ephemeral. More than a review, in this text we inquire into the creative process of a theatrical event that overflows the standards of stage and verbal languages, the idea of direction as something omnipotent, the script as a complete fact that must be closely followed, the work as a product of a creative genius, someone inspired and in solitude, and the mask as a concealing device. Here, the writing process does not have the purpose of establishing a completed knowledge, being witness of a concluded subjectivity. It follows the trail of an experimentation that finds in its threshold a porous and productive limit into which the meanings that seemed unmutable can be poured.

Keywords

performing arts, mask, subjectivity, experimentation, creative process.

² Submitted to the CePIABIERTO 2019 call. Director: Cipriano Javier Argüello Pitt. Responsible author: Valentina Etchart. Technical manager: Sara Sbiroli. Member: Alejandro Ramos.



Etchart, V. y Ramos, A. *Media Opaca y Máscara Neutra: del entrenamiento autocognitivo a la composición del propio material escénico*. Córdoba, Argentina, 2019. Fotografía de Sergio Cuenca.

DE DONDE COMIENZA LA ESCRITURA

¿Cómo y de dónde nace una obra de teatro?, si existe, ¿cuál es ese punto en el que exploración y apertura se encuentran con realización e integridad? ¿Cómo se construye una identidad máscara?, ¿es a partir de (en)cubrir lo que hay detrás, o más bien de (ex)poner la máscara como elemento íntegro del cuerpo? ¿Qué tensiones revelan las suturas entre lo introspectivo y lo espectacular, entre lo humano y lo animal, entre playa y mar adentro?

Elaboramos el presente artículo en función de nuestra participación como integrantes

del Equipo de Comunicación del CePIA en el seguimiento del laboratorio, proceso de búsqueda y ensayos del proyecto “Media Opaca y Máscara Neutra: del entrenamiento autocognitivo a la composición del propio material escénico”, radicado en el CePIA Abierto 2019. Es decir, escribimos a partir de nuestra presencia como observadorxs críticxs³ del proyecto y en función de la relación cercana que entablamos con lxs integrantes del equipo. A nuestra manera, abrazamos sus búsquedas e interrogantes. Hicimos propia la pregunta en torno a lo que revela el encubrir. En este texto, la apuesta es explorar críticamente algunos sentidos que se fueron ex-

³ Utilizamos la “x” de aquí en adelante para evitar el uso del morfema masculino como genérico y, de esta manera, emplear un lenguaje no sexista.

pandiendo de manera rizomática a lo largo de los ensayos, para indagar la manera en que se torcieron y retorcieron las ideas y reflexiones que configuran la obra.

Hoy el nombre del proyecto nos resulta un tanto ajeno ya que esta idea inicial, que parte de la tesis de maestría de Valentina Etchart, ha sido sacudida por el motor de la exploración, movilizada tanto por la inmediatez del cuerpo presente, como por los procesos de reflexión individuales y grupales extraescénicos. Se trata de una verdadera coproducción entre la directora y el actor, Alejandro Ramos, en la que no hay nada supeditado a un guión inicial, aunque sí al imperativo del tránsito por un proceso de exploración con y a través de las máscaras. En este sentido,

hablar de proceso remite a, por lo menos, dos cuestiones: da cuenta del paso del tiempo, de la transformación de devenires, de las proyecciones que se lanzan al futuro y de cómo se materializan y se vuelven proyectos, en este caso, una obra de teatro; también, nos introduce en el modo de producción, en cómo se llega a ser lo que se es. Aquí dialogan un pasado que ha dejado huellas y un futuro advenedizo. En los procesos artísticos esto se intensifica gracias a las manaciones de lo creativo. Resaltar la exploración, experimentación e investigación del juego creativo favorece una concepción artística alejada de la mitología de un ser genio como persona creadora solitaria, inspirada y poseída, para mostrar el modo de producción teatral detrás de sus bambalinas. Una



Etchart, V. y Ramos, A. *Media Opaca y Máscara Neutra: del entrenamiento autocognitivo a la composición del propio material escénico*. Córdoba, Argentina, 2019. Fotografía de Sergio Cuenca

obra no comienza ni termina en cuanto se sube y baja el telón, sino que derrama en la vida de los artistas que experimentan con los materiales que tienen a su alcance para nutrir una obra que metamorfoseó abruptamente sus pilares y fundamentos iniciales.

En ronda, sentada con las piernas en cruz, entre mates, galletas y granola, la Valen nos cuenta sobre su labor como directora. En ella conviven cómodamente diferentes pasiones como la docencia, la investigación, la escritura, la dirección, la exploración escénica y la actuación. Sobre el rol de directora y creadora, rescata su carácter de coordinadora y guía del nacimiento de la obra teatral. “Soy como una partera”, nos dice pensando en la sensibilidad para dejar crecer la obra que implica, por un lado, sortear los límites de su propia imaginación, a veces “muy sesgados por estar tan involucrada en la obra”; así como también dejar aflorar las posibilidades que nacen en el juego creativo de experimentación escénica. En este sentido, el abanico de gestualidades del actor, por ejemplo, es material que se deja emerger, se nutre, se registra y se involucra en la gestación del proyecto. Siguiendo la metáfora de la partera, podríamos decir que en el proceso de creación de la obra se van cuidando, alimentando y amamantando las distintas instancias y materiales creativos, dejándolos desarrollarse por sí mismos, sin la imposición de una directriz rígida y apriorística.

El teatro hunde sus raíces en lo más profundo de nuestra historia a medida que encuentra nuevos senderos por los que seguir su camino. Lo

escénico, como representación de mitos e imaginarios arraigados en la liturgia de lo habitual, abre paso aquí a la exploración de lo inmediato a partir de las manifestaciones extraordinarias de lo cotidiano. En este caso, la playa es la plataforma para la exploración con la máscara como dispositivo que posibilita la expresión corpórea de aquello que suele pasar desapercibido; es el espacio en el que la existencia es arrojada a un campo reflexivo que, a partir de lo cómico y lo trágico, explora sutilmente el vínculo que ata al sujeto con el tiempo: la muerte. Qué pose, qué gesto, qué guión corporal y qué significaciones pueden surgir de la escena vacacional prototípica en la playa que construyen los medios, la sociedad y las ‘buenas costumbres’. Con reposera o sin ella, con conservadora o con mate, con ropa de baño o con telas livianas: la playa suele ser el escenario soleado de cavilaciones que bordean la fantasía veraniega con el ocio y el disfrute. También puede ser un trampolín para pensar el deseo, la vida y al ser sumergido en una atmósfera salina, de sonido envolvente, brisas fuertes y difusos horizontes verdiazules.

A su vez, este escenario es revelado desde su lado más inquietante en el que la inmensidad y la muerte se dan la mano y miran al ser humano como una catarata de espejos. El mar, en tanto permanencia y trascendencia, más allá de las decisiones cotidianas, del ir y venir humano, se mantiene como presencia interrogante que en un juego de perspectivismo le introduce sus imágenes a la exploración subjetiva. Se produce aquí el diálogo entre la aparente rigidez expresiva

de la máscara y el estímulo de un escenario que se retuerce entre lo esperable y lo alarmante, lo banal y lo espectacular. Aquí conviven la permanencia de lo escenográfico (siempre es el mar, siempre hacia el mar) con los cambios estacionales que aportan un dinamismo a través de la temporalidad. Más que una permanencia eterna, una eternidad que permanece dinámica.

En el proceso creativo de la obra se va agudizando, progresivamente, una vigilancia a cuidar estas representaciones dicotómicas. A cuidarlas en el sentido de no presentarlas como totales, autónomas, ni estancas. Más bien, a medida que se avanza se va buscando y encontrando ese lugar de comodidad o de apoyo seguro en la incomodidad como un espacio fértil para la exploración creativa. En este marco, creemos que resulta potente pensar en el concepto de umbral.

El umbral es ese espacio del límite, donde se encuentra y convive aquello que pertenece tanto al adentro como al afuera. Esta convivencia no se produce de manera armónica, ni complementaria, sino que puede ser pensada a partir de la idea de tensiones polares que no se resuelven. Se trata entonces, de una zona de indecisión continua, pero que deja ver el encuentro y el funcionamiento o la estructura de ciertas categorías. Algo así como una membrana que reconfigura la relación de los binomios para la conformación de sentidos que los exceden. En este marco, el gesto artístico-filosófico consiste en mostrar la existencia de ese espacio de irresolución permanente, de entrecruzamientos y enlaces, resaltando la potencia significativa que emana de ella.

Es así que el proceso creativo se va desarrollando en un entrar y salir de la máscara y el rostro, de la superficie y la profundidad, de la niñez y la vejez, de lo humano y lo animal, de lo eterno y lo fugaz, hasta hallarse y asumirse en este movimiento permanente que le otorga vida y sentido a la obra. Es esta actitud creativa, esta tendencia a trabajar y exhibir la irresolución por parte de quienes integran y piensan el proyecto, la que da lugar a la transformación. Este dinamismo también puede ser pensado como la descontracturación del guión o, en todo caso, como si este ya llevara inscripto su límite: todo será sometido a la exploración, todo será susceptible de desaparecer o ser integrado.

A su vez, estas tensiones exploradas se presentan en el marco de una importante decisión artística: el predominio del lenguaje visual acompañado por el lenguaje verbal inarticulado. Dicha decisión guarda relación con el modo de construcción estética propio de los libros álbum. El vínculo entre el predominio del lenguaje visual y lo no enunciado, o enunciado implícitamente por el lenguaje poético-literario, configura una experiencia escénica singular. Cada escena es una suerte de encadenamiento de fotos que invita a la contemplación y a la experiencia semántica de lo quieto, de lo que emana sentidos desde la pose, el gesto, así como también desde la relación del cuerpo con un conjunto de objetos. Hay un guiño a la experiencia estética desde la imagen, aún en el espacio escénico que tantas veces se nos presenta como un espacio de la sucesión, de la acción. El interrogante acerca de la drama-

turgia de la imagen es otro de los recorridos de este proceso creativo. La imagen deja de ser la representación visual de conceptos, para pasar a ser el motor de configuración y desarrollo de la experiencia estética. La aparente falta de diálogo, se transforma en una ecuación mimética que, a través del lenguaje corpóreo-visual, interpela a la contemplación cómoda de butaca buscando en la autorreferencia de lxs espectadorxs el desarrollo de las tensiones que se potencian sin agotarse.

DE DONDE VIENE EL PROYECTO

Valentina Etchart Giachero, formada tanto en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba, como en la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq de París, combina en su experiencia artística el entrenamiento actoral y la reflexión crítica, abordando conceptos como performance, subjetividad, corporalidad, puesta en escena, representación, enmascaramiento, emotividad, transmisión sensorial y movimiento. Como directora y actriz explora la idea de la máscara como herramienta de entrenamiento escénico que permite ahondar en la pregunta acerca de dónde radica lo expresivo y cómo se revela en escena. Tapar un rostro devela una identidad hecha cuerpo, movimiento, quietud. Se trata de lenguajes que nos habitan y suelen callar tras la hegemonía comunicativa de la expresión facial.

Al entrar en escena, la máscara se vislumbra en todo su misterio y en toda su novedad, haciendo de la apariencia una cosa acuciante. Desaparece el protagonismo de la expresión facial y emerge lo corpóreo como algo sutil, plástico y versátil: todo movimiento se muestra rejuvenecido, novedoso, aumentado e iluminado. Se trata de una dinámica de apariciones, en la que la potencia de la máscara consiste en ser como una lupa sobre gestos inesperados y corporalidades implícitas.

Su último proyecto, “Media Opaca y Máscara Neutra: del entrenamiento autocognitivo a la composición del propio material escénico”, radicado en el CePIA Abierto 2019 es una continuación de estas búsquedas teóricas y escénicas. A partir de la propuesta inicial se apunta a la producción de una obra que se presentará como otro eslabón de un conjunto de producciones que exploran el teatro de máscaras. En esta ocasión, optará por el formato unipersonal: un actor, cuatro máscaras; en oposición al camino inverso ya explorado (aunque no por eso agotado) en su obra “Pantaleone Sinfonía Humana” (2017): seis actores y actrices, una única máscara de un personaje arquetípico de la comedia del arte. Las cuatro máscaras no operan de manera prescriptiva, es decir, no fueron definidas antes de ingresar al laboratorio escénico. En todo caso, fue la exploración actoral como estratagema la que reclamó las máscaras y trazó los límites de la transición entre una y otra. Dicha exploración actoral subjetiva se enmarca en la idea de las máscaras como reveladoras de identidad o de

fragmentos identitarios. En este sentido, pueden pensarse como una herramienta fértil para la conexión del actor con personalidades varias o con distintas versiones de sí mismo. Este paso de lo uno a lo múltiple se presenta en el proceso creativo escénico vinculado al uso de la máscara como elemento de tracción dramático, en el cual operaciones de enmascaramiento y desenmascaramiento conllevan un agenciamiento doble. Por un lado, la restricción de la gestualidad facial y la revelación de la semántica corporal a partir del agrandamiento mímico producido por la sublevarción del cuerpo al yugo del rostro; por otro, la búsqueda, el reconocimiento y la identificación del actor con esas revelaciones como partes que emergen de sí mismo y que aclaman, cuatro máscaras específicas, cuatro expresiones y disposiciones corporales.

¿Cómo justificar el abandono escénico de una máscara?, ¿qué elementos de la subjetividad actoral se activan para reclamar otra máscara?, ¿qué componentes de la trama discursiva teatral o de la puesta en escena exigen esta activación? A medida que transcurren los ensayos, van apareciendo estas inquietudes que se reformulan, resuelven y resurgen con toda la fuerza de la interrogación. En un sentido parecido, la playa y el mar, escenarios elegidos, son explorados en sus múltiples posibilidades e imaginarios. Entre ellos, un espacio de veraneo, de paseo, de sol, de lluvia, de marineros y piratas, de pescadores, de puerto, de picnic y bronceador, de fiesta submarina, de melancolía gris... Un sujeto desplazado, un personaje sin rumbo toma del entorno marino

su sentimiento perenne a la par de su alarmante finitud. De esta manera se van tejiendo y des-tejiendo escenas que sugieren el paso del ser humano por el paisaje natural y urbano. Él se mueve, la mar siempre estuvo, está y ¿estará?

DE LO QUE PUEDE PASAR EN EL MEDIO

Al igual que casi todas las demás actividades del CePIA, el desarrollo de los ensayos en dicho espacio se ve interrumpido por las medidas de aislamiento social preventivo y obligatorio ante la crisis sanitaria que atravesamos por la diseminación del COVID-19. Las ideas, reflexiones e interrogantes que viajan por sus propios senderos continúan en movimiento. Nos preguntamos, cómo la pandemia y la cuarentena inciden en la subjetividad de artistas en plena creación y en qué devendrá la obra en este contexto. Extendemos esta pregunta a los protagonistas de este proceso quienes iluminan este final con algunas reflexiones que matizan las propias.

Nos comentan que el teatro se vuelve un aliciente, un escape de la angustia con la que nos hemos encontrado en estos tiempos. La posibilidad de continuar con el proceso creativo gracias a un espacio amplio y a la convivencia entre actor y directora, permite reconectar con el placer del ensayo, la creación y la sensación de lo que avanza y se consolida progresivamente. El tiempo, siempre escaso, y el teatro, siempre demandante, en este contexto se vuelven grandes

aliados que invitan a la entrega. Sin embargo, de manera paralela a esta situación casi excepcional, persiste la incertidumbre en relación al circuito teatral en tanto este se desarrolla a partir del encuentro entre cuerpos: cuerpos en escena actuando, cuerpos reunidos proyectando e investigando, el gran cuerpo del público que disfruta, valora y se conmueve con un evento esencialmente convival. Por lo tanto, también se extraña, se añora. Se produce una suerte de tensión entre pasado y futuro, como si el presente no formara parte de esta lógica de linealidad. Hoy estamos acá en una suerte de recuperación de lo que pudimos hacer, así como también administrando toda la fuerza de la proyección de lo que queremos proponer y concretar, hasta poder encontrarnos en un presente-carne.

En cualquier caso, se impone un contexto inesperado que nos atraviesa y afecta desde distintos lugares. Jugar otro juego se vuelve un imperativo insoslayable. Repensarnos y repensar nuestras actividades parece ser la única manera de mantenernos en movimiento. El lenguaje del puro cuerpo se traduce. Buscamos nuevas maneras de comunicar y de hacer, como si estuviéramos aprendiendo nuevos idiomas. En este sentido, se reorienta el trabajo actoral y de dirección hacia donde sí encuentra horizontes de realización en lo inmediato.

Finalmente, ¿qué conjuros de creatividad estamos ensayando desde esta supuesta quietud? ¿No habitamos, acaso, la tensión irresoluble producida por el choque entre confinamiento y aislamiento e impulso artístico como un terreno fértil? Será cuestión de preguntarnos: ¿cuál es la máscara de la cuarentena?, ¿cómo opera su aparente rigidez? y, en todo caso, ¿a qué posibilidades corporales y movimientos inesperados nos convoca?



Cómo citar este artículo:

Glave, J. y Goldraj, V. (2020). Entre máscara, cuerpo y puesta en escena. *Desenmascarando el nacimiento de una obra. Artilugio Revista*, (6), 204-213. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30024>

Biografía

Julián Glave

AUTOR

Antropólogo sin diploma, poeta inédito, lector apasionado. Julián es un cazador de misterios urbanos que disfruta de la comida, los afectos y las películas. Ha obtenido una beca CIN, como integrante del grupo “Dédalus: investigaciones sobre la técnica” en la cual trabaja la relación entre imágenes técnicas, narrativas visuales y capturas aéreas a través de drones en la ciudad de Córdoba. Ha colaborado como ayudante alumno en varias cátedras de la Licenciatura en Antropología de la Facultad de Filosofía y Humanidades y es miembro del Equipo de Comunicación del CePIA.

Valentina Goldraj

AUTORA

Profesora de Letras y Correctora Literaria egresada de la UNC. Es docente de Lengua y Literatura del Nivel Medio en Córdoba. Participa como adscripta en la cátedra de Enseñanza de la Literatura y en el Equipo de Comunicación del CePIA. Como estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras Modernas continúa su formación orientada a la investigación en el área de estudios críticos del discurso con particular interés en los estudios de género y la filosofía contemporánea.

Julián Glave

CONTACTO:

julian.glave@live.com

Valentina Goldraj

CONTACTO:

valentina.goldraj@gmail.com



Imagen: #UnaMaternidadEnTensiónEs.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2019

INDETERMINACIÓN

Coordinadoras de sección:

Sofía Menoyo / Florencia Agüero / Marcela Yaya
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Maternidades en Tensión. Un proyecto que brincó del archivo a la calle.

Maternities in tension. A project that jumped from the archive to the street.



Mónica Mayer

Universidad Nacional Autónoma de México
D.F, México
pintomiraya@yahoo.com

Artista invitada.

Recibido: 29/05/2020 - Aceptado: 13/08/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/p0wn4fdu2>

Resumen

Una fotografía de la artista Ana Victoria Jiménez, parte de su archivo, registra una manifestación feminista en 1977 en la que exigíamos aborto libre y gratuito. Su archivo documenta mis recuerdos. Esta imagen me hizo cuestionarme qué tanto ha cambiado la situación en México en términos del control que tenemos sobre nuestros cuerpos. Pensando en esto, convoqué a un grupo de artistas y activistas feministas para desarrollar una pieza en colaboración que nombramos *Maternidades Secuestradas*. Ante la complejidad del asunto cada una convocó a un grupo de mujeres con las que compartían sus mismas preocupaciones para profundizar nuestras ideas en pequeños grupos. También lanzamos el hashtag #UnaMaternidadSecuestradaEs por redes sociales para abrirnos a más realidades. De estas reuniones surgió la idea de hacer *La Protesta del Día Después*, un performance/manifestación

Palabras claves

Archivos, arte feminista, reactivación, aborto

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



que se llevó a cabo el 11 de mayo de 2012 en el Zócalo de la Ciudad de México. En 2019, como parte de la muestra “Obras, procesos y pedagogías” en Walden Gallery en Buenos Aires con la curaduría de María Laura Rosa decidimos reactivar *Maternidades Secuestradas*. Por correo electrónico y por videollamadas empezamos a trabajar, a contactarnos para construir lo que en Argentina llamamos *Maternidades en Tensión*. A lo largo de esta reactivación yo me situé como asesora y colaboradora. Este tipo de proyectos sólo funcionan y crecen cuando tienen raíces propias.

Abstract

A photograph by artist Ana Victoria Jiménez which is part of her archive, records a 1977 feminist demonstration demanding legal abortion, covered by the healthcare system. Her archive documents my memories. This image made me question how much the situation in Mexico has changed since then in terms of the control we have over our bodies. With this in mind, I summoned a group of feminist artists and activists to develop a collaborative piece titled *Abducted Maternities*. Given the complexity of the issue, in order to go deeper into our ideas, each one of us then integrated a consciousness raising group with women who shared similar concerns. We also launched the hashtag #UnaMaternidadSecuestradaEs (#AnAbductedMaternitys) through social networks to open up to broader experiences. Out of these meetings grew the idea to make *La Protesta del Día Después* (The Day After Protest), a performance/demonstration at the Zócalo, the main square in Mexico City on May 11, 2012. In 2019, as part of the exhibition “Obras, procesos y pedagogías” (Works, Processes and Pedagogies) at Walden Gallery in Buenos Aires with the curatorship of María Laura Rosa, we decided to reactivate *Maternidades Secuestradas* (Abducted Maternities). Via e-mail and video calls, we started working, contacting each other to build what in we Argentina call *Maternidades en Tensión* (Maternities in Tension). Throughout this reactivation, I became an advisor and collaborator. This kind of projects only flourishes by growing its own roots.

Key words

Archives, feminist art, reactivation, abortion

Un proyecto que brincó del archivo a la calle.

El archivo y la memoria siempre han sido ejes fundamentales de mi trabajo y de mi vida. Lo veo en el hecho de que he guardado diarios desde los ocho años, cuando mi mamá perdió la memoria, y que, como artista en América Latina y especialmente como mujer artista, siempre me ha molestado que no aparezcamos en las grandes narrativas de la historia del arte; por lo que crear archivos y reactivar archivos se ha convertido en un acto de defensa personal ante los procesos de invisibilización personales y sociales.

En 1989, Víctor Lerma y yo fundamos el proyecto *Pinto mi Raya*¹. Empezó como una galería de autor, pero pronto se transformó en un proyecto de arte conceptual aplicado cuyo objetivo era lubricar el sistema artístico. En otras palabras, planteábamos acciones que fortalecieran lo que en ese momento era el arte alternativo en México y que hoy simplemente llamaríamos arte contemporáneo.

Uno de los primeros problemas que notamos fue que en nuestro país se editaban pocos libros de arte contemporáneo; pero nada más en la Ciudad de México había 34 periódicos, la mitad de los cuales publicaban reseñas o crítica de arte, por lo que ahí se estaban construyendo los discursos sobre el arte. Nos dimos la tarea de reunirlos quincenalmente y vendérselos a museos, universidades y bibliotecas de arte como seguimiento de prensa. A lo largo de veinticinco años reunimos aproximadamente cuarenta mil textos de opinión y cerca de trescientos mil noti-

cias y entrevistas. Esta colección se conoce como el *Archivo Pinto mi Raya*, aunque en verdad es solo una de sus colecciones, a pesar de que se convirtió en el eje de todo el proyecto.



Fotografía de Jorge Arreola Barraza. Mónica Mayer y Víctor Lerma en el archivo de *Pinto mi Raya*.

A partir de esos materiales y de nuestras reflexiones en torno al archivo y sus personajes, realizamos una variedad de performances y acciones como El Balcón del Centro Nacional de Investigación, Documentación de Artes Plásticas

¹ Disponible en: <https://www.pintomiraya.com/>

(CENIDIAP)² que criticaba lo que sucedía en torno a la documentación del arte efímero en el principal centro de documentación de arte en México; o la exposición *De crítico, artista y loco...*³ a la que invitamos a quienes se dedicaban a la crítica y la investigación artística a realizar obra y exponerla, a la vez que conseguimos que quienes tenían columnas periodísticas se las prestaran a los y las artistas para escribir sus opiniones sobre la obra de los primeros. Hacer arte a partir de archivos es una práctica de muchos años. En 2011 inicié una serie de obras a partir de con-

sultas a archivos. Los visitaba, me acercaba a los materiales y proponía obras o proyectos muy distintos en cada caso. Uno de ellos fue la Visita al Archivo de Olivier Debroise⁴ que terminó siendo una curaduría/pieza para el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) que alberga el archivo del crítico. No fue una curaduría habitual ya que integré piezas mías a partir del archivo. Una de ellas fue la reunión de todos los textos que Debroise había publicado en la prensa y que estaban en su archivo para presentarlos en una computadora y, a su lado, coloqué un compendio



México, 1977. Fotografía de Mónica Naranjo. El Balcón del CENIDIAP.

2 Disponible en: <https://www.pintomiraya.com/pmr/performances-proyectos-57/40-balcon>

3 Disponible en: <https://www.pintomiraya.com/pmr/performances-proyectos-57/37-de-critico-artista-loco>

4 Disponible en: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-olivier-debroise.html>

Un proyecto que brincó del archivo a la calle.



México, 2013. Fotografía de Yuruen Lerma. Visita al Archivo de ExTeresa.

de todos los textos de nuestro archivo escritos por o sobre Olivier y sus proyectos. También hice una visita al Archivo de ExTeresa⁵, otra al Museo del Chopo⁶ y una muy amplia al *Archivo Pinto mi Raya* que llevó, entre otras cosas, a la reactivación de piezas que había realizado muchos años antes, como *El Tendedero*⁷ que, desde entonces, se ha presentado en varios continentes y países, incluyendo Argentina. Sobra decir que las visitas a archivos han generado el amplísimo archivo que está en el blog *De Archivos y Redes*, así como muchas acciones artísticas, políticas y pedagó-

gicas en el espacio público y el virtual. Para mí no hay fronteras entre esos ámbitos. El archivo está ahí para escudriñarlo, estudiarlo, usarlo, cuestionarlo, intervenirlo, ampliarlo y activarlo.

La visita al Archivo de Ana Victoria Jiménez⁸, que es de la que forma parte *Maternidades en Tensión*, fue una de las más complejas y de las que más han reverberado.

Conocí a Ana Victoria Jiménez en los años setenta, cuando empecé a militar en el movimiento feminista en México en la Coalición de Mujeres Feministas y ella editaba un pequeño periodiquito llamado *Cihuat. Voz de la Coalición*

5 Disponible en: <http://www.pintomiraya.com/redes/visita-al-archivo-de-ex-teresa.html>

6 Disponible en: <https://www.pintomiraya.com/redes/visita-al-archivo-del-chopo/>

7 Disponible en: <https://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr.html>

8 Disponible en: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez.html>

de Mujeres⁹ que se puede consultar en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM. Editora y activista, Ana Victoria se capacitó como fotógrafa para documentar ese movimiento que poco a poco veíamos crecer. Además de estas fotografías, ella reunió volantes, afiches, libros y otros materiales generados desde el feminismo; así como también un riquísimo material de los libros que editaba para diferentes grupos de mujeres y lo que ella misma escribía: *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (UNMMAC)* (México, 2000) que realizó al alimón con Francisca Reyes C.

9 Disponible en: https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/php/busqueda_general.php

En 2009, gracias a la intervención del grupo *Mémora* que formamos Karen Cordero, Paz Sastré, Julia Antivilo, Déborah Dorotinsky, Lucía Cavalchini, Emanuela Barzochielo, Eloísa Vega y la misma Ana Victoria, logramos que el archivo quedara bajo el resguardo de la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México. Me llama la atención que, desde el feminismo, tengamos que participar en un movimiento, documentarlo, formar archivos, lograr que queden en instituciones y después darnos a la tarea de reactivar esos documentos.

Siempre interesadas en el arte feminista, a lo largo de los años Ana Victoria y yo colaboramos en diversos proyectos. Por ejemplo, ella fue parte de *Tlacuilas y Retrateras*, uno de los



México, 1977. Fotografía de Ana Victoria Jiménez. Manifestación a favor del aborto libre y gratuito.

Un proyecto que brincó del archivo a la calle.

primeros grupos de arte feminista en México en los años ochenta, que surgió a partir de un taller que impartí en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) entre 1982 y 1984. Su archivo documenta mis recuerdos.

Una de las primeras fotos que encontré entre sus materiales en mi recorrido por su archivo fue la de una manifestación feminista en 1977 en la que exigíamos aborto libre y gratuito. Participamos una treintena de mujeres, incluyendo a mi mamá, parada justo detrás de mí, quién se unió porque vivíamos una época de represión y tenía miedo que fuera sola.

Esta imagen me hizo cuestionar qué tanto ha cambiado la situación en México en términos del control que tenemos sobre nuestros cuerpos. Si bien el aborto es libre y gratuito en la Ciudad de México desde 2007, en varios estados de la República hay mujeres en la cárcel por abortos espontáneos. Pensando en esto, convoqué a un grupo de artistas y activistas feministas para desarrollar una pieza en colaboración sobre el tema. Trabajando en pequeños grupos, cada una fue hablando de lo que más les preocupaba u ocupaba del tema: la presión familiar para tener hijos, la estigmatización de las mujeres que deciden no ser madres, las problemáticas legales de la homoparentalidad, los embarazos adolescentes, la falta de guarderías, las mujeres que deben abandonar a sus hijos para poder mantenerlos, la falta de educación sexual, el papel de cuidadora que ejercemos las mujeres –aun las que no son madres–, el dolor de tantas madres cuyos hijos e hijas han desaparecido o han sido



Mayer, M. *Maternidades Secuestradas*. México, 2012. Fotografía de Yuruen Lerma y Brenda Hernández. *Una Maternidad Secuestrada Es*.

asesinados, etcétera. El nombre del proyecto nos permitía hablar de esta diversidad de situaciones.

Ante la complejidad del asunto y después de platicar sobre el tema entre nosotras, cada una convocó a un grupo de mujeres que compartían sus mismas preocupaciones para hablarlas en pequeños grupos y profundizar nuestras ideas. También lanzamos el hashtag #UnaMaternidad-SecuestradaEs por redes sociales para abrirnos a más realidades. De estas reuniones surgió la idea de hacer *La Protesta del Día Después*, un performance/manifestación que se llevó a cabo el 11 de mayo de 2012 en el Zócalo en Ciudad de México¹⁰.

En 2019 expuse *Obras, procesos y pedagogías*¹¹ en Walden Gallery en Buenos Aires. La muestra fue curada por María Laura Rosa a quién conozco desde hace más de una década a lo largo

¹⁰ Disponible en: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/47-%C2%A1no-a-las-maternidades-secuestradas.html>

¹¹ Disponible en: <http://www.waldengallery.com/obras-procesos-y-pedagogias>

de la cual hemos colaborado en proyectos académicos y de activismo tanto en México como en Argentina. Un ejemplo es la reactivación de mi pieza, *El Tendedero* en 2018¹², como parte del Laboratorio de Arte y Violencia de Género, también ideado y curado por ella. La exposición estuvo principalmente conformada por dibujos y obra gráfica; pero tomando en cuenta el contexto político en Argentina y la maravillosa marea

tamos a Nayla Vacarezza a producirlo. Por correo electrónico y por videollamadas empezamos a trabajar desde antes de que yo llegara a Buenos Aires, planteando, de entrada, que el título se entendería de otra manera en Argentina, por lo que se llegó a *Maternidades en Tensión*. También fuimos trabajando el diseño de los distintos materiales que usaríamos con Brenda Hernández Novoa. Por estar a la distancia y por no conocer a



Mayer, M. *El Tendedero*. México, 2018. Fotografía de Juan Diego Pérez. El Tendedero enfrente de El Trapito.

verde que ha influenciado a toda América Latina, decidimos reactivar *Maternidades Secuestradas*.

Lo primero que hicimos fue convocar a un grupo de activistas feministas, artistas, docentes y sociólogas a formar parte del proyecto e invi-

fondo el contexto, a lo largo de esta reactivación yo me situé como asesora y colaboradora. Este tipo de proyectos sólo funcionan y crecen cuando tienen raíces propias.

Antes de mi llegada ya se habían realizado una serie de acciones que consistieron en hacer tendederos invitando a las mujeres a expresar

¹² Disponible en: <http://pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/311-el-tendedero-de-buenos-aires-el-trapito.html>

Un proyecto que brincó del archivo a la calle.



#UnaMaternidadEnTensiónEs. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2019. Registro, montaje y edición de Mariana Riquelme Pérez. Acción colectiva realizada el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer (25 de noviembre de 2019). <https://youtu.be/2V5TkqGHHAo>

qué era para ellas una maternidad en tensión. En otras palabras, a empezar a reunir respuestas para este nuevo archivo, algunas de las cuales se repartirían en la marcha del 25 de octubre de 2019 como parte de la Campaña Nacional contra las Violencias hacia las Mujeres, que se muestra en el video que aquí se presenta. Hubo participaciones previas en el Encuentro plurinacional de mujeres lesbianas, travestis, trans y personas no binarias en la plaza de la ciudad de La Plata, organizado por Alejandra Oberti, Nayla Vacarezza y Mariela Peller el 13 de octubre de 2019; y en el Contrafestejo del día de la madre en la Plaza de los Dos Congresos, organizado por el grupo Maternidades Feministas encabezado por Aidana Chávez Rico y Delfina Schenone el 20 de octubre de 2019.

La pieza cambió de acuerdo a su contexto, pero su esencia es la misma: crear un espacio

para hablar sobre la maternidad desde muy diversos puntos de vista... y crear un nuevo archivo.

Las participantes de *Maternidades en Tensión* fueron:

Producción: Nayla Vacarezza

Curaduría: María Laura Rosa

Asesoría: Mónica Mayer

Diseño: Brenda Hernández Novoa

Video: Mariana Riquelme Pérez

Integrantes del equipo:

Claudia Bacci, Shela Estévez, Luján Fune, Karina Granieri, Sofía Menoyo (Córdoba), Alejandra Oberti, Magdalena Pagano, Florencia Pastorella, Fátima Pecci Carou, Mariela Peller, Aidana María Rico Cháve, Mara Rodríguez Otero, Delfina Schenone Sienra, Susana Segarra, Roma Vaquero.



#UnaMaternidadEnTensión. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2019. Fotografía de Bárbara Scotti. Acción colectiva realizada el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer (25 de noviembre de 2019).

Cómo citar este artículo:

Mayer, M. (2020). *Maternidades en Tensión*. Un proyecto que brincó del archivo a la calle. *Artilugio Revista*, (6), 215-225. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30020>

Biografía

Mónica Mayer

AUTORA

Mónica Mayer (México, 1954) es una artista inconforme con las definiciones del arte que ya ha desarrollado un enfoque integral en el que, además de performances, dibujos o intervenciones, considera como parte de su producción artística el escribir, enseñar, archivar y participar activamente en la comunidad. Es considerada como pionera del performance y de la gráfica digital en México y a nivel internacional es reconocida como precursora y promotora del arte feminista.



Mónica Mayer

CONTACTO:

pintomiraya@yahoo.com

Dedicatorias empeñadas

Pawned dedications



Noelia Chirino

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina.
chirinoelias89@gmail.com

Recibido: 30/03/2020- Aceptado: 10/07/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/xalids6yqk>

Resumen

Descubro en mi memoria las palabras que escribo con afecto a un destinatario incierto. Pienso en el bagaje de este libro usado sobre el que estoy escribiendo. Dejo la dedicatoria (mi voz o mi voz hablando a través de otros) esperando el encuentro con su lector. Ahora, me pregunto: ¿Cómo y quién adquiere la dedicatoria? ¿Cómo se refuncionalizan las partes? ¿Qué valoraciones están en juego? ¿A quiénes beneficia económicamente? ¿Cómo nos vinculamos las acciones, citas, autores, lugares, registros, lectores y yo? ¿Qué otras palabras surgen para nombrar la acción por fuera del arte? ¿Cómo y cuándo se recupera el tiempo?

Palabras claves

circuito, dedicatoria, afecto, valor, conversación



Abstract

In my memory was discovered the words that I write to an uncertain addressee with affection. I think , the cultural background of this second-hand book, I write about. I leave a dedication (my voice or my voice speaking through others) waiting for the meeting with the reader. Now, I wonder: How and who gets the dedication? How are the parts re-functionalized? What are the assessment which are at stake? Who benefits economically? How are linked actions, quotes, authors, places, record, readers and me? What other words come up to name the action outside of art? How and when the time is recovered?

Key words

circuit, dedication, affected, assessment, conversation

ARTICULACIÓN TEMPO-ESPACIAL

Reconozco que deseo leer. Busco el libro. Miro otros libros. Finalmente, encuentro el que quiero leer o algo cercano. Empeño mis libros con dedicatoria y compro los nuevos.

Llego a casa. Hojeo el libro, de atrás para adelante. Busco el índice, leo todas las partes que me interesan. Genero verborragia mental entre poetas, películas, citas, pinturas, sentimientos, pensamientos, cosas, etc.

Encuentro la dedicatoria para el libro: digo lo que siento o cito las palabras de otros autores. Busco la cita en el libro, chequeo página y edición. Escribo la dedicatoria en la primera página del libro. La recito en voz alta, mientras la grabo. Subo la dedicatoria con mi voz a la nube¹.

Archivo los datos del libro, la dedicatoria, fechas. Registro fotográficamente la tapa del libro y la escritura de la dedicatoria.

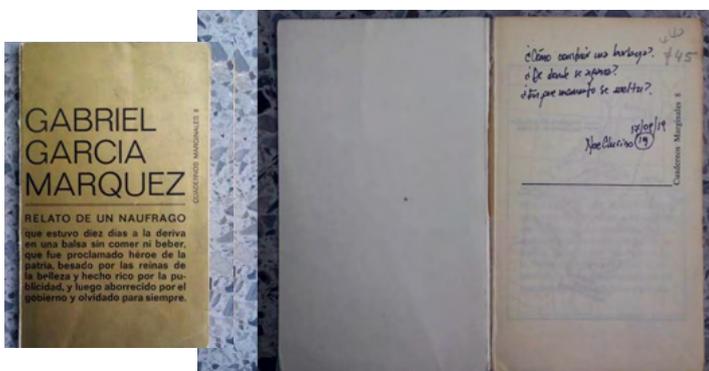
¹ Disponible en: <https://soundcloud.com/search?q=dedicatorias%20empe%C3%B1adas>



► [Click para reproducir "Dedicatoria empeñada 17"](#)



► [Click para reproducir "Dedicatoria empeñada 18"](#)



► [Click para reproducir "Dedicatoria empeñada 19"](#)



► [Click para reproducir "Dedicatoria empeñada 20"](#)



Chirino, N. *Dedicatorias empeñadas*. Córdoba, Argentina, 2019. Últimos libros canjeados.

Salgo con mis libros que ahora tienen dedicatorias. Llego a la casa de libros usados. Me dicen el valor de cambio. Los empeño. Reconozco que deseo leer. Busco el libro. Lo compro.

Llego a casa, agrego los datos correspondientes al valor de cambio que tuvieron los libros que empeñé y el valor de cambio de los nuevos libros.

Hoy, 23/09/2019.

Se empeñaron, hasta la fecha, veinte dedicatorias.

Trece dedicatorias fueron escritas por mí. Siete fueron citas de otros autores.

Para sostener este proceso, aporté de mi bolsillo \$403 distribuidos en seis ciclos de dedicatorias empeñadas en casas de libros usados de la ciudad de Córdoba, ubicadas en zona céntrica.

CRÓNICA DE DEDICATORIAS EMPEÑADAS

1- “De los principios de la naturaleza” de Santo Tomás de Aquino.

Dedicatoria: “Buscamos respirar desesperadamente, en este segundo, sin aire, de amor muerto”. Noe Chirino (18/05/16).

2- “Discurso del método-Reglas para la dirección de la mente” de Descartes.

Dedicatoria: “Hoy te extraño tanto”. Noe Chirino (18/05/16).

3- “Ética a Nicómaco” de Aristóteles.

Dedicatoria: “Girando al sol; más, que; hasta nunca”. Noe Chirino (18/05/16).

4- “Ética demostrada según el orden geométrico” de Baruch de Espinosa.

Dedicatoria: “¿Qué escribo? si no siento/ ¿Qué digo? si no pienso/ ¿Qué aliento? si no

tengo/ ¿Qué oigo ? si no sueño/¿Qué vivo? si no soy”. Noe Chirino (18/05/16).

23/05/16: Se empeñaron los cuatro libros por la suma en canje de \$90. Los libros que retiré fueron: “Siddharta” de Hermann Hesse (\$75) y “Biblioteca de Arte en Color. Van Gogh” de Paul Hamlyn (\$40). Aporté de mi bolsillo \$25 que faltaron para llegar al monto. Casa de libros usados Siglo XXI, Av. Gral. Paz 264. Córdoba, Capital.

5- “Consejos Naturistas-Poderes Curativos del ajo, la cebolla, el limón y la naranja” de Marcela Guglielmino.

Dedicatoria: “Vacía de amor”. Noe Chirino (02/06/16).

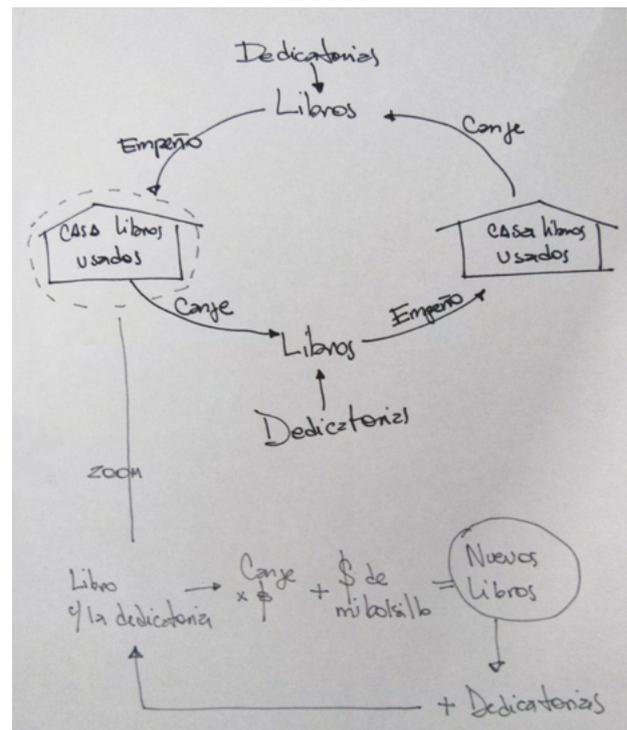
6- “Naturismo-Medicina para todos” de Gabelo Montessano.

Dedicatoria: “Comenzaré a citar”. Noe Chirino 02/06/16.

07/06/16: Se empeñaron los dos libros por la suma en canje de \$40. Retiré un libro: ¿Qué es la ilustración? de Michel Foucault (\$70) y aporté \$30 que faltaban para llegar al monto. Casa de libros usados “Dylan” ubicada en la calle 27 de abril entre Belgrano y Ayacucho. Córdoba, Capital.

7- “Lo que más me gusta es rascarme los sobacos. F. Pivano entrevista a Bukowski” de Charles Bukowski.

Dedicatoria: “La única manera que encuentro es contradecirme”. Noe Chirino (13/06/16).



8- “Introducción a la sociología” de Duilio Bianucci.

Dedicatoria: “¿Qué me dirías si fuera vos?”. Noe Chirino (13/06/16).

13/06/16: Se empeñaron los dos libros por la suma en canje de \$40. Retiré tres libros: “El principito” de Antoine de Saint- Exupéry (\$20); “Iluminaciones” de Arthur Rimbaud (\$40); “Antología Poética” de Alfonsina Storni (\$45) y aporté \$65 que faltaban para llegar al monto. Casa de libros usados Siglo XXI, Av. Gral. Paz 264. Córdoba, Capital.

9- “Antología poética” de Alfonsina Storni.

Dedicatoria: “Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar”. Vilém Flusser (“Sobre la memoria electrónica o cualquier otra”). (Fontcuberta, 1997, p. 55). (29/08/16).

10- "Siddharta" de Hermann Hesse.

Dedicatoria: "Volverse a encontrar en un estado de extrema conmoción, esclarecida por la irrealdad, con trozos de mundo real en un rincón de sí mismo" (Artaud, 1959, p. 15). (29/08/16).

11- "Iluminaciones" de Arthur Rimbaud.

Dedicatoria: "La vida es para vivirse. Demasiadas cosas hay que me unen a ti para que te pida que rompamos; te pido solamente que cambiemos nuestras relaciones, que nos hagamos cada uno una vida distinta, pero que no nos separará" (Artaud, 1959, p. 38). (30/08/16).

12- "¿Qué es la Ilustración?" de Michel Foucault.

Dedicatoria: "Sé que en el debate actual tengo de mi lado a todos los hombres libres, a todos los revolucionarios verdaderos que piensan que la libertad individual es un bien superior a cualquier conquista obtenida en un plano relativo" (Artaud, 1947, p. 14). (01/09/16).

13- "VAN GOGH" de Biblioteca de Arte en Color (A.M.Hammacher).

Dedicatoria: "El jardín de Daubigny con un primer plano de hierbas verde y rosa. A la izquierda un matorral verde y lila y una cepa de planta con follaje blancuzco. En el centro, un mazo de rosas, a la derecha un vallado, un muro y por encima del muro un nogal de follaje violeta. Sigue un seto de lilas, una fila de redondeados tilos amarillos, la casa en el fondo rosada, con techos de tejas azuladas. Un banco y tres sillas,

una figura negra con sombrero amarillo, y en el primer plano un gato negro. Cielo verde pálido" (Artaud, 1947, p. 98). (02/09/16).

05/09/16: Se empeñaron los cinco libros por la suma en canje de \$140. Con ese monto compré tres libros: "Sobre casi nada " de Julio Camba (\$30), "La casa vacía" de E.T.A. Hoffmann (\$18), "La obra de arte en la era de su reproducción técnica" de Walter Benjamin (\$140). Aporté de mi bolsillo \$48 para alcanzar el monto total. Casa de libros usados "Dylan" ubicada en la calle 27 de abril entre Belgrano y Ayacucho. Córdoba, Capital.

14- "La casa vacía" de E.T.A. Hoffmann

Dedicatoria: "Todo eso que sos te pertenece,/ tu corazón y sus revelaciones,/ tu caja de mentiras en reposo,/ tu dolor y el dolor de tu paciencia" (Benedetti, 2011, p.74). (09/10/16).

15- "El Principito" de Antoine de Saint-Exupéry.

Dedicatoria: "Pero en realidad ningún yo, ni siquiera el más ingenuo, es una unidad, sino un mundo altamente multiforme, un pequeño cielo de estrellas, un caos de formas, de gradaciones y de estados, de herencias y de posibilidades" (Hesse, 2003, p. 50). (26/10/16).

16- "Sobre casi nada" de Julio Camba.

Dedicatoria: "La única posibilidad que encontré, fue escribirte por acá; avisame apenas lo leas". Noe Chirino (07/11/16).

08/11/16: Se empeñaron los tres libros por la suma en canje de \$15. Con ese monto compré libros: “Relato de un naufrago” de Gabriel García Márquez (\$40), “Rainer Maria Rilke” Poemas (\$10) y “Contra el arte abstracto” de Robert Rey (\$15). Aporté de mi bolsillo \$50 para alcanzar el monto total. Casa de libros usados “San Martín” ubicada en la calle Ayacucho 88. Córdoba, Capital.

17- “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” de Walter Benjamin. Editorial: El Cuenco del Plata. Traducido por Silvia Fehrmann.

Dedicatoria: “Sentir ese abrazo”. Noe Chirino (17/09/19).

18- “Rainer Maria Rilke” de los máximos creadores, volumen N°9.

Editorial: Perfil Libros.

Dedicatoria: “Mis lágrimas cantan a sollozo una libertad desprejuiciada del mundo/ La pertenencia de mí.” Noe Chirino (17/09/19).

19- “Relato de un naufrago” de Gabriel García Márquez. Editorial: Tusquets. Cuadernos Marginales 8.

Dedicatoria: “¿Cómo construir una burbuja?/ ¿De dónde se agarra?/ ¿En qué momento se suelta? Noe Chirino (17/09/19).

20- “Contra el arte abstracto” de Robert Rey.

Editorial: Cuadernos Taurus.

Dedicatoria: “El arte mata el arte”. Noe Chirino (23/09/19).

23/09/19: Se empeñaron los cuatro libros por la suma en canje de \$150. Con ese monto compré tres libros: “Diccionario de los lugares comunes” de Gustave Flaubert (\$75), revista “e.t.c.” N°8 ensayo-teoría-crítica (\$40), “El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina” de Pablo Gasparini (\$220). Aporté de mi bolsillo \$185 para alcanzar el monto total. Casa de libros usados “Dylan” ubicada en la calle 27 de abril entre Belgrano y Ayacucho. Córdoba, Capital.

Cómo citar este artículo:

Chirino, N. (2020). Dedicatoria Empeñadas. Artilugio Revista, (6), páginas 226-234. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30021>

Bibliografía

Artaud, A. (1959). *El pesa-nervios*. Traducción de Gerardo Guthmann. Buenos Aires: Ediciones Mondounevo.

Artaud, A. (1947). "Van Gogh el suicidado por la sociedad". Precedido de "Antonin Artaud el enemigo de la sociedad" por Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Benedetti, M. (2011). *El mundo que respiro*. Buenos Aires: Editorial La Página S.A.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

Hesse, H. (2003). *El lobo estepario*. Buenos Aires: Editorial Arenal.

Biografía

Noe Chirino

AUTORA

Estudiante de la Facultad de Artes en la UNC. Cofundadora del proyecto REPUBLICO –multiespacio de producción artística–, desde el 2017 hasta febrero del 2020. Gestora y productora cultural. Mediadora artística para la Secretaría de Extensión Universitaria dentro de las ediciones 2018 y 2019 del Mercado de Arte Contemporáneo en la ciudad de Córdoba.



Noe Chirino

CONTACTO:

chirinoelia89@gmail.com

Web: <https://noechirino.portfoliobox.net/>

IG: [@neon0e](https://www.instagram.com/neon0e)

La Huerta, ni olvido ni perdón.

L'horta¹, we do not forget, we do not forgive.



Anaïs Florin Langlois

Universtatat Politècnica de València

Valencia, España

anaisflorin@gmail.com

Recibido: 18/03/2020 - Aceptado: 21/07/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/81anxfzlg>

Resumen

“L'horta, ni oblit, ni perdó” (La Huerta, ni olvido ni perdón) aborda el tema de la destrucción de la huerta valenciana en nombre del progreso y trata de rescatar de forma efímera la memoria de los lugares intervenidos, la del lugar, la del drama y también la de la lucha. Se compone de cuatro piezas realizadas en distintos puntos geográficos de la periferia de Valencia (España): Benimaclet, La Punta, Castellar-L'Oliveral y Campanar. Éstas consisten en la intervención de vallas publicitarias y de obra a través de la técnica del encolado.

Palabras claves

Contexto, Activismo, Territorio,
Memoria, Progreso.

1 No existe una traducción fidedigna del término en inglés. L'Horta, “la huerta” en castellano.



Abstract

“L’horta, ni oblit, ni perdó” approaches valencian agricultural land destruction in the name of progress and tries to rescue, by and ephemeral intervention, the memory of the place, the drama and even the struggle. The interventions have been developed within local communities with different involvement levels in conception, materialization or communication processes in each of the pieces.

Key words

Context, Activism, Territory, Memory, Progress.

L'Horta, ni oblit ni perdó aborda el tema de la destrucción de la huerta valenciana¹ en nombre del progreso y trata de rescatar de forma efímera la memoria de los lugares intervenidos, la del lugar, la del drama y también la de la lucha. La huerta valenciana suma al día de hoy más de sesenta años de lucha incesante encabezada por personas afectadas y colectivos afines que defienden su cuidado y conservación como bien común, patrimonio cultural local y espacio verde ante el avance de la crisis ecológica.

El proyecto *L'Horta, ni oblit, ni perdó* se compone de cuatro intervenciones en el espacio público, realizadas en 2017, en la periferia de la ciudad de Valencia (España), más concretamente y en orden cronológico, en Benimaclet, Castellar-L'Oliveral, La Punta y en Campanar. Las intervenciones consisten en el encolado de fotografías de archivo a gran tamaño sobre vallas publicitarias y vallas de obras, relacionadas con diferentes agresiones (construcción de infraestructuras, carreteras, ampliaciones portuarias o infraestructuras relacionadas con el ocio) al territorio valenciano en los últimos sesenta años². Algunas de las fotografías hacen referencia a la memoria del territorio (el “antes” o el “mientras tanto”) y otras a la memoria de las luchas asociadas a una agresión en concreto. Las cuatro intervenciones

son: *En nom del progrés*³, *la Ronda* (Benimaclet), *Fins ací aplegà la riuà*⁴ (Castellar-L'Oliveral), *Mala Punta nunca muere* (La Punta) y *No al Parc aquàtic*⁵ (Campanar).

Las intervenciones se realizaron junto a las comunidades locales con un grado de implicación por parte de ellas en el proceso de ideación, ejecución y difusión cambiante en función de cada contexto.

L'Horta, ni oblit, ni perdó está planteado como un ejercicio de memoria colectiva construida conjuntamente; además es un homenaje a un territorio y a las luchas que se activaron en su defensa y en la de las personas que lo habitaban, así como a todos los que luchan por su derecho a la autodeterminación y a la libertad.



1 La huerta de Valencia está formada por el conjunto de los huertos históricos regados por las acequias procedentes del río Túria alrededor del municipio de Valencia con una superficie de unas 10.500 hectáreas.

2 Para más información sobre los contextos abordados en el proyecto: Anaïs Florin [en línea] [fecha de consulta: 14 de marzo de 2020]. Disponible en: <https://anaisflorin.com/L-Horta-ni-oblit-ni-perdo>

3 En castellano: “En nombre del progreso, la Ronda”.

4 En castellano: “Hasta aquí llegó la riada”.

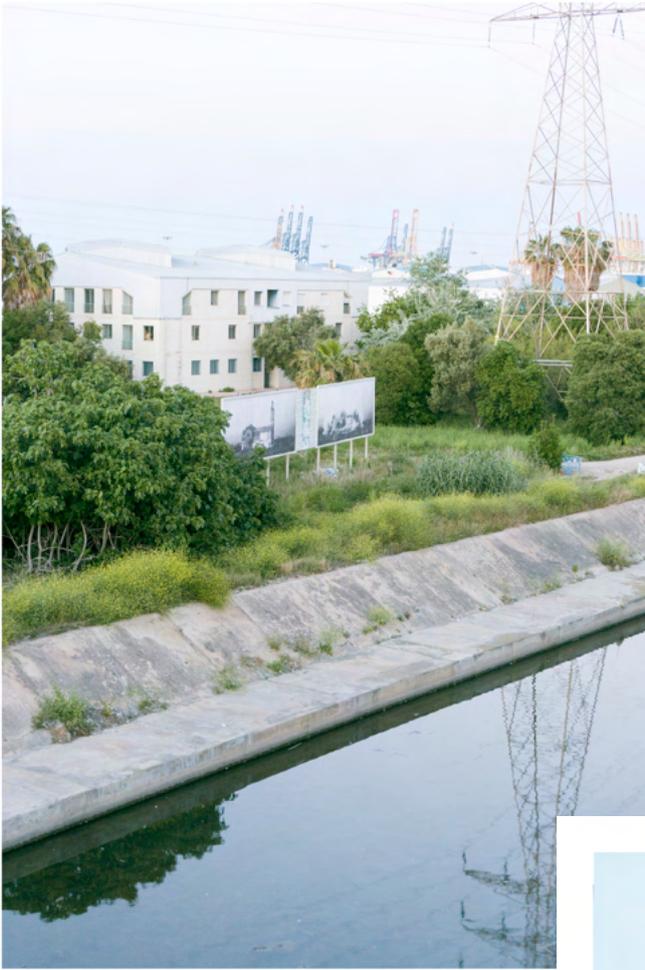
5 En castellano: “No al parque acuático”.



Florin Langlois, A. *En nom del progrès, la Ronda*. Valencia, España 2017.



Florin Langlois, A. *Fins ací aplegà la riuà*. Valencia, España, 2017.



Florin Langlois, A. *Fins ací aplegà la riuà.* Valencia, España, 2017.



Florin Langlois, A. *Mala Punta nunca muere.* Valencia, España, 2017.



Florin Langlois, A. *No al parc aquàtic*. Valencia, España, 2017.

Cómo citar este artículo:

Florin Langlois, A. (2020). L'horta, ni oblit, ni perdó. *Artilugio Revista*, (6), 235-241. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30022>

Biografía

Anaïs Florin Langlois

AUTORA

Reside en Valencia en la actualidad. Su práctica artística se inscribe principalmente en el ámbito de la intervención efímera en contexto así como prácticas colaborativas con el fin de generar nuevos relatos. Graduada en Bellas Artes así como el Máster de Producción Artística en la Universitat Politècnica de València. Actualmente cursa el Programa de Doctorado en Arte, Producción e Investigación, becada en el Subprograma 1 PAID-01-18 de la Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación de Arte y Entorno.



Anaïs Florin Langlois

CONTACTO:

anaisflorin@gmail.com

Atlas del Yukkuman: Huellas de la memoria

Atlas del Yukkuman: Footprints of the Memory



María Soledad Chemes

María José Medina

Marina Rosenzvaig

Andrea Florencia Zamora Díaz

Grupo Atlas del Yukkuman

San Miguel de Tucumán, Argentina.

mrosenzvaig@yahoo.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado: 21/07/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/56jzy0nr6>

Resumen

En esta obra-capítulo invitamos a las personas a escribir su mapa interno de la dictadura a partir de sus recuerdos personales y/o colectivos en una computadora, mientras la escritura era proyectada en la pared, re-encontrándose así con el elemento vivo que se hacía presente: la memoria. Este ejercicio colectivo se convirtió en presente que narra, que enuncia, que crea realidad. El resultado es un texto colectivo en el cual las personas han compartido sus voces, experiencias y recuerdos.

Palabras claves

memoria, cartografía, arte relacional, escenas alternativas, habitar

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

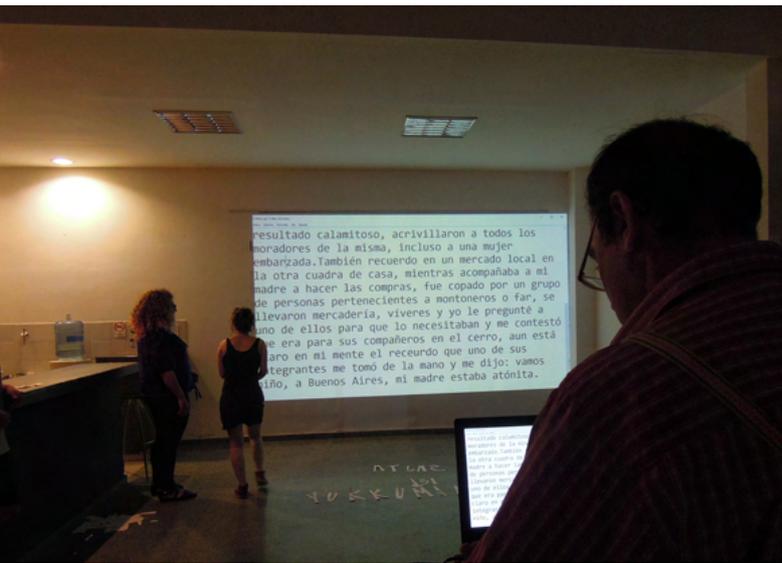


Abstract

In this chapter we invite people to write on a computer their internal map of the dictatorship, of their personal and/or collective memories, while the writing was projected on the Wall. This process leads to a meeting between the writing and the living element that was becoming present: memory. This collective exercise became a present that narrates, that enunciates, that creates reality. The result is a collective text in which people have shared their voices, experiences and memories.

Key words

*memory, cartography,
relational art, alternative
scenes, inhabit*



Grupo Atlas del Yukkuman. *Atlas del Yukkuman. Capítulo 7: Huellas de la Memoria*. San Miguel de Tucumán, 2016.

Atlas del Yukkuman es un proyecto artístico transdisciplinar, surgido en el año 2016 en un Taller de Escenas Alternativas¹, que va construyéndose como una obra abierta, mutable y relacional, y como un proceso de creación-experimentación organizado en capítulos con diversos formatos. Propone, a partir de ejercicios de la memoria personal/colectiva, recrear Tucumán desde las subjetividades de quienes habitamos este territorio.

Pone a jugar una re-construcción de mapas diversos mediante palabras, imágenes y música; un cruce de relatos que posibilitan un pensamiento situado y colectivo. Cada una de las integrantes del grupo compartimos historias personales o sociales con los participantes y les invitamos implícitamente a auto-narrarnos. Los capítulos se desarrollan en diversos espacios de la ciudad, casas o espacios culturales,

¹ Taller coordinado por una de las integrantes del grupo: Marina Rosenzvaig.

que brindan características zonales o barriales a los relatos. Asimismo, se realiza una acción concreta en cada encuentro: graficar “de memoria” el mapa de la provincia; se producen, así, cientos de mapas de los diferentes participantes que, expuestos en una pared mientras suceden el encuentro, crean un objeto artístico a partir de las re-representaciones de quienes habitamos Tucumán.

Estas acciones cartográficas son impulsadas por preguntas que movilizan permanentemente este proyecto: ¿Qué significa un mapa subjetivo? ¿Cuántos y cómo son los mapas de Tucumán que habitan esta provincia? ¿Hay mapas del cotidiano? ¿Dónde están? ¿Es posible registrarlos, compartirlos, superponerlos, impugnarlos?

Enmarcado en los lineamientos de la Estética Relacional, en este *Atlas* se considera que el encuentro entre los sujetos convoca a la construcción de comunidades temporales en las que se forman *micro-territorios relacionales*. Como parte de las interacciones humanas y del vínculo que se constituye en las prácticas cotidianas y artísticas liminales, se descentraliza la concepción del arte como aquello que sucede de manera autónoma, segregada y privada; se cuestiona principalmente la idea de autoría: en cada capítulo todos los participantes somos co-creadores de la obra y de la memoria que nos constituye.

Sin duda, la reflexión sobre la memoria es el sentido profundo de esta obra-proyecto que busca ponerla en movimiento, en acto presente. Como en un juego de mapas o territorios que se

superponen y se complejizan, se abordó el *Capítulo 7: Huellas de la Memoria*², invitando a los participantes, a diferencia de la mayoría de los capítulos que son orales, a escribir (a modo de cadáver exquisito) en una computadora abierta, el mapa interno que traemos de la dictadura, los recuerdos personales y/o colectivos, al mismo tiempo que se proyectaba en vivo la escritura en la pared. De esta manera, se actualiza y amplifica con un procedimiento tecnológico específico las vivencias o imaginarios guardados en los recuerdos y se activa a chorros, como aquellos ríos que etimologizan yukkuman, la experiencia del acontecimiento.

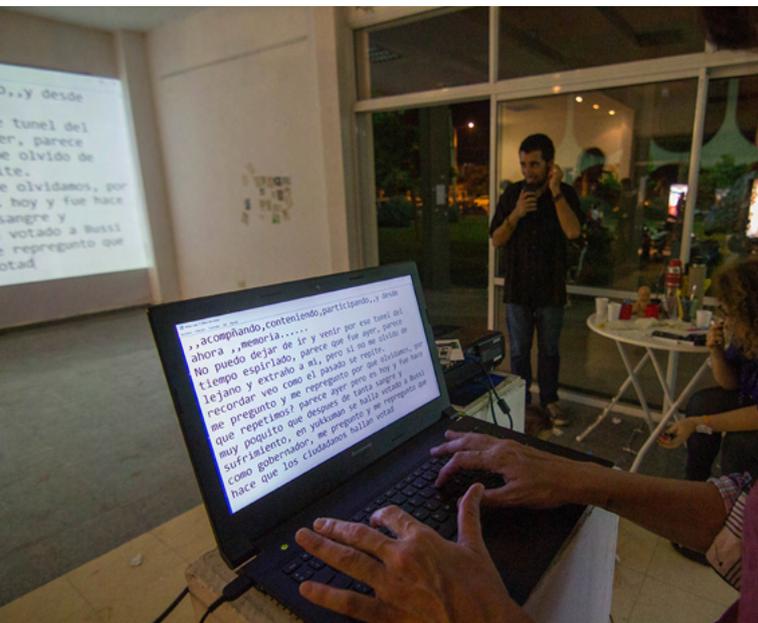
Esta acción nos dejó una huella-texto colectiva que es la que compartimos aquí junto a algunas fotografías-registros del encuentro, un continuo de relatos, de enunciaciones, de imaginarios fragmentados, una mixtura de registros, obra dentro de otra obra, un capítulo dentro de un proyecto y un proceso de re-creación de las memorias personal y colectiva que parecieran ser muchas y una al mismo tiempo e indefinidamente.

HUELLAS DE LA ESCRITURA COLECTIVA

Atlas del Yukkuman, capítulo 7: “Huellas de la memoria” en Huellas 11, Casa del Bicentenario, San Miguel de Tucumán, Argentina, Vigilia del 23 de marzo de 2017³.

Te invitamos a escribir tu mapa interno de la dictadura, de la memoria personal o colectiva:

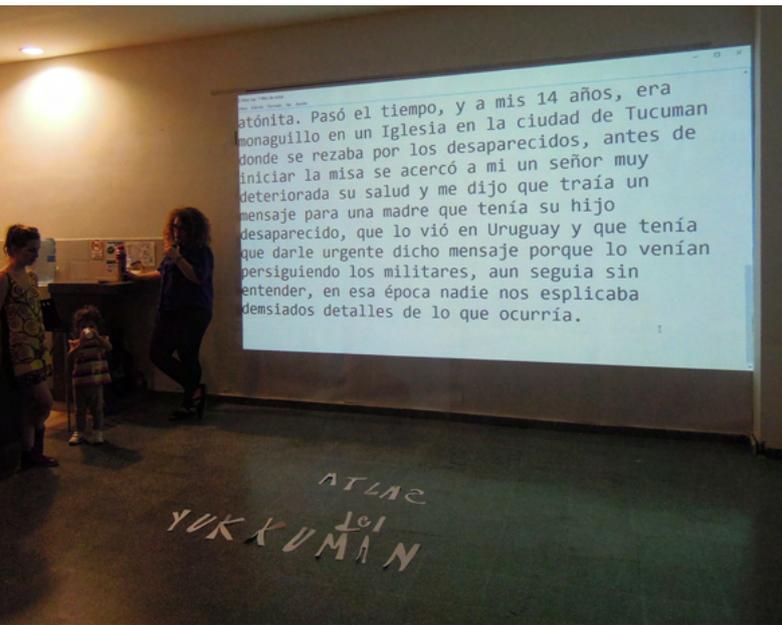
Yo tenía 10 años cuando fue el golpe. No entendía nada, recuerdo los titulares del diario local, y menos entendía. Veía el rostro preocupado de mis padres, en plena ciudad de Tucumán, a la vuelta de casa y a los pocos meses de iniciada la dictadura, los vecinos tuvimos que soportar un terrible enfrentamiento entre los militares y un grupo de revolucionarios que ocupaban una casa vecina. El resultado calamitoso, acrivillaron a todos los moradores de la misma, incluso a una mujer embarazada. También recuerdo en un mercado local en la otra cuadra de casa, mientras acompañaba



Grupo Atlas del Yukkuman. *Atlas del Yukkuman. Capítulo 7: Huellas de la Memoria*. San Miguel de Tucumán, 2016. Fotografía de Gabriel Lemme.

² Este capítulo se desarrolló en la noche de la vigilia del 23 de marzo de 2017, en la performance colectiva *Huellas* que se desarrolla hace trece años en la provincia, curada y organizada por la artista Qoqi Méndez, junto a otros artistas. En este evento se presentan y desarrollan simultáneamente decenas de escenas artísticas y culturales sobre la dictadura y las memorias que nos constituyen.

³ El formato de este texto se conserva como el original del resultado en vivo, con sus traspiés, sus ausencias y fugacidades, como la memoria misma. Se propone acompañar las fotografías enviadas con este texto-huellas de la escritura colectiva.



Grupo Atlas del Yukkuman. *Atlas del Yukkuman. Capítulo 7: Huellas de la Memoria*. San Miguel de Tucumán, 2016.

a mi madre a hacer las compras, fue copado por un grupo de personas pertenecientes a montoneros o far, se llevaron mercadería, víveres, y yo le pregunté a uno de ellos para que lo necesitaban y me contestó que era para sus compañeros que vivían el cerro, aun está claro en mi mente el recuerdo que uno de sus integrantes me tomó de la mano y me dijo: vamos niño, a Buenos Aires, mi madre estaba atónita. Pasó el tiempo, y a mis 14 años, era monaguillo en un Iglesia en la ciudad de Tucumán donde se rezaba por los desaparecidos, antes de iniciar la misa se acercó a mí un señor muy deteriorada su salud y me dijo que traía un mensaje para una madre que tenía su hijo desaparecido, que lo vio en Uruguay y que tenía que darle urgente dicho mensaje porque lo venían persiguiendo los militares, aun seguía sin entender, en esa época nadie nos explicaba demasiados detalles de lo que ocurría.

Nací el 17 de agosto de 1977, en San Miguel de Tucumán, mis padres vivían a la vuelta de la Plaza San Martín, ese día mientras mi madre estaba pariendo Bussi homenajeara al libertador en la plaza, a la vuelta de mi casa, La Gaceta de ese día contaba que se estaban organizando los festejos de los 127 años de la muerte de San Martín, fallecido en 1850, Bussi

llegaba a la plaza a las 15 30 hs, yo tenía 6 horas y media de nacida, en la plaza se reunían militares, civiles y eclesiásticos.

Nací en 1989 y no viví la dictadura militar. La vivieron mi papa y mi mamá y todo lo que se de ese momento fue por su realto y por lo que me enseñaron en la escuela Normal. Mi papá iba al Gymnasium y tenía un grupo de amigos y compañeros de lucha contr los militares y eran músicos. A uno de sus compañeros (me contó) lo estaban buscando. Mi papá tenía una pollería y lo refugieraon en la camara frigorifica de ahí unos meses. La policia iba mucho a su casa pero no encontraban nada. Ante el miedo del amigo de mi papá por mi familia, un día dejó una carta y decidió salir para proteger a mi papa y sus padres. Al otro día lo mataron en la calle. Mi papá habló una vez en su vida de esto. Conmigo.

nací en la dictadura, recuerdo de fugas, llego el telegrama de despido, partida hacia Bolivia, vuelta a la argentina, malvinas, crisis economica, frio, invierno, inflacion, marcha, gracias a dios, se fueron.

24 de noviembre de 1978, de grande me entere que fue el año que ganamos el mundial, el papa juan pablo II nos visitaba al igual que el rey de España, no tengo recuerdos ni vividos ni contados que habiten en mí de pequeña. Tenía 18 años cuando por primera vez escuche la frase, soy hija de desaparecidos, no lo entendia, me daba cosa, o no se cuantos sentimientos encontraados preguntar que significaba ser hijo de desaparecidos. solo la miré... pero en mi nacio una curiosidad.... recién allí llegaron las historias a mi.

Nací el 14 de septiembre de 1991, y en mi casa siempre se habló de la Dictadura y los desaparecidos, mi papá hizo el servicio militar y siempre dice que hay responsabilidad desde los dos lugares, los nombra a los montoneros, el erp, y también a los artistas que participaron, siempre desde un lugar un poco despectivo. En mi familia no hay gente desaparecida, pero si hay gente pasiva, cómoda, sin memoria, que

aporta a este país desde su trabajo esclavo todos los días.

Naci con la dictadura como algo dado, se respiraba represión, desaparición, miedo, terror. Ese aire contaminado, todavía sigo purificándolo. No tengo recuerdo propio, tengo herencia de un mapa mío, de un miedo...de un miedo...espero volver a mirar la ciudad abierta, como una sola cosa que puedo tocar.

Pas de souvenirs pour un continent condamné à l'oubli de ses habitants, un continent sans nom et plein de frontières. Lluvia sobre un continente sin nombre, con olor a miedo y sin memoria. mi mapa es breve..



Grupo Atlas del Yukkuman. *Atlas del Yukkuman. Capítulo 7: Huellas de la Memoria.* San Miguel de Tucumán, 2016.

supe lo ocurrido en gran,,dolor angustia pozos desaparecidos,,maldad injusticia,,mi mapa todavía es breve recién empieza ,,acompañando, conteniendo,participando,,y desde ahora ,,memoria.....

No puedo dejar de ir y venir por ese túnel del tiempo espiralado, parece que fue ayer, parece lejano y extraño a mí, pero si no me olvidé de recordar veo como el pasado se repite.

me pregunto y me repregunto por que olvidamos, por que repetimos? parece ayer pero es hoy y fue hace muy poquito que despues

de tanta sangre y sufrimiento, en yukkuman se halla votado a Bussi como gobernador, me pregunto y me repregunto que hace que los ciudadanos/personas/seres habitados de historias hallan votado como presidente a Macri y todo lo que el representa, parece ayer... pero aun hoy vemos espectaculos como un 24 de marzo embanderado de banderas norteamericanas, un 9 de julio acompañado por el rey de España, el operativo independencia marchando como heroes, parece ayer pero aun hoy las mujeres parimos bajo las formas de la dictadura en cautiverio, es hoy que desaparecen y roban bebés y mujeres... es hoy, que se monta sobre un simbolo de lucha, como el pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo un monolito, donde aun marchan cada jueves, como si nada hubiera pasado, tan solo deseo.... activar la MEMORIA

Naci en junio de 1983, por lo que no viví la época de la Dictadura. En mi casa siempre se habló del tema. Recuerdo que mi abuela siempre comentaba que entraron en su casa los militares en dos oportunidades. Ella madre de 10 hijos, 5 mujeres y 5 varones. Gracias a Dios ninguno de ellos tuvo que sufrir una detención, o terminó desaparecido. Pero lamentablemente también escuché otros relatos: familias que perdieron a sus seres queridos y que nunca jamás los encontraron. Ojalá encuentren justicia en este mundo donde cada vez parece más lejos.

Hoy me tocó ayudar a coordinar un taller sobre el operativo independencia con adolescentes. Fue extraño. La primera impresión del desconocimiento, no del hecho en sí sino del terrorismo de estado. Ante la pregunta de si irían a marchar y por qué contestaron "y por los desaparecidos...". Así. Daban ganas de informar, de dar más detalles, de explicar en profundidad. En sus casas no se habla del tema. La consigna para el taller fue preguntar cómo habían vivido sus familias el operativo independencia. En casa no se habla. No se hablaba en esa época. Algo habrán hecho, apareció por ahí. Los medios ocultando. Un abuelo secuestrado que fue devuelto a los tres días. Imágenes, confusiones. No podíamos informar pero hacíamos

falta informar. Para qué marchar. Para qué hablar hoy de estos temas. En esa época había miedo se decía. Cual era la responsabilidad civil de aquellos que se quedaban callados, se preguntaban.

soy juan bracamonte...sé quién soy...me involucré con la causa de los desaparecidos cuando

cumán arde, NECESITA MUCHOS MARES PARA APAGARSE”

Soy H.I.J.O.S., somos hijos.

Nací en la lucha de mis viejos y crecí con la lucha de mis hermanos: Maria, Loli, Viviana, Julita, Naty. Después vino Geri, la Caro, la Lisa. Muchos más, que no nos alcanza la memoria



Grupo Atlas del Yukkuman. *Atlas del Yukkuman. Capítulo 7: Huellas de la Memoria*. San Miguel de Tucumán, 2016. Fotografía de Andrés Herrera.

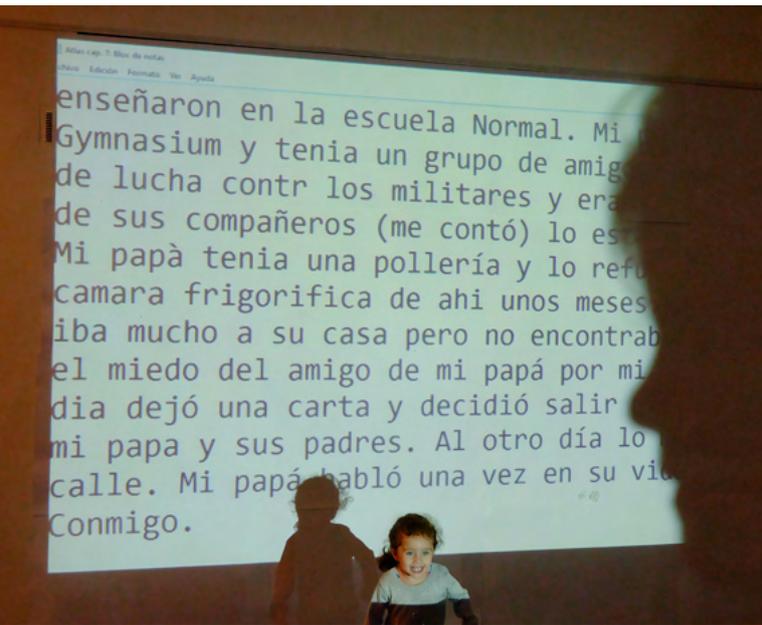
en Tucumán se hizo el escrache al sorete de Bussi...que tristeza haber tenido a ese genocida de gobernador...a veces odio Tucumán, pero soy tan Tucumano, esta tierra tiene toda mi historia, en ella crecí, viví, construí mi familia.

Memoria, verdad, justicia...Nuncamás! Tucumán no olvida (no tiene que hacerlo)...me encanta escribir, no soy bueno seguramente... repito : elijo vivir en la verdad, con memoria y con justicia... un amigo artista decía "Tu-

para nombrar.

Nacimos con el signo de la impunidad en nuestros cuerpos, y aprendimos a luchar contra ella. Porque nos revelaron y nos revelan las injusticias, creemos y sentimos necesario día a día, pase lo que pase, pararse de la cama y seguir luchando.

Nuestra historia es un retazo, un coletazo de la historia que construyeron muchas mujeres y hombres - sobre todo mujeres - que nos



Grupo Atlas del Yukkuman. *Atlas del Yukkuman. Capítulo 7: Huellas de la Memoria*. San Miguel de Tucumán, 2016.

enseñaron a levantarnos todos los días, con los puños en alto o los dedos en V, con la garganta anudada o con una sonrisa en el rostro. Nuestra memoria es la memoria de ellas y ellos.

“Ayer vimos el sol pelear con el tiempo hasta brillar.

Ayer vimos los pájaros pelear con el tiempo hasta volar.

Hoy hemos vuelto a pensar en ustedes y hemos peleado con el tiempo hasta sonreír”

H.I.J.O.S. Tucumán.

por los 30.000 que aun nos siguen reclamando memoria, verdad y justiciaaaaa

Me invitaron a contar los desaparecidxs, fue muy difícil, no solo por la complejidad de los numeros y las emociones encontradas, me resultado difícil porque no son numeros... SON PERSONAS... por todxs los desaparecidos, mujeres embarazadas y bebes robados HOY Y SIEMPRE PRESENTES

Necesitamos juntarnos, contarnos lo que recordamos o creemos recordar, estar con otros, sentirnos+

saber de la historia me impactó: había escuchado en los almuerzos y cenas de los mayores, cayeron revistas prohibidas, no sé La Humor, me identifiqué, la muerte era injusta, la persecución, cómo alguien podía o puede seguir sosteniendo lo injustificable. y veo que soy éso, que me nutrí de lo opuesto a lo oficial, que guío mi vida opuesto a lo establecido, a lo obligado, a lo violento. Que ser joven era peligroso, que hoy también lo es, que casi 30.000 desaparecidos eran jóvenes peligrosos, que siempre seré peligrosa para las instituciones, hoy soy docente. basta leer las crónicas policiales donde los jovenes son la amenazas.

Gracias a todes les que estuvieron compartiendo esa noche, escribiendo, pintando mapas, observando y siendo parte atentamente de la escritura multiplicada de la memoria colectiva.



Grupo Atlas del Yukkuman. San Miguel de Tucumán, 2016. Fotografía de Gabriel Lemme.

Cómo citar este artículo:

Chemes, M. S.; Medina, M. J.; Rosenzavaig, M.; Zamora Días, A. F. (2020). Atlas del Yukkuman: Huellas de la memoria. *Artilugio Revista*, (6), páginas 242-253. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30023>

Biografía

María Soledad Chemes

AUTORA

Doula y Puericultora y Facilitadora Corporal para la Gestación, Parto y Nacimiento. Tomó capacitaciones en el marco de la educación no-formal dictados por Raquel Shallman (partera) y Ana Ferruggia (Doula) en la provincia de Bs As (2011). Acompaña a las mujeres y sus familias a prepararse para un parto respetuoso. Es militante activa por los derechos de las mujeres a vivir una vida libre de violencia, es co-fundadora de la Colectiva Maternidad Libertaria (2008) y la Colectiva Empoderamiento Femenino Tucumán (2015).



María Soledad Chemes

CONTACTO:

soledad_chemes@yahoo.com

Biografía

María José Medina

AUTORA

Licenciada en Comunicación Social, actriz y docente de teatro. Trabaja como coordinadora de un espacio independiente, Actuaciones, de Entrenamiento para Actores y Actrices en Tucumán. Integra también otros grupos artísticos donde investiga y produce materiales escénicos.



María José Medina

CONTACTO:

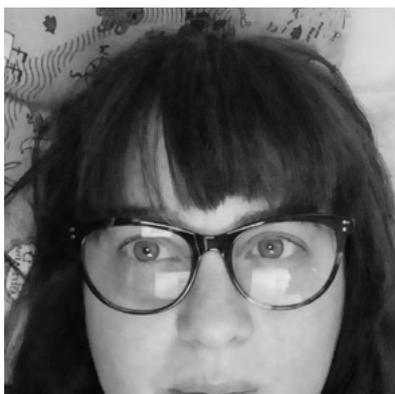
mariajosemedina1984@gmail.com

Biografía

Marina Rosenzvaig

AUTORA

Teatrística, poeta y artista multidisciplinar. Es Licenciada en Teatro (UNT), Máster en Artes del Espectáculo Vivo (Universidad de Sevilla) y Master Erasmus Mundus in Performing (Universidad Frankfurt am Main). Ha presentado producciones artísticas en Argentina, Alemania y España. Es docente/investigadora de teatro en el ámbito de la Universidad Nacional de Tucumán y dicta seminarios y talleres independientes.



Marina Rosenzvaig

CONTACTO:

mrosenzvaig@yahoo.com

Biografía

Andrea Florencia Zamora Díaz

AUTORA

Actriz recibida de UNT. Ha sido ganadora de la beca MAGA (Movilidad Académica de Grado en Artes) con la cual ha realizado estudios en la Pontificia Universidad Católica Del Perú. En el año 2017 ganó la beca de perfeccionamiento del Instituto Nacional del Teatro para estudios de clown con David Piccotto. Participó en numerosas propuestas teatrales dentro del ámbito tucumano y participó de varios festivales locales y nacionales.



**Andrea Florencia
Zamora Díaz**

CONTACTO:

andruzamora91@gmail.com

Artilugio

ISSN 2408-462X (electrónico)

#6, 2020 - Archivo y Memoria

EQUIPO EDITORIAL

Directora: Lic. Magalí Vaca - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Directora asociada / Editora: Lic. Carolina Cismondi - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité editorial (FA/UNC):

- Prof. César Agustín de Medeiros - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Sofía Menoyo - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Florencia Agüero - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Juan Manuel Fernández - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité académico asesor:

- Dra. Cecilia Almeida Salles - Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
- Dr. Óscar Cornago - Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España.
- Prof. Eduardo Feller - Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dr. Rubén López Cano - Escola Superior de Música de Catalunya, España.
- Dra. Ana Patricia Fumero - Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Dr. Norberto Bayo - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. Ahtziri Molina - Universidad Veracruzana, México.
- Mgter. Diego Benalcázar - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. Laura Baigorri Ballarín - Universitat de Barcelona, España.
- Dra. Verónica Muriel - Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, Colombia.
- Dr. Pablo Andrés Cardoso Terán - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Miguel Molina Alarcón - Universitat Politècnica de València, España.
- Dr. Guilherme André Aderaldo - Universidade Federal de Pelotas, Brasil.
- Mgter. Gabriela Eugenia Golder - Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Dra. Verónica Tell - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Dr. Jorge Ortiz Leroux - Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México

- Mgter. Juan Martín Cueva - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. María Laura Rosa - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Ana María Carrillo Rosero - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Ricardo Forriols - Universitat Politècnica de València, España.
- Dr. Andrey Astaiza - Universidad de las Artes, Ecuador.

Coordinadores/as de sección Diálogos:

- Prof. César Agustín de Medeiros - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Juan Manuel Fernández - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Coordinadoras de sección Indeterminación:

- Lic. Sofía Menoyo - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Florencia Agüero - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Equipo técnico de producción editorial:

- Dr. Hernán Enrique Bula (Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS) - Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Corr.^a / Prof. Valentina Goldraj (Corrección de estilo) - Trabajadora independiente, Argentina.
- Tec. Marina Fernández (Diseño y maquetación) - Trabajadora independiente, Argentina.
- Lic. Florencia del Río (Diseño y maquetación) - Trabajadora independiente, Argentina.

COMITÉ DE REFERATO #6, 2020

- Dra. Alejandra Panozzo Zenere - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Mgter. Ana Carolina Senmartin Boixadós - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Ana Sol Alderete - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Clementina Zablosky - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. David Schäfer - Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Dr. Diego Guerra - Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Esp. Emilia Zlauvinen - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- Dra. Erika Lipcen - Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Lic. Evelyn Frosini - Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Dra. Fabiana Serviddio - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Lic. Francia Helena Botero Salazar - Investigadora independiente, Medellín, Colombia.
- Dra. Guadalupe Aguiar Masuelli - Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, Argentina.
- Dr. Gustavo Aprea - Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Mgter. Hernán Gabriel Vázquez - Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" / Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Dr. Hernán Rodolfo Ulm - Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, Argentina.
- Dr. Iker Fidalgo Alday - Investigador independiente, Euskadi, España.
- Dra. Ilze Petroni - Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Dr. Jorge Dubatti - Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Julia Elena Sagaseta - Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina.
- Dra. Marcela Visconti - Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (IIEGE), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Mgter. María de los Ángeles de Rueda - Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Dra. María Laura Gutiérrez - Instituto de Investigaciones Gino Germani - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Mar del Plata, Argentina.
- Dr. Mariano Véliz - Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Prof. Mariela Alonso - Universidad Nacional de La Plata / Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Dr. Martín Rodríguez - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Dr. Mauricio Tossi - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Mgter. Nicolás Cuello - Instituto de Investigaciones Gino Germani / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.
- Mgter. Norberto Cambiasso - Universidad Nacional de Quilmes / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dr. Pablo Fasce - Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

- Lic. Pablo Género - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Silvia Dolinko - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Dra. Silvina Argüello - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Stefano Scarani - Centro Superior de Música de País Vasco Musikene / Universidad Politécnica de Valencia, España.
- Lic. Valeria López - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Vanina Rodríguez Bauer - LATinBAY-BAYLAT / Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania.
- Dra. Ximena Triquell - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

AUTORIDADES

Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Decana: Ana Mohaded

Vice-Decano: Miguel Ángel Rodríguez

Centro de Producción e Investigación en Artes, FA, UNC

Directora: Magalí Vaca.

DIRECCIÓN POSTAL

Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

Av Medina Allende s/n, Ciudad Universitaria,

CP 5000, Córdoba Capital, Prov. de Córdoba,

ARGENTINA.

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

Web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

<http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar>

Correo electrónico: artilugio@artes.unc.edu.ar

Facebook: [@revisartilugio](https://www.facebook.com/revisartilugio)

Aviso

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados son responsabilidad de los/as autores/as y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento del Equipo Editorial o de las autoridades. Todos los artículos, obras y proyectos artísticos originales e inéditos recibidos, han sido sometidos a un proceso de evaluación a través de un sistema de pares doble ciego (Sección Reflexiones y Dossier) y ciego (Sección Indeterminación). Los artículos de las secciones Seguimientos y Diálogos, son coordinados y evaluados por el propio Comité Editorial de la revista.

Más información sobre el proceso editorial, políticas de la revista, código de ética, directrices para autores/as, etc., puede consultarse en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/about/>.

LICENCIA



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

ARTILUGIO

ISSN 2408-462X (electrónico)

Centro de Producción e Investigación en Artes

Facultad de Artes · Universidad Nacional de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba



ARTILUGIO
REVISTA

- SEPTIEMBRE 2020 -