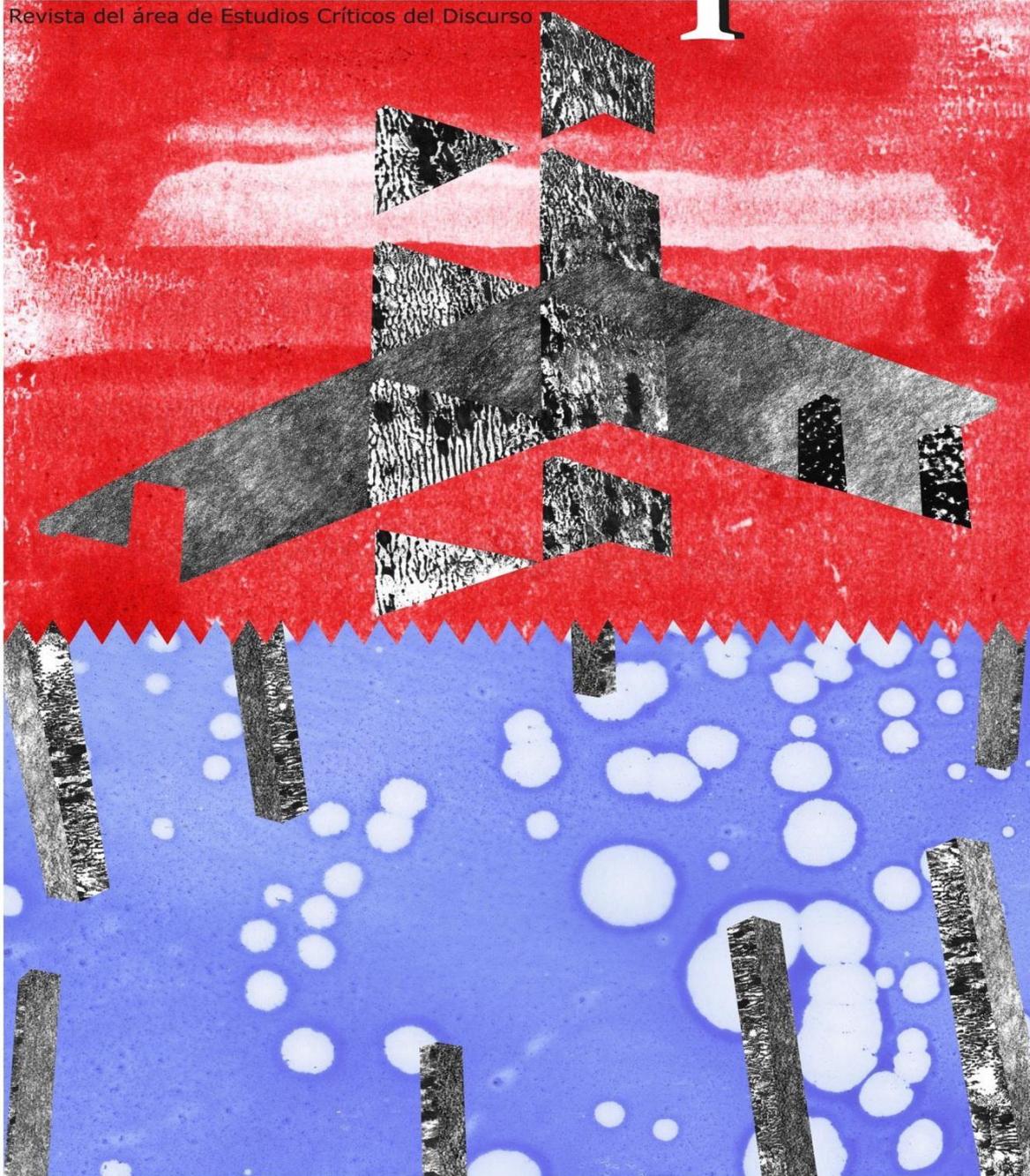


heterotopías

Revista del área de Estudios Críticos del Discurso



Diseño de Ignacio Muñiz

HETEROTOPIÁS | Revista del Área de Estudios del Discurso de la Escuela de Letras | Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina | heterotopias@ffyh.unc.edu.ar ISSN 2618-272

Universidad Nacional de Córdoba
Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Facultad de Filosofía y Humanidades
Decano: Dr. Juan Pablo Abratte
Vicedecana: Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Escuela de Letras
Director: Dra. Cecilia Pacella
Vicedirector: Dr. Marcos Carmignani

Área de Estudios Críticos del Discurso
Coordinadora: Dra. Patricia Roger
Co-coordinador: Mg. Luisa Inés Moreno

Revista Heterotopías
Coordinadora: Dra. Mirta Antonelli

Responsables de este número

- ✚ **Dra. Ma. Soledad Boero**
- ✚ **Dr. Luis García**
- ✚ **Dra. Natalia Magrin**

Equipo Editorial

- ✚ Dra. Mirta Alejandra Antonelli
- ✚ Dra. María Soledad Boero
- ✚ Dr. Luis Ignacio García
- ✚ Dra. Susana Gómez
- ✚ Dra. Gabriela Milone
- ✚ Mgter. Luisa Ines Moreno
- ✚ Dr. Edgardo Pablo Rozas
- ✚ Dra. Alicia Vaggione

Comité Académico

- ✚ Dr. Raúl Antelo, Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil
- ✚ Dra. Pampa Arán, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- ✚ Dra. Leonor Arfuch, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina
- ✚ Dra. Chiara Bolognese, La Sapienza, Universidad de Roma, Italia
- ✚ Dra. Claudia Briones, Universidad Nacional de Río Negro, Argentina
- ✚ Dr. Mario Cámara, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina
- ✚ Dr. Gabriel Alejandro Giorgi, New York University, Estados Unidos
- ✚ Dr. Roberto Gutiérrez Varea, Universidad de San Francisco (California), Estados Unidos
- ✚ Dra. Ana Longoni, CONICET, Argentina
- ✚ Dra. Elvira Narvaja de Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- ✚ Dra. Carolina Repetto, Universidad Nacional de Misiones, Argentina
- ✚ Dr. Raúl Rodríguez Freire, Pontificia Universidad de Valparaíso, Argentina
- ✚ Dra. Rita Segato, Universidad de Brasilia, Brasil
- ✚ Dra. Maristella Svampa, Universidad Nacional de la Plata, Argentina
- ✚ Dra. Silvia Tabachnik, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México
- ✚ Dr. George Yudice, Universidad de Miami, Estados Unidos

Responsable Editorial: Dr. Edgardo Pablo Rozas y Mgter Luisa Inés Moreno

Diagramación de tapa e ilustraciones: Ignacio Muñiz

Correctora Literaria: Luciana Frontoni

Datos de contacto: Pabellón Francia. Ciudad Universitaria. Córdoba. Argentina.

Correo electrónico: heterotopias@ffyh.unc.edu.ar

ISSN: 2618-2726

Heterotopías cuenta con el aval de la Escuela de Letras y de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y con su apoyo económico para este número inaugural.

Las opiniones que se expresan en los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

El archivo en la cultura contemporánea: políticas de la inscripción

Tabla de contenidos

Editorial

Nota editorial (Pág. 7)

Dossier

“El archivo en la cultura contemporánea: políticas de la inscripción.” María Soledad Boero, Luis Ignacio García y Natalia Magrin (Pág. 13)

“Desclasificación de archivos secretos: política y policía en el devenir de los derechos humanos”. Cristian Gómez Moya (Pág. 21)

“En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contra-archivo en la obra de Voluspa Jarpa.” Natalia Taccetta (Pág. 46)

“Rosângela renó: el archivo olvidado.”
Mario Cámara (pág. 72)

“Hilda Mundy: cronista de vanguardias.”
Luciana Irene Sastre (Pág.89)

“Sobre la construcción de series en el trabajo de archivo. A propósito del “discurso hispanista” en el primer peronismo.” Mara Glozman (Pág. 111)

“Remontar entre pies, palabra y polvo.”
Marcela Cecilia Marín (Pág. 140)

Artículos

“La investigación en estudios críticos del discurso. Introducción a una breve historia de tramos instituyentes hasta 2013”. Ana Beatriz Flores (Pág. 181)

“Tristeza infinita: dolor, precariedad y resistencia en la literatura contemporánea”.
Patricia Rotger (Pág. 194)

Entrevistas

“Entrevista a Leonor Arfuch”.
María Soledad Boero, Alicia Vaggione (Pág. 208)

Zona de Debate

“La nostalgia no es suficiente, pero es un buen punto de partida” Entrevista con Giorgio Agamben a cargo de Valeria Montebello (Trad. al español). Ramiro Gorriti (Pág. 215)

“Un archivo para incluir las imágenes en la historia”.
Cecilia Vallina (Pág. 220)

Reseñas

“De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después”. Trinidad Cornavaca (Pág. 231)

“Acerca de PENNISI, Ariel y CANGI, Adrián (Ed.) (2014) Linchamientos. La policía que llevamos dentro”.
Ramiro Galarraga (Pág. 236)

“Trazos de la memoria. Sobre La vida narrada. Memoria, subjetividad y política de Leonor Arfuch”.
Ana Levstein, María Soledad Boero (Pág. 242)

EDITORIAL



Ilustración: Ignacio Muñiz

Nota editorial

En el número 1 de *Heterotopías* presentábamos la revista del Área de Estudios Críticos del Discurso de la Escuela de Letras de nuestra Facultad como un espacio de investigación y divulgación, orientado a difundir trabajos teóricos y experiencias situadas que aportaran a la comprensión crítica de la dimensión discursiva de los fenómenos sociales y culturales. En palabras de Foucault, “en el horizonte de la heterogeneidad espacial de relaciones que delinear lugares irreductibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer”. Como categoría límite, el nombre de la revista prometía condensar, con economía y antes que nada, una voluntad de apertura a horizontes epistémicos expansivos, emplazados en los bordes, en los cruces, en las fronteras entre las disciplinas. La noción misma de *heterotopía* emerge como una reformulación del concepto de historia desde los desplazamientos que la espacialidad, campo de tránsitos y desvíos, de yuxtaposiciones y anacronismos, ha operado de manera determinante en la experiencia contemporánea. Desplazamientos que han inquietado los lazos convenidos entre las palabras y las cosas, desarreglando la distribución de los cuerpos, los discursos y lenguajes, produciendo otros repartos de lo sensible. Como sostiene Brossat, es precisamente lo heteróclito el rasgo que caracteriza, a la vez que impide clausurar, la función referencial de la heterotopía. En otras palabras, la heterotopía no solo impugna la temporalidad historicista, sino también la posibilidad misma de encontrar una base común que dé cuenta de todas las espacialidades. Ella inscribe, precisamente, la falta de una norma, de un principio común, de una regla que permita fijar la unidad de lo heteróclito.

Este segundo número cobija en su *dossier* “El archivo en la cultura contemporánea: políticas de la inscripción”, a cargo de María Soledad Boero, Luis García y Natalia Magrín, una política heterotópica del archivo; esto es, habilita porque convoca a abordar este síntoma de nuestra condición des-normando, anacronizando, el otrora paradigma del archivo como documento y ordenamiento temporal. Tanto en su presentación cuanto en los abordajes que conjuntan los distintos artículos, emergen políticas de la inscripción en la actualidad, en esta especie de *a priori* histórico de las condiciones teletecnológicas de posibilidad de la cultura, de la subjetividad y de la política, como lo pensara Derrida. El “giro archivístico” en el que se emplaza tiene precisamente a Derrida como mojón/umbral, tal como los autores lo anuncian en su presentación, pero no el de *Espectros de Marx*, sino el

Jaques Derrida de *Mal de archivo*, la conferencia que pronunciara en 1994 en el coloquio internacional “Memoria: la cuestión de los archivos”.

El archivo interrogado como materialidad, como dispositivo y como lógica cultural que, en palabras de sus responsables, ha trasvasado una amplia serie de prácticas contemporáneas. También como fenómeno multivectorial, que en la presentación del *dossier* procura interrogar la actualidad en cuanto condición afectada triplemente: “la cuestión de la memoria, las mutaciones de la técnica, y las alternativas de una temporalidad histórica post-historicista.” Del siglo XX, del cual nuestra región –y nuestro país– declinó las violencias del terrorismo de Estado como dispositivo del horror concentracionario a esta, nuestra condición, un narrema atraviesa el giro archivístico: “las posibilidades, los límites y paradojas del tránsito del archivo de la represión al archivo de la memoria: el paso del control a la reparación, del dato al espectro, de la fijación de una realidad a su transmisión.” En cuanto *modulación técnica* de la experiencia contemporánea, el *dossier* pone en valor, también, ya no solo las complejas relaciones entre memoria y pasado, sino las relaciones entre el archivo y el presente, como condición técnica del capitalismo contemporáneo, signada por una dinámica que “parece cifrar su utopía en la transformación integral de la experiencia en archivo, esto es, en experiencia registrada en tiempo real, almacenada en bases de datos cada vez más omniabarcantes e integradas, y clasificada según los criterios fundamentales de la seguridad y del marketing”.

El conjunto de artículos que integran el *dossier* concretan la voluntad de sus responsables, esto es, conjuntar “un repertorio múltiple de materiales de nuestro presente para ensayar formas novedosas de *hacer visibles/legibles* composiciones y usos del archivo que tensionen y abran sentidos arraigados o reificados de la memoria, la historia, el tiempo, la técnica. Literatura, artes visuales, discursos sociales fueron aquí considerados para dar cuenta de configuraciones que disloquen los modos normativos de configuración del archivo.” Abrir el archivo a las prácticas heterotópicas, que provienen de genealogías cruzadas, de giros y torsiones trastocadoras.

En su contrato de lectura, las colaboraciones de este número 2 de *Heterotopías* producen un efecto de trama, de tejido de tópicos relacionales que en sus distintas secciones se inflexionan.

En primer lugar, y en cuanto concreción de nuestra vocación de porosidad de fronteras y despolicación de campos disciplinares, dos “giros” signan esas formas/maneras de cruzar las disciplinas en estas colaboraciones: “el giro del archivo” o “giro archivístico” y el

“giro de los afectos” o “giro afectivo”, este último abigarrado horizonte donde se interrogan las relaciones entre discurso, vida, afecciones, sus políticas y estéticas.

En el artículo “Tristeza infinita: dolor, precariedad y resistencia en la literatura contemporánea”, Patricia Rotger conecta una serie de poemas y cuentos de Camila Sosa Villada, Samanta Shweblin, Emilse Soledad Silva, Mariana Enriquez, en el marco de las posibilidades a las que abre el giro afectivo leído por la autora como efecto de los avances de la teoría feminista y la teoría *queer*.

Con sensible cuidado por la singularidad de cada propuesta estético-política, Rotger se detiene en la trama común que las escrituras diseñan en torno a subjetividades vulneradas y expuestas al daño, para subrayar en ellas modos de agencia y resistencia.

En el artículo de Ana B. Flores, como texto-informe para una tarea que llama a ser continuada, la autora traza y hace visible, como su título anticipa, una primera cronocartografía sobre “La investigación en estudios críticos del discurso. Introducción a una breve historia de tramos instituyentes hasta 2013”. Entre la memoria, el documento y la interrogación sobre el modo de balizar en el tiempo y en el espacio la inscripción de este, nuestro campo de estudios, Flores inscribe mojones no lineales que, en nuestra institución y en el contexto local, tributaron a la emergencia de los estudios críticos del discurso en medio de las dinámicas institucionales y los contextos políticos que las signaron; desnaturalización del “estado de las cosas”, carácter histórico-político de su (posible) trazado a cuya consecución (sin ilusión homogenizante) invita.

En la sección “Entrevista”, María Soledad Boero y Alicia Vaggione engarzan la voz de Leonor Arfuch en un lúcido recorrido por fragmentos de respuestas a las interrogaciones sobre discurso y vida, texto y contexto, vectores de fuerza del pensar, política y subjetividad, en relación a la trayectoria de esta intelectual, referente de nuestro campo. La entrevista, como lo señalan Boero y Vaggione, tiene entre sus condiciones de producción el encuentro en nuestra facultad, a propósito de la presentación del número 1 de *Heterotopías*, que en el marco del conflicto de las universidades nacionales por las políticas de ajuste y vulneración del sistema universitario y de ciencia y técnica en la Argentina neoliberal, devino clase pública, en ese proteico marco de acciones comunes con que habitamos el conflicto y actuamos las resistencias.

Ese devenir puso en común lo común, lo compartido: universidad, conflicto y redes de acción, toda vez que la presencia de Arfuch entre nosotrxs fue posible por la sinergia de acciones entre la FFyH-UNC y EDUVIM. Entre generaciones, entre memorias,

conversaciones, interlocuciones, el encuentro con docentes, no docentes, estudiantes, egresados en el campus universitario, se hizo semilla de la escritura de esta entrevista, haciendo patente la “disposición a la escucha”, el nomadismo y los cruces de fronteras para instituir campos de intervención en el análisis del discurso, la política, la subjetividad, el poder. Como ética del campo, Arfuch deja una señalética del giro afectivo: “abrir la escucha como hospitalidad hacia el otro.”

En esta misma sección, como otra inflexión del giro afectivo, la voz de Giorgio Agamben se hace presente en la traducción de Ramiro Gorriti “*La nostalgia no es suficiente, pero es un buen punto de partida*. Entrevista con Giorgio Agamben”. Si bien Pier Paolo Pasolini es el pivote que las motiva, las respuestas de Agamben sobre el pasado, la memoria, la política, la ciudad y el capitalismo cultural y urbano insisten en que “lo que está en cuestión, en cualquier caso, es la comprensión del presente”.

En “Zona de debate”, Cecilia Vallina, con “Un archivo para incluir las imágenes en la historia”, aborda los registros audiovisuales que integran el Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad como documento visible de las causas tramitadas por tribunales federales con actuación en la provincia de Santa Fe. La autora reflexiona sobre los límites y potencias de este nuevo dispositivo de registro que, desde las políticas de memoria, verdad y justicia en sede judicial, están emergiendo en territorio santafesino, pero también en distintos ámbitos nacionales, por lo que sus preguntas tributan al incipiente campo de estudios –no solo desde la historia del presente– que se está produciendo en nuestro país a propósito del archivo sociodiscursivo de nuestra sociedad posdictatorial –con sus espasmódicas inscripciones en la línea de tiempo sociohistórica y cultural– y especialmente en el judicial, en torno al terrorismo de Estado y a los rituales de veridicción y jurisdicción en curso, “a las tensiones, tanto teóricas como políticas, que se generan entre la captura del testimonio vertido originalmente en sede judicial y su inclusión en el dispositivo archivo.”

En la sección “Reseñas”, los “dos giros” que laten en este número 2 de la revista, las relaciones complejas entre discurso, memoria, política y subjetividad, reaparecen en las tres colaboraciones que presentamos:

“Trazos de la memoria. Sobre *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* de Leonor Arfuch”, por Soledad Boero y Ana Levstein.

De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después. Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.), por María Trinidad Cornavaca; y

Acerca de Pennisi, Ariel y Cangí, Adrián (Ed.). (2014). *Linchamientos. La policía que llevamos dentro*, Buenos Aires: Quadrata/Pie de los hechos, a cargo de Ramiro Galarraga.

En una especie de fuera de cuadro, en el umbral entre este segundo número y el tercero, el *dossier* del próximo número, habitado por un conjunto de núcleos problemáticos que este segundo número ha dejado abierto, transitará entre las escrituras nómades, las nuevas escrituras digitales, bajo la responsabilidad de Silvia Tabachnik (UAM) y Eva da Porta (UNC).

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 30 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite

un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



DOSSIER



Ilustración: Ignacio Muñiz

DOSSIER HETEROTOPÍAS N.º 2

EL ARCHIVO EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA: POLÍTICAS DE LA INSCRIPCIÓN

El presente *dossier* de la revista *Heterotopías* busca interrogar el lugar del archivo en la cultura contemporánea, en literatura y en las artes visuales, y en los discursos sociales en general. El archivo como materialidad, como dispositivo y como lógica cultural ha afectado e impregnado una amplia serie de prácticas contemporáneas que invitamos a explorar en este número de la revista.

Al menos tres son las grandes líneas de fuga que abren la actualidad a una afectación por la dinámica del archivo: la cuestión de la memoria, las mutaciones de la técnica, y las alternativas de una temporalidad histórica post-historicista.

La proliferación material y la reflexión cada vez más diseminada acerca de los archivos no puede separarse, antes que nada, de la importancia que los *archivos del mal* han tenido para nuestro presente, vale decir, la relevancia que el archivo ha asumido en la elaboración de la herencia del siglo XX como siglo del horror concentracionario. En este primer registro, los archivos se han constituido en un dispositivo fundamental para la conservación y la transmisión de experiencias que parecen poner en cuestión la posibilidad misma de toda experiencia y de toda transmisión. En el archivo se tramita, en el umbral de lo decible, una paradoja similar a la del testimonio: el hecho de que buena parte de los *archivos de la memoria* no sean sino una modulación del archivo policial o del archivo de inteligencia, es decir, que el archivo de memoria sea el reverso de un archivo del olvido. Así, uno de los principales dilemas del archivo hoy es esta interrogación por las posibilidades, los límites y paradojas del tránsito del archivo de la represión al archivo de la memoria: el paso del control a la reparación, del dato al espectro, de la fijación de una realidad a su transmisión. Una de las variables clave de este tránsito tiene que ver ciertamente con el problema de la “desclasificación” del archivo, en la medida en que implique no sólo una puesta a disposición pública de documentos antes clasificados, sino también una discusión pública acerca del funcionamiento del archivo, de su administración, de sus formas de gestión y de re-clasificación. Un auténtico lugar de *elaboración* de lo sucedido.

A la vez, la singularidad de la *modulación técnica* de la experiencia contemporánea también parece poner al archivo en el centro de la escena. La condición técnica del capitalismo contemporáneo parece cifrar su utopía en la transformación integral de la experiencia en archivo, esto es, en experiencia registrada en tiempo real, almacenada en bases de datos cada vez más omniabarcantes e integradas, y clasificada según los criterios fundamentales de la seguridad y del marketing. Este segundo sentido de la actualidad del archivo nos recuerda su importancia ya no sólo en relación a la memoria de un pasado, sino en la propia gestión del presente. Un presente cuyo carácter “global” parece imposible de pensar sin la existencia de un *archivo global* en el que la experiencia pueda ser reducida a dato manipulable, y cuya gestión, teniendo en cuenta la abrumadora masividad de elementos a almacenar, exige el paso del archivo material al *archivo virtual*.

La *espectralización* y la *virtualización* de la experiencia en el archivo, de efectos no siempre convergentes, se producen en un mismo horizonte histórico al de la cesura que a fines del siglo pasado marcó, desde distintas dimensiones, el fin de una cierta experiencia y consideración de la historia. Sea como fin de la modernidad, como fin de la historia o como fin de la revolución, la caída del comunismo como alternativa realmente existente al capitalismo transformó de manera decisiva nuestra relación con la temporalidad en cuanto tal. Es entonces que el archivo aparece como un modelo posible para pensar la consignación de la experiencia histórica después del fin de la organización (teo)teleo-lógica de la misma. El paradigma del archivo ha servido para pensar que el fin de la linealidad, el colapso de la modernización, no implica la imposibilidad de ordenar la experiencia histórica en cuanto tal, sino sólo la caducidad de un modo de hacerlo. El archivo como paradigma de la historiografía, y no sólo como su auxiliar, permite incorporar de manera franca la dimensión anacrónica de la historia, la convivencia en el espacio irregular del archivo, en su topología paradójica, de pasado y presente, en la implícita espacialización del tiempo que parece jugarse en él.

Así, entre el asedio de los espectros concentracionarios, la virtualización de la experiencia digital, y la postulación de modelos alternativos de la historia, el archivo se ha convertido en un paradigma del que múltiples expresiones de la literatura y el arte se han valido para pensar nuestro presente, o mejor, nuestra actualidad. Pues en la era del archivo, el presente no está hecho de presencia, sino de *restos* de la destrucción, de *residuos* y *basuras* circulantes e inabarcables de la red global, de *ruinas* de una historia que se quiso racional. Tal como lo sugiriera Hal Foster en un ensayo seminal, el contemporáneo “impulso archivístico” guarda una promisoría fuerza *constructiva* ausente

en el “impulso alegórico” propio de los melancólicos años 80, en el que el testimonio de la catástrofe parecía la más alta responsabilidad del pensamiento y del arte. El archivo emerge como una de las hipótesis más promisorias para pensar la historia después del fin de la historia como sentido.

En el ámbito del pensamiento y la teoría, estas mutaciones dieron lugar a lo que se ha dado en llamar un “giro archivístico”. En él puede asignársele cierto rol fundante a *Mal de archivo* de Jacques Derrida, la conferencia que pronunciara en 1994 en un coloquio internacional titulado “Memoria: la cuestión de los archivos”, organizado bajo los auspicios de una sociedad psicoanalítica y del propio museo Freud. Que el texto seminal de los debates teóricos contemporáneos sobre el archivo se vincule de entrada a la cuestión de la memoria y a la del psicoanálisis, y que haya sido escrito por una firma determinante de la empresa de la deconstrucción, marca el territorio general de la inscripción del archivo en los debates teóricos hoy con un cuestionamiento radical de su pertenencia al ámbito del “principio de procedencia” del que proviene la legitimidad moderna, decimonónica, burocrática, del archivo, con una crítica radical a toda concepción ingenua de verdad alojada en su promesa “documental”.

Desde este marco general, abrimos este número a un repertorio múltiple de materiales de nuestro presente para ensayar formas novedosas de *hacer visibles/legibles* composiciones y usos del archivo que tensionen y abran sentidos arraigados o reificados de la memoria, la historia, el tiempo, la técnica. Literatura, artes visuales, discursos sociales fueron aquí considerados para dar cuenta de configuraciones que disloquen los modos normativos de configuración del archivo. ¿A qué nuevas *potencias* del archivo asistimos?, ¿qué memorias/olvidos irrumpen o se actualizan?, ¿a qué otras arqueologías del presente da lugar? ¿Si el archivo es la arena donde se inscriben los sentidos, cómo abordar su carácter agujereado, lagunoso, sus granos ruidosos? Y a la vez, ¿qué sucede con la práctica archivística llevada adelante por diferentes actores sociales en espacios no convencionales, por fuera de los museos y los archivos oficiales?, ¿qué otros registros de subjetividades y memorias emergen? Esas son algunas zonas de preguntas posibles: prácticas del archivo y registro de memorias invisibilizadas, archivo, cuerpo y escritura; archivo y afectos; archivos e historia, temporalidades, imagen y archivo; anachivamiento y desclasificación.

El *dossier* se compone de seis artículos que abordan, cada uno a su modo, diversos aspectos de esta problemática. Abre el *dossier* un trabajo de Cristián Gómez-Moya, “Desclasificación de archivos secretos: política y policía en el devenir de los derechos humanos”. Allí el autor aborda la desclasificación de archivos producidos y vinculados a la violencia sobre derechos humanos y a los regímenes de terror de Estado, en vistas a su dimensión secreta y al régimen estético, en el cruce entre la política, la policía y lo político (según la perspectiva de Rancière). Sobre la desclasificación, se pregunta sobre las diferencias, tensiones y disputas entre las políticas estatales como el *Chile Declassification Project* (1999), y las micropolíticas comunitarias derivadas del arte, específicamente en *Desclasificación Popular* (2014). Gómez-Moya propone, entonces, un andamiaje desde donde abordar el problema estético, ético y político de la desclasificación de los archivos del terror de Estado, en tanto *síntomas* de la representación de los derechos humanos, a partir de la pregunta por el tratamiento de lo secreto y sus desplazamientos, su lugar de consignación, valores de uso y cambio y legibilidad, haciendo consistir la pregunta por las resonancias de su develamiento para las comunidades afectadas y la política que soporta. Acerca de las micropolíticas comunitarias derivadas del arte, trabaja sobre las condiciones de uso y reproducción de la desclasificación, en el pasaje de secreto a imagen y las luchas que allí se despuntan. Aquí el autor reconoce un doble ejercicio de lucha y sus consistencias en orden a lo emancipatorio. Entre el arte y el no-arte, el autor postula un intersticio o hendidura donde secreto, síntoma y política del cuerpo ambulante de archivo, orientan sobre lo político en juego en el tratamiento de lo desclasificadorio, del daño y los derechos humanos. Desde esa hiancia, entonces, también la invitación a su lectura.

Natalia Taccetta, en su “*En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contra-archivo en la obra de Voluspa Jarpa*”, aborda la relación entre el arte, historia y memoria, y desde allí, los modos en los que la cultura visual va estableciendo nudos o lazos. A través de diversas producciones artísticas reconoce los rastros o estelas, como los llama la autora, del “giro archivístico” como modos de problematizar el acercamiento al pasado, ese pasado que, como advierte Benjamin, relampaguea en el presente en el instante de un peligro que lo amenaza. Particularmente, en torno a la muestra *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) de la artista chilena Voluspa Jarpa, quien ha construido su dispositivo artístico a partir los documentos desclasificados de organismos de inteligencia de Estados Unidos sobre Chile y otros países de Latinoamérica, Taccetta trabaja sobre el paradigma del archivo, y su productividad y potencialidades estético-políticas en cuanto *contra-archivo*. En este

sentido, interpela sobre el problema de la representación, los lenguajes experimentales, la diversidad de archivos, la toma de posición frente al imaginario de una época y las valoraciones estéticas y epistemológicas que el arte vincula a tales problemas. En estos zócalos de indagación, Taccetta orienta sobre la ontología de tales archivos latinoamericanos en la obra de Jarpa, a partir del tratamiento estético-político de los fragmentos, hendijas, huecos, a partir de lo que denomina una “política del intersticio”.

Mario Cámara, en su “Rosângela Rennó: el archivo olvidado”, aborda la obra temprana de la artista brasileña, examinando un conjunto de fotografías provenientes de diversos archivos estatales y privados. La obra de Rennó problematiza y deconstruye el *dispositivo archivístico*, dice Cámara, volviendo evidente las políticas de olvido sobre las clases populares y sobre los marginales. Como señala el autor, a propósito de la serie de retratos de seres anónimos: “exhibe una elección ética por una zona más marginal de la historia de la fotografía. Lo que a Rennó le interesa, en esta instalación son las relaciones de captura y de posterior olvido que el ojo fotográfico estableció con las clases populares”, lo que le permitirá elaborar a la artista una serie de interrogantes que intentará responder: “¿Qué sucede con quienes han sido descartados luego de haber tomado un contacto furtivo con el ojo de la máquina?, ¿cuál es la velocidad con que olvidamos una imagen? ¿qué efecto tiene sobre nosotros tomar contacto con esas imágenes arrumbadas en polvorientos sótanos?”. A través del análisis de algunas series de fotografías –entre ellas, *Imemorial*, *Cicatriz*, *Vulgo* producidas entre 1996 y 1998– Cámara indaga el gesto archivístico de Rennó, el tratamiento singular que le otorga a esas imágenes, señalando un trabajo estético y crítico de *contra-archivo* en una doble vertiente: por un lado de rescate con los sujetos allí expuestos, y, por el otro, de fuerte crítica sobre los usos estereotipados a los que están sometidos esos materiales.

En “Hilda Mundy: cronista de vanguardias”, Luciana Sastre trabaja sobre una colección de textos de la escritora boliviana Laura Villanueva Rocabado, conocida por su seudónimo, Hilda Mundy, producidos durante la década del ‘30 y reaparecidos, recientemente, a partir de la apertura o conformación de archivos y de diversas reflexiones sobre la literatura boliviana. Sastre analiza las formas de la ley de interpretación editorial producidas sobre una poética elaborada por la escritora como anti-archivo inscripto en diversos medios, como el periodístico. Ante tales inscripciones, Sastre despliega el análisis de ciertos aspectos de los textos como crónicas para, a partir de allí, adentrarse en las tensiones que emergen del mismo gesto de desclasificación genérica que limita la inserción de la escritura de Mundy en el canon literario. Ubicando la potencia de su escritura en orden no sólo al cuestionamiento o interpelación de la lógica

del signo y la sintaxis narrativa, sino también a las posibilidades de verdad del sistema de la lengua, Sastre ubica los planteos atravesados por el análisis cultural respecto de la escritura y de la posición de Mundy como mujer en el campo intelectual.

En “Sobre la construcción de series en el trabajo de archivo. A propósito del ‘discurso hispanista’ en el primer Peronismo”, Mara Glozman analiza un conjunto de documentos estatales, producidos mayormente en Argentina, en los cuales la lengua aparece, de diversos modos, como cuestión vinculada al problema de la inscripción identitaria en un espacio geopolítico regional y/o continental. La autora propone un ejercicio sobre el archivo que abrevia en la teoría pecheutiana del *interdiscurso*, en la distinción entre *heterogeneidades mostradas* y *heterogeneidades constitutivas* que propone Authier-Revuz, en algunos elementos del método arqueológico foucaultiano y, de manera incidental, en los estudios sobre teorías y prácticas del montaje cinematográfico. El resultado es un trabajo operativo de construcción de series mediante la puesta en relación de fragmentos que participan de documentos, períodos y regímenes autorales e institucionales diversos. Las series, así comprendidas, se sustentan en la descripción de regularidades significantes, materialmente observables, y presentan un carácter dinámico: al transformarse la hipótesis de lectura, la forma de la serie (los fragmentos que se incluyen/excluyen, su disposición) también resulta transformada. De esta manera, la forma que el archivo adquiere a través de las operaciones de montaje (secuencialización de fragmentos) tiene carácter analítico, es decir, el modo de construcción y organización de las series –y de las series de series– responde a una hipótesis de trabajo y genera efectos en la comprensión de las problemáticas que se estudian. Por lo tanto, la hipótesis puede ser comprendida como la condición que explicita el mecanismo de generación de las series que componen el archivo. Desde esta perspectiva, el trabajo propone un recorrido por tres series documentales que responden a condiciones socio-históricas diferentes. El objetivo del trabajo es demostrar que la (re)emergencia del “discurso hispanista” en 1946-1948 no sólo responde a tácticas políticas y decisiones de los actores gubernamentales que intervinieron en aquel momento (tal como en general ha sido señalado desde paradigmas históricos puestos aquí en crisis) sino también a una dinámica de antagonismo con el proyecto panamericanista que ya estaba presente en Argentina desde fines del siglo XIX. Con ello, el análisis se propone también contribuir a una historización de los discursos políticos sobre las lenguas en América, en general, y América Latina, en particular.

El trabajo de Marcela Marín indaga en la construcción de un archivo audiovisual – entre 2003 y 2014– que registra e interroga modos de desaparición y figuración a la que

están expuestas ciertas comunidades afectadas como consecuencia del avance extractivo megaminero en varias provincias de Argentina. El recorte producido abre temporalidades que hacen visible y decible, *especularmente*, un archivo de cultura y un archivo de barbarie. En este caso, su lectura se abre *entre* el Proyecto Minero Cordón de Esquel y el Proyecto Navidad, para pensar la invención e inversión especular de *comunidades figurantes* expuestas a su (des)aparición (según la formulación de Didi - Huberman). El Proyecto Navidad es uno de los depósitos de plata y plomo más grandes a nivel mundial ubicado en la meseta central de la provincia de Chubut. En palabras de la autora, la meseta aparece, en diferentes discursos gubernamentales y empresariales como zona postergada y deshabitada convertida en desierto y el “descubrimiento” (y no construcción) del yacimiento Navidad como modelo “¿deseado?” de “desarrollo equilibrado”, evoca, abre y monta palabras e imágenes de “un tiempo padecido” a partir de la crítica y la ofensa a la violencia fundacional de este “Nuevo Mundo” que se abre en 1492. A través de un minucioso análisis, Marín nos muestra la conformación de un archivo en permanente construcción de formas heterogéneas de resistir y de reaparecer de las comunidades, abriéndose a nuevas posibilidades para que emerja o nazca otro mundo posible. El archivo entonces, como reservorio de gestos, modos singulares y cuerpos que resisten e inventan estrategias de sobrevivencia.

*

Así, desde el zócalo de la experiencia contemporánea en cuanto modulada por las determinaciones del archivo global y las tecnologías digitales, pasando por distintas experiencias de archivos, contra-archivos y desclasificaciones de la memoria, atravesando estrategias estéticas de recontextualización y re-consignación de sentidos históricos dados, interrogaciones sobre la potencia del archivo literario, búsqueda de formas alternativas de historicidad para los discursos histórico-políticos que descoynten la linealidad desde la estrategia montajística del archivo, hasta la articulación procesual de archivos en acto por parte de movimientos sociales activos, este *dossier* se propone como un territorio abierto a la exploración. Las políticas de inscripción propias de nuestra cultura *(an)archivística* contemporánea se muestran aquí en múltiples y convergentes perspectivas y abordajes. Esperamos que los lectores encuentren aquí elementos para una interrogación crítica del presente, *políticas de la inscripción* alternativas en la teoría y la política contemporáneas.

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 30 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



The present dossier of the *Heterotopías* magazine seeks to interrogate the place of the archive in contemporary culture, in literature and in the visual arts, and in social discourses in general. The archive as materiality, as a device and as a cultural logic has affected and impregnated a wide range of contemporary practices that we invite you to explore in this issue of the magazine.

At least three are the great lines of flight that open today to an affectation by the dynamics of the archive: the question of memory, the mutations of the technique, and the alternatives of a post-historicist historical temporality.

Archive; memory; mutations; historical temporality

DESCLASIFICACIÓN DE ARCHIVOS SECRETOS: POLÍTICA Y POLICÍA EN EL DEVENIR DE LOS DERECHOS HUMANOS

DECLASSIFICATION OF SECRET ARCHIVES: POLITICS AND POLICE IN THE BECOMING OF HUMAN RIGHTS

Resumen

Partiendo del fenómeno de la desclasificación de archivos secretos asociados con la violencia sobre derechos humanos, nos interesa observar algunos casos de desclasificación que se debaten entre las políticas estatales, *Chile Declassification Project* (1999); y las micropolíticas comunitarias derivadas del arte, *Desclasificación Popular* (2014). Considerando la dimensión secreta de estos archivos, así como el problema histórico-político que revelan, dichos casos nos resultarán pertinentes para examinar el régimen estético de la desclasificación, cuya extraña dimensión abordaremos por medio de categorías rancièreas como la política y la policía.

Palabras claves: Archivos; desclasificación; derechos humanos; arte; política

Abstract

Starting from the phenomenon of declassification of secret files associated with violence on human rights, we are interested in observing some cases of declassification debated between two types: state policies, *Chile Declassification Project* (1999); and community micropolitics derived from art, *Desclasificación Popular* (2014). Considering the secret dimension of these archives, as well as the historical-political problem that they reveal, these cases will be relevant to us to examine the aesthetic regime of declassification, whose strange dimension we will address through the categories proposed by Rancière, such as the politics and the police.

Keywords: Archives; declassification; human rights; art; politics

Introducción

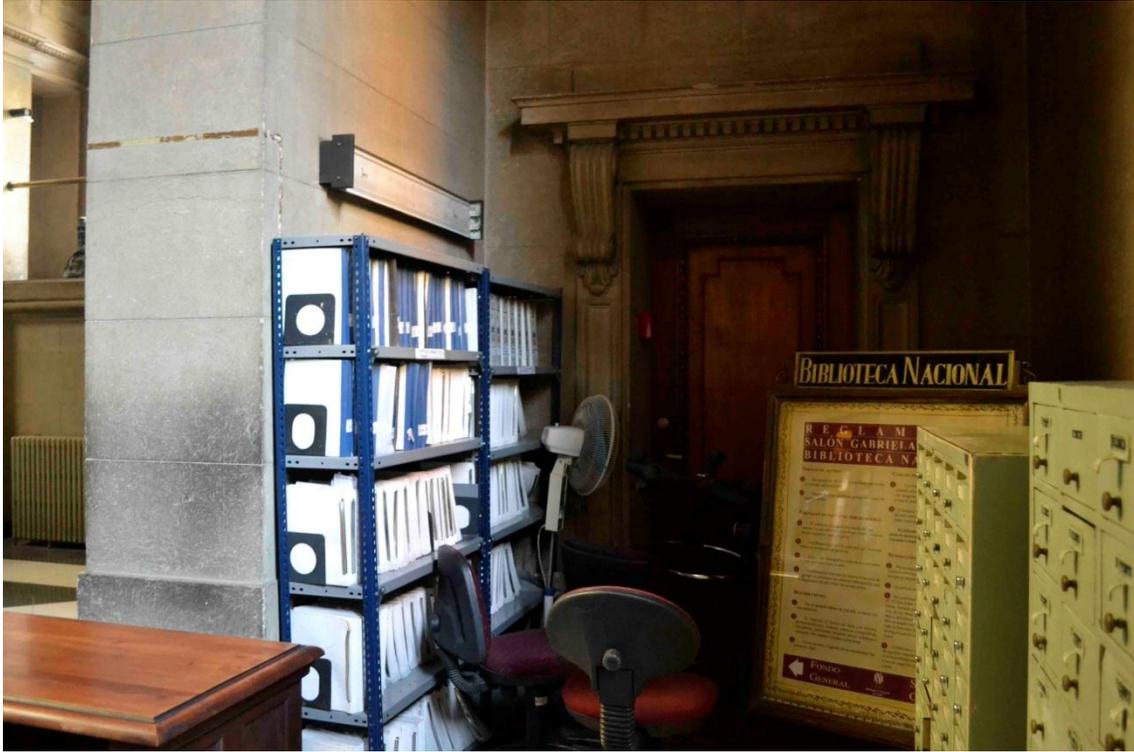
El campo de los archivos desclasificados sobre derechos humanos, durante las últimas dos décadas, ha estado marcado por una serie de problemáticas que oscilan, entre otras, sobre las políticas abiertas de archivos institucionales, los regímenes de la ley sobre protección de datos personales y el derecho de los afectados al acceso a la información. Si bien estos nudos de problemas se circunscriben a un estado del derecho en sus formas burocráticas y jurídicas, también creemos advertir un régimen asociado con el campo estético, particularmente el que ofrece la liberación de imágenes, documentos y archivos, y cuyas vías de circulación han afectado el modo en que es posible leer el fenómeno de la desclasificación de archivos en América Latina.

En este artículo abordaremos aspectos que resultan pertinentes a una dimensión estética, para lo cual, más que una revisión de archivos específicos, nos centraremos en la categoría de la desclasificación, ya sea como síntoma de la representación de los derechos humanos a través de archivos institucionales, como así también en prácticas documentales ejercidas por comunidades afectadas y que construyen una dimensión sensible de esa misma desclasificación.

Los archivos institucionales sobre derechos humanos en el caso chileno, si bien están determinados por la política de la desclasificación global que iniciara Estados Unidos a finales de los noventa, también se expanden a otras micropolíticas que pueden derivar en administraciones documentales diferentes, en donde lo desclasificado también opera, paradójicamente, como una forma disruptiva hacia la política de liberación original o bien en contra de la policía gubernamental, tal como Ranciére (1994; 2005) ha querido expresar los síntomas de un viraje ético de la estética y la política. En el caso del arte y las prácticas artísticas basadas en comunidades de derechos humanos, esta dimensión puede expresarse al ritmo de otras políticas de agenciamiento de lo colectivo, cuya perspectiva de la desclasificación se ejerce a través de la ruptura con el propio régimen de emancipación que promete la desclasificación humanista.

En síntesis, estos aspectos serán revisados en tanto archivos institucionales como el *Chile Declassification Project* (1999) ubicado en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, el cual podemos abordar como un archivo en ruinas que ha quedado de la relación entre la igualdad y el daño contra una comunidad, por un lado; y también en razón de otras estrategias de desclasificación asociadas a quienes fueron afectados por la represión

dictatorial, por el otro, y cuyos archivos han sido activados desde el arte o desde una ficción de comunidad que, en el caso del proyecto *Desclasificación Popular* (2014) que revisaremos hacia el final del texto, se manifiesta bajo una especie de desobediencia civil.



Chile Declassification Project (1999)
Sala de Lectura Gabriela Mistral, Biblioteca Nacional de Santiago
Fotografía: Cristián Gómez-Moya

Desclasificación archivista

A primera vista constatamos la disposición de 48 volúmenes correspondientes al *Chile Declassification Project*, una de las primeras liberaciones de archivos realizadas por el U. S. Department of State entre 1999-2000, las que parcialmente fueron donadas por Estados Unidos a Chile e ingresadas al Archivo General de la Biblioteca Nacional de Santiago. Se trata de una copia facsimilar –documentos fotocopiados y empastados en volúmenes bajo sello diplomático internacional (The Department of State, Freedom Of Information Act, 1999)–, que con el tiempo fue desalojada de su destino original de consignación, el Archivo General, para quedar dispuesta en un recóndito lugar al interior de la misma Biblioteca, una frágil estantería sin clasificación dentro de la Sala de Lectura

Gabriela Mistral; básicamente un espacio público para visitantes que desean consultar libros, colecciones y documentos de interés nacional¹.

En ese primer acontecimiento desclasificadorio, a finales de la década del noventa, algunos parlamentarios e investigadores pusieron especial atención al inusual fenómeno de traspaso bilateral de documentos entre ambos países. Algunos analistas examinaron, por ejemplo, un oficio del 15 de noviembre de 2000, firmado por 38 senadores de la República de Chile de diversas tendencias políticas, quienes exigían al gobierno chileno solicitar a Estados Unidos responder por las pruebas indesmentibles de la intromisión de ese país y sus aparatos de inteligencia. Además, solicitaron al país norteamericano “una declaración pública respecto de si, en la actualidad, la CIA continúa operando de alguna forma en nuestro territorio o donde Chile tiene presencia dentro del ámbito jurídico internacional” (Opasso, 2004). La respuesta de Estados Unidos ese mismo año no fue menos cándida:

La revisión crítica por parte de EEUU de sus políticas y acciones en Chile comenzó con las audiencias del comité del senador Church en el año 1975 y el informe ulterior titulado “Acciones Encubiertas en Chile”. El *Proyecto de Desclasificación de Documentos sobre Chile* de los últimos dos años y el *Informe de la Enmienda Hinshey* dado a conocer anteriormente este año han adelantado el proceso de revisión crítica – un proceso que a través del tiempo ha conducido a un cambio considerable en las políticas y acciones del gobierno de los Estados Unidos para apoyar plenamente la democracia, los derechos humanos y el estado de derecho en Chile (Opasso, 2004).

En informe del *Comité Church* (Comité Selecto del Senado para el Estudio de Operaciones Gubernamentales Relacionadas con Actividades de Inteligencia), actualmente constituye uno de los principales precedentes de la desclasificación, toda vez que el informe reveló parte de las primeras acciones encubiertas realizadas en Chile entre 1963 y 1973. Dicho comité estuvo presidido por el Senador demócrata de los Estados Unidos, Frank Church, quien impulsó una fuerte política de revisión y estudio de las operaciones gubernamentales norteamericanas respecto de sus actividades de inteligencia en otros países. El comité funcionó entre 1975 y 1976, abordando investigaciones desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la Guerra del Vietnam. Durante ese período el comité analizó tanto las acciones de inteligencia bajo el mandato de Franklin D. Roosevelt como las de Richard Nixon, demostrando con ello que todos los gobiernos de ese período habían abusado de su poder bajo medidas de absoluto secreto².

Al referirnos a la desclasificación de archivos, y en particular a la vinculada con derechos humanos y los regímenes del terror estatal, estamos aludiendo irremediamente a la liberación del secreto, cosa llana y evidente si adoptamos la antigua figura del archivo como reducto furtivo de aquello que incluso estando allí no es visible ni audible. Empero, también podemos afirmar que la liberación de 1999, por más renovada o progresista que parezca en relación con el llamado “giro archivístico” (*achival turn*) promovido hace ya más de una década (Cook, 1994, 2001; Schwartz, 2002; Hamilton, 2002; Morris, 2006); no solo desclasificó documentos secretos sino que además estos mismos secretos se mantuvieron paradójicamente bajo tal condición, es decir, se reemplazó *–quid pro quo–* un secreto por otro secreto. En este caso se trata del reemplazo de informaciones por imágenes, básicamente todo tipo de sobreescrituras que han quedado como huella visible del secreto y cuyo principal enmascaramiento es la tachadura³. Si bien estas marcas seducen por su amplitud y severa opacidad, también se puede reconocer que informan de intenciones, acciones y operaciones gramáticas no exentas de una conciencia ética. De ahí, entonces, que podamos insinuar que estos archivos desclasificados ofrecen aquí un problema estético y también político, toda vez que la aparición de una imagen sometida tenazmente al secreto *–desde/hacia el archivo–* constituye un régimen ético en su devenir histórico ¿Cuándo aparece?, ¿por qué aparece? En consecuencia, a la desclasificación se le podría atribuir una intención política sensible, más aún cuando su valor depende de ese otro régimen que es el acceso al archivo, única forma de consumir su lectura.





Archivos en estantería
Chile Declassification Project (1999)
Sala de Lectura Gabriela Mistral, Biblioteca Nacional de Santiago
Fotografías: Cristián Gómez-Moya

Por otro lado, también se ha de señalar que los volúmenes del *Chile Declassification Project*, ubicados en la Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional, constituyen esencialmente acumulación antes que archivo, pues debiésemos convenir que todo archivo depende de su uso para generar economía de lectura. Ya se sabe que, bajo el *dictum* de la mercancía, si el objeto constituye utilidad para uno entonces constituirá valor de uso; por el contrario, si es útil para otros constituirá valor de cambio. Aludimos así a la vieja lección marxiana sobre la noción de valor social. Pero en principio estos archivos, que han sido dejados a su suerte en una estantería perdida de la sala, abandonados al descuido y la falta de clasificación interna

para su búsqueda y acceso, realmente no se usan y tampoco se intercambian, solamente están ahí, a espaldas de los usuarios, quienes muchas veces incluso tampoco saben que allí se encuentran⁴. Son invisibles a un régimen de usabilidad e intercambio, por lo tanto, son acumulación estéril, inocua.

Lo llamativo es que a pesar de todo lo anterior, estos archivos cumplen con una cierta economía⁵. Desde 1976 hasta 1999 constituyeron un secreto que reposaba como legado invisible del *Informe Church* y, a finales de los noventa, con la liberación global gestada por el U. S. Department of State, han comenzado a circular como *desecretos* de su nueva condición humanitaria en términos de imagen. Por lo tanto, si bien emanciparon su secreto a nivel universal también cabe observar que continuaron ostentando las condiciones secretas de su catástrofe –catástrofe que, en el decir benjaminiano acerca del progreso, significa que *las cosas sigan así* (2005, p. 463)–: por un lado, se han mantenido inflexiblemente tachados y, por el otro, no son leídos por los usuarios pues las condiciones para su lectura han quedado en un estado de abandono e intraducibilidad. Y es en este sentido, entonces, que en la desclasificación de archivos secretos pervive un régimen ético, el que se condice con el secreto mismo que caracteriza toda escritura humanista; esto es, la historia de lo humano a través del poder ejercido por la propia escritura, lo que equivale a una historia del sujeto emancipado.

Policía y desclasificación

Parece necesario subrayar que la desclasificación es algo más que acceso y visibilidad con alcances globales, es también una forma compartida y solidaria de comprender el daño que ha generado el ocultamiento de información. Esto significa pensar no sólo en lo que generó su secreto en un período determinado, sino también lo que significa su develamiento para el porvenir de las comunidades afectadas. De ahí que podamos preguntarnos, ¿qué clase de política arrastra entonces la desclasificación del secreto dentro de una comunidad?

El *desecreto* de la desclasificación de archivos a escala de imagen, su parodia en la ley de la acumulación, implica que el origen de sus archivos se diluye aún más cada vez que lo damos a ver. Así, al ver estos documentos en un catálogo de museo, en un registro visual, incluso en una instalación artística o en un dispositivo web, por ejemplo, obviamente estos documentos no llegan a constituir un archivo, pero tampoco se podría afirmar que conforman

un patrimonio en reserva; básicamente comienzan a constituir imagen con valor de cambio para otros. Es en esta clave de lectura que podemos recuperar la problemática reflexión rancièreana al hablar de un régimen ético de las imágenes; a saber, un régimen en el que las imágenes reflejan el *ethos* de un grupo o colectividad. Cabe destacar, en tal sentido, la cuestión entre realidad y vida que Rancière discutía respecto de una forma de vida en la imagen, puesto que, si las imágenes están vivas, tal como insinuaba el denominado “pictorial turn” de los noventa (Mitchell, 2009 [1994]), entonces se podría sostener que en las imágenes de archivos de los derechos humanos aún pervive una clase de vida a pesar del trágico desenlace que atestiguan los archivos. Rancière (2010b), por su parte, advierte que no se trata que las imágenes estén vivas sino de qué clase de vida quieren que tengan sus autores o creadores. Partiendo del fallo que lleva a pensar en un plano escindido entre las palabras y las apariencias, como el lugar de la representación en donde las imágenes conducen una especie de poder del mal como un agente vivo (*living image*), el autor expondrá que las imágenes sólo expresan el poder de quienes las movilizan y, por lo tanto, las imágenes aparecen *como* si quisieran ejercer dicho poder.

Ahora bien, lo que realmente nos importa de estas imágenes secretas es su carácter desclasificado, toda vez que estas imágenes suponen un origen y un destino. De ahí que, siguiendo estas preocupaciones, se pueda examinar mejor la insistencia de Rancière cuando, en su conferencia “El uso de las distinciones” (2004), comprendía la relación entre *política* y *policía* a través de un desplazamiento hacia la desclasificación⁶. El autor explicaba tal diferendo no por medio de las dialécticas hegelianas sino recurriendo a una suerte de antinomias que establecían un régimen con sus propias distinciones:

[M]i uso de distinciones nodales como política/policía o bien régimen estético/régimen representativo *del arte*. Dos rasgos las caracterizan: primero, estas distinciones se proponen en lugar de otras distinciones, y contra ellas. Operan menos como una clasificación diferente que como una desclasificación. Esto quiere decir –y esta es la segunda característica– que intentan cuestionar la distribución recibida de las relaciones entre lo distinto y lo indistinto, lo puro y lo mezclado, lo ordinario y lo excepcional, lo mismo y lo otro⁷.

La desclasificación, sin ánimo de simplificar en demasía la lectura que estamos proponiendo, creemos que considera la ruptura con un origen puro y único que habría quedado en la clasificación, así como en la aparente *distribución* dicotómica entre lo uno y lo otro⁸. Si la clasificación es un origen, entonces, la desclasificación es su apostasía, es decir,

la renuncia a ese origen clasificatorio como si de él surgiera, en forma inversa, la misma desclasificación. Así, no es extraño pensar la desclasificación en orden a un tipo de pensamiento sensible que contradice una distribución consensuada, uno que marca las distinciones entre régimen estético (la política) y régimen representativo (la policía).

De manera que la desclasificación, tal como la utiliza Rancière (2004), corresponde al uso de distinciones nodales que no buscan contribuir a nuevas formas de clasificación sino a desmarcarse de lugares oposicionales. Por lo tanto, habría que agregar un aspecto ciertamente enrevesado pero ineludible respecto de la distinción política/policía: *lo político* será para el filósofo el interregno entre la política, la idea de igualdad, y la policía, el gobierno que organiza la comunidad. *Lo político*, entonces, corresponde a la *interfaz*, es decir, a lo que se da *entre* la política y la policía. No obstante, y tal como observa él mismo en su célebre artículo “Política, identificación y subjetivación”: “toda policía *hace* daño a la igualdad [a la política]” (2006, p. 17). Es por esta razón que *lo político* se hace cargo del tratamiento de un daño, el daño ejercido contra una comunidad en estado de igualdad.

Tales distinciones suponen que el acto de desclasificación, efectivamente, establece una antinomia frente a lo que ha quedado inscrito como una clasificación. Y es por ello, entonces, que se vuelve pertinente indagar en el origen de la desclasificación, bajo el entendido que la desclasificación es *lo político* que ha quedado entre la política (la igualdad: el ejercicio de los derechos humanos) y la policía (la representación: la intervención violenta/pacífica en nombre de los derechos humanos). Hablamos pues de la desclasificación como un acto sensible y *disensual* contra toda idea de igualdad o representación, lo cual es muy distinto a los efectos de un archivo desclasificado que ha sido liberado como la prueba visual del daño; esto es, el Estado policial intentando restituir la igualdad política y representacional de los derechos humanos. Dicho de otro modo, los archivos desclasificados constituyen una política de la representación cada vez que se les exhibe como evidencia policial del daño que el propio Estado ha ejercido.

Con todo, no debemos precipitar la celebración de tales antinomias, pues en su afán de superar malos entendidos acerca del nodo política/policía, Rancière también aclara que se trata de redistribuciones: “una distancia en el pensamiento de lo heterogéneo, una manera de pensarlo sin asignarlo a una potencia ontológica otra” (2004, s/n). Así, siguiendo esta observación, y forzando algo más su lectura en nuestro caso, diríamos que de llegar a existir un origen en la desclasificación –a pesar de referir a un lugar en el archivo– este sería difícil de identificar, pues se vincula con una figura altamente problemática para la historia de

lo político, más aún si esta historia alude a los derechos humanos durante la catástrofe. Dicho origen, que encuentra en medio de la catástrofe su principal vestigio, corresponde a la desaparición premeditada de toda huella posible para el archivo, puesto que las huellas se borran dejando otras huellas.

La desclasificación, si exigimos más todavía sus alcances, parece recurrir a una nueva discusión sobre el origen —el *arkhé* del documento desclasificado—, ya que en el origen de estos documentos se encuentra invariablemente la desaparición, lo que no ha aparecido, y que en un abismo de temporalidad histórico aparece sin mediar *lo político*. Esto nos lleva a subrayar, en consecuencia, que la desclasificación de archivos secretos es también una forma de clasificación, es decir, es un nuevo retorno al secreto. Veamos: si la desaparición del cuerpo/testigo es el principio —el origen traumático— entonces la aparición será precisamente su devenir visual antagónico, revelado y deseado como documento visible. Para decirlo de otra manera, se trata de un origen mnémico, ya que el origen de la desclasificación es tal, precisamente, en tanto espectro y devenir documento de la memoria. Partimos, por tanto, de la idea que la desclasificación no refiere a un cuerpo fijo en la invisibilidad del trauma ni tampoco a un lugar aferrado a un espacio y tiempo del testigo, sino a un cuerpo ambulante —sin registro— que por haber sido desaparecido/desidentificado, impide entonces conocer el verdadero origen de su estado de identidad/clasificación. En breve, digamos que el único origen de la desclasificación es la propia ruptura de su origen puro, lo que a su vez será leído, en la catástrofe misma de los derechos humanos, como una nueva y reiterada desaparición del documento, esta vez por medio de su *virtualización*, o sea en su desclasificación a escala global. En su defecto, dado que el capital necesita redes de fluidez, la acumulación inútil aparecerá como una impensada forma de resistencia a esa nueva economía virtual que ofrece la desclasificación.

He ahí entonces la extravagancia de estos archivos, pues la acumulación ciega sería *lo político* de la desclasificación: mientras menos visibles sean estos documentos, mayor será la resistencia a su valor de cambio en el sistema de *estetización* de los archivos de imágenes (por ejemplo, las exhibiciones de los principales memoriales y museos latinoamericanos en torno a una imagen documental y emancipada de los derechos humanos⁹). En tal sentido, la política de abandono de estos archivos en una estantería de la Biblioteca Nacional de Santiago, lo que parece sostener, incluso sin proponérselo, es la de un precario régimen de igualdad; mientras que la gobernabilidad norteamericana, por el contrario, se encuentra más cercana a un soberbio régimen policial, es decir, ejerce la

representación universal en nombre de los derechos humanos como si de una práctica redentora se tratara. Esta política de la representación se asimila perfectamente a la normativa de la *Freedom of Information Act* (Ley de libertad de información, 1966) –locución pragmática con tal que las mercancías de archivo fluyan bajo el parapeto de la libertad–, y es por ello que, a contar de 1999, bajo el mismo principio policial de libertad de información, han fomentado una política de alcance global a través de un proyecto todavía mayor, *Declassified U.S. Government Documents*.

En consecuencia, bajo la sombra crítica de la tesitura policial que hemos seguido en este breve apartado, podríamos pensar que la desclasificación del secreto no sólo constituye una emancipación del terror sino además una liberación capitalista del mismo terror, pero en forma de secreto. Aquí los derechos, los derechos humanos, también son verificables como constitutivos de un régimen ético. De modo que, y en disrupción con lo anterior, una acción de desclasificación que busca fraccionar las distinciones entre régimen estético y régimen representativo, requeriría necesariamente constituirse desde otras interfaces, justamente las que no corresponden a la política ni tampoco a la policía; cuestión que, al mismo tiempo, amplía las formas en que la desclasificación levanta la pregunta por el arte y el no-arte.

Terror y desclasificación

Podemos ir más lejos aún y ver que la desclasificación es también consustancial a las comunidades de afectados ya no sólo por los atentados a los derechos humanos, sino también por los mismos documentos constitutivos de igualdad. Las demandas de las comunidades se asocian así a las formas de acceder a la información y al uso de esa misma información, lo que dice relación con los modos en que se interrumpe o se radicaliza incluso el proceso cívico de desclasificación.

En medio de estas prácticas, el arte, y en específico el arte basado en políticas comunitarias, se transforma en un agente de activación de otros procesos para la desclasificación, de modo que las políticas de archivos ocupan ahí un raro lugar entre el hecho real y la parodia documental de su propia veracidad. Mencionemos, preliminarmente, la intervención documental que el artista chileno, Francisco Tapia (alias Francisco Papas Fritas), realizó en 2014 bajo el título de una especie de obra coral, *Ad Augusta per Augusta*. Luego de haber quemado pagarés de estudiantes afectados por la quiebra económica de una universidad privada, el artista decidió exhibir los residuos de su acto de sabotaje:

Luego de 10 meses al fin conseguí terminar con la quema de todas las letras de cambio, pagarés y contratos firmados que sustraje de la Universidad del Mar. De dichos papeles lo único que queda son cenizas, las cuales desde hoy expongo en el Centro Cultural Gabriela Mistral junto con los cachureos que me traje para encubrir mis acciones ante los alumnos en toma (2014, s/n)¹⁰.

Casi al mismo tiempo los alumnos de dicha universidad declaraban que no había sido el artista el responsable del acto sino ellos mismos quienes realmente quemaron los documentos. Así, arte y no-arte parecían disputarse el suceso, y en ese sentido el desacuerdo resulta fructífero igualmente para reforzar la demanda comunitaria. En un texto aparecido el mismo año en un periódico digital, la filósofa Alejandra Castillo reflexionaba sobre el trabajo de la quema del artista señalando:

Todo registro, toda circulación, sólo imágenes. Al igual que las imágenes del terror que circulan en los medios, las imágenes puestas a circular por el artista se inscriben en el registro de lo 'verdadero' (los pagarés que acreditaban las deudas fueron efectivamente quemados, aunque, en última instancia, en este contexto, no tiene sentido el recurso a la veracidad del hecho) (2014, s/n)¹¹.

En efecto, más allá de la polémica respecto de la autoría, la verdad y sus efectos hegemónicos sobre lo cultural, el asunto determinante resultaba ser la alegoría terrorista alojada allí, la que fluctuaba entre su tragedia y su farsa. Es por ello que resulta atendible la cualidad de testigos de estos documentos y en ese caso de los medios asociados a dicha condición. Podríamos convenir que son documentos derivados en imágenes *a posteriori*, es decir, una vez que ingresan en los medios de comunicación masivos y cuyo ingreso, entonces, convierte tales imágenes en testigos de un hecho circunscrito a la farsa. Hablamos de una farsa que aparece como remedo visual de una historia de las medialidades, luego de una desaparecida historia de las clases sociales que, sin embargo, aún hoy dividen la calidad de la educación pública y la educación privada.

Más adelante, con un argumento que contradecía la lectura realizada por el teórico alemán Boris Groys (2005), respecto de la incapacidad del arte de superar los efectos reales de un hecho, Castillo expondrá lo siguiente:

[...] contrariamente a lo señalado por Boris Groys, aquí las imágenes buscan alcanzar una representación que va más allá de la 'realidad del hecho'. En efecto, es posible advertir en la acción de arte de Papas Fritas un deseo de alcanzar el punto ciego de la representación del archivo, aquella perspectiva que condiciona en

ausencia el propio marco visible e invisible de toda representación. La reapropiación creativa de la economía simbólica de los medios de comunicación, la utilización paródica de la visualidad y de la gestualidad terrorista por parte del artista, no buscaría otra cosa que representar la propia política del terror del Estado chileno. Política de la desposesión, llevada adelante por un Estado terrorista y criminal empeñado en una guerra social de clases permanente (2014, s/n).

No deja de resultar seductora la puntual discrepancia que Castillo establece contra la categórica “realidad del hecho” que sostiene el autor alemán y que proviene de la incapacidad que tienen los artistas de alcanzar un gesto tan radical como el de los verdaderos actos terroristas (2005a). Si bien la discordancia resulta pertinente –leída como secuela de la polémica estetización que alcanzó el ya conocido comentario de Stockhausen respecto del ataque de las torres gemelas en 2001, pero en el que no estuvo presente la conciencia de la mediación televisual–, también hace falta destacar otras aristas. Subrayemos que el planteamiento de Groys se refería, básicamente, a que recibimos constantemente imágenes de guerra, terror y catástrofes de todo tipo, y que ese nivel desmesurado de producción y distribución de imágenes ha superado las capacidades de cualquier artista:

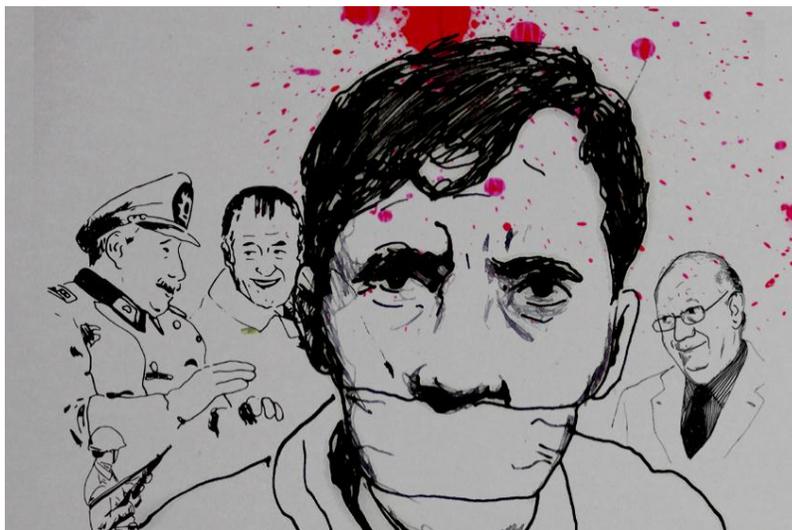
Indeed, the contemporary mass media has emerged as by far the largest and most powerful machine for producing images, indeed – vastly more extensive and effective than our contemporary art system. We are constantly fed with images of war, terror and catastrophes of all kinds, at a level of image production and distribution with which the artist with his artisan skills cannot compete. And in the meantime, politics has also shifted to the domain of mediaproduced imagery. Nowadays, every major politician, or rock-star, or TV-entertainer, or sport hero generate thousands of images through their public appearances – much more than any living artist. And a famous general or terrorist produces even more images. So it seems that the artist –this last craftsman of present-day modernity– stands no chance of rivalling the supremacy of these commercially driven image-generating machines (2005a, p. 970).

Es por ello que, de manera de introducir un matiz en dicha lectura, los hechos no necesariamente son los “hechos reales”, sino los hechos designados y codificados únicamente por los medios de masas y contra los cuales un artista no puede lidiar.

Con todo, el problema documental que expone el artista chileno también nos desafía a interpelar las políticas de la imagen en relación con el documento, lo cual significa desconfiar de dicha política como una promesa de modernidad a través de la consignación. De ahí que valga considerar que la misma sospecha sobre el documento recae también sobre la condición empírica de las imágenes y las tecnologías del observador, básicamente

en términos de una funcionalidad que, tal como arguye Groys, sólo busca alcanzar una política sublime¹². Y allí también cabe destacar que la escritura del filósofo alemán aparece mejor vinculada con aquella nueva economía de archivo que el propio autor, hace ya varios años, vinculaba en clave de ready-made (Groys, 2005b), es decir, como algo *ya-hecho* y, por lo tanto, como *documento de lo ya-hecho*. En este sentido, la realidad del hecho podemos leerla como una forma de vida documental, cuyo único modo de constatación, y paradójicamente de vida, es el hecho que está documentada (Groys, 2008a; 2008b). Esto quiere decir que la realidad del hecho es la propia inscripción en un documento para el porvenir; cuestión que para Groys, años más tarde, significará una forma utópica de mantenerse vivo dentro del archivo o al menos la esperanza de sobrevivir a la propia contemporaneidad (2014).

Ahora bien, lo que vivieron los estudiantes de aquella universidad privada caída en desgracia siempre se puede leer como una tragedia real –efectivamente las demandas se encuentran vigentes en tribunales–, lo cual pudimos constatarlo en los mismos medios a través de los cuales se comunicó dicha tragedia: es por esa razón que podríamos insinuar la idea de un arte medial posterror. Y en ese caso, el caso de sabotaje documental levantado por el artista chileno, pensaríamos que hay ahí una política destructiva, la que gira en torno a corromper la promesa documental del hecho real –subsanan violentamente la igualdad frente a los documentos de cobranzas legales–; y no por ello menos peregrina –y al mismo tiempo paródica– en relación con aquello que se cree puede reivindicar el arte, como si de una política de justicia humanista en sí misma se tratara.





Manual del proyecto
Desclasificación Popular (2014), Francisco Papas Fritas
Fuente: <http://desclasificacionpopular.cl/>

Desclasificación popular

En una línea de sabotaje similar pero orientada hacia una ley de archivos estatales, se encuentra el peregrinaje de una acción comunitaria de desclasificación surgida en oposición al principio de protección a través del secreto. Activada desde el arte, esta micropolítica se ha desarrollado a través de una plataforma web bajo el dominio *Desclasificación Popular* (www.desclasificacionpopular.cl)¹³. El extraño proyecto de comunidad online, al que se ha sumado el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y otras organizaciones sobre derechos humanos a contar del 2014, permite explorar la estrategia artística de Francisco Papas Fritas, quien ha explotado una especie de estética de la clandestinidad, la que dice relación, precisamente, con el terror y el terrorismo como cultura subversiva contra el Estado.

Actualmente, podemos observar que la plataforma online provee una serie de protocolos para ejercer el derecho personal a la desclasificación de documentos vinculados con declaraciones sobre derechos humanos durante la dictadura, específicamente los extraídos de los testimonios de quienes colaboraron con el denominado “Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura” (conocido popularmente como Informe Valech)¹⁴. El proyecto del artista convocó a un grupo de testigos a realizar una nueva lectura del artículo

15 de la Ley N° 19.992 (“Establece pensión de reparación y otorga otros beneficios a favor de las personas que indica”, Título IV, *Del secreto*), todo con el propósito de disponer libremente de los antecedentes entregados a la Comisión Valech:

Artículo 15.- Son secretos los documentos, testimonios y antecedentes aportados por las víctimas ante la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, creada por decreto supremo N° 1.040, de 2003, del Ministerio del Interior, en el desarrollo de su cometido. En todo caso, este secreto no se extiende al informe elaborado por la Comisión sobre la base de dichos antecedentes. El secreto establecido en el inciso anterior se mantendrá durante el plazo de 50 años, período en que los antecedentes sobre los que recae quedarán bajo la custodia del Ministerio del Interior. Mientras rija el secreto previsto en este artículo, ninguna persona, grupo de personas, autoridad o magistratura tendrá acceso a lo señalado en el inciso primero de este artículo, sin perjuicio del derecho personal que asiste a los titulares de los documentos, informes, declaraciones y testimonios incluidos en ellos, para darlos a conocer o proporcionarlos a terceros por voluntad propia. Los integrantes de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, así como las demás personas que participaron a cualquier título en el desarrollo de las labores que se les encomendaron, estarán obligados a mantener reserva respecto de los antecedentes y datos que conforme al inciso primero de este artículo tienen carácter secreto, durante todo el plazo establecido para aquel. Estas personas se entenderán comprendidas en el N° 2 del artículo 201 del Código de Procedimiento Penal o del artículo 303 del Código Procesal Penal, según corresponda. La comunicación, divulgación o revelación de los antecedentes y datos amparados por el secreto establecido en el inciso primero, será sancionada con las penas señaladas en el artículo 247 del Código Penal¹⁵.

De modo que si aconteciera la subversión por parte de los afectados en contra del texto de ley, se rompería lo indicado respecto de los 50 años que restringe su acceso público. No obstante, esto también podría tener un trato especial de seguir la recomendación expuesta en el “Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura”, respecto de la práctica archivística universal; tal como indica el apartado sobre “Resguardo y confidencialidad de la información recibida”:

Puesto que los expedientes personales constituyen una información de carácter nominativo y, como tal, reservada, con el fin de proteger la vida privada y el honor de las personas, la Comisión recomienda aplicar un plazo especial para la comunicación al público de estos expedientes personales. Para ello puede considerarse el rango de tiempo que ha seguido la práctica archivística mundial en este tipo de materias, de 30 años. Ello incluye tanto los expedientes físicos como el archivo electrónico elaborado a partir de éstos. Este plazo se aplicará a partir de la fecha de entrega del Informe de la Comisión. Por su parte, las personas que hayan sido calificadas o sus descendientes, en caso de fallecimiento, podrán solicitar copia de los documentos que adjuntaron a sus presentaciones (2004, p. 531).

Así, los documentos de derechos humanos parecen quedar, entre el texto de ley y las recomendaciones de la práctica archivística, restringidos a un período de acceso al secreto. Es por ello que la desclasificación que inspiraba el proyecto se volvió significativa en términos de avanzar hacia una verdadera política pública de desclasificación del secreto estatal. Además, y a cuenta de que esta forma de “verdad” pasaba no sólo por el acceso al archivo y su posterior liberación del secreto sometido a treinta, cincuenta años, también comparecía en esta práctica una *desidentificación* con todo aquello identificado como representación de los derechos, y cuyo epítome sería el principio policial conferido al Estado.

Por otro lado, si consideramos los protocolos de imagen del proyecto, también cabría examinar la operatividad de la página web, toda vez que ésta se constituye en la plataforma de acceso a una comprensión de lo popular circunscrita al origen desde el cual emergen las condiciones del discurso. Es importante hacer notar que luego de algunos años de funcionamiento, la plataforma permanece bajo una sostenida latencia, su acceso se encuentra en un perpetuo estado de construcción, como si estuviese inactiva, dejando disponible básicamente un sempiterno manual de uso para la desclasificación –lo que no es poca cosa a la vista de la micropolítica que autogobierna su texto de ley–. Esto, sin embargo, no quiere decir que su orgánica política dependa necesariamente de esta aparente inactividad, de hecho han logrado avanzar silenciosamente en algunas demandas judiciales contra ciertas políticas institucionales¹⁶.

En un breve seguimiento a esos protocolos del dispositivo web, podemos observar el traspaso que va desde el acceso al archivo, la puesta en uso de las gramáticas del secreto hasta la disolución en imagen; todos aspectos que mantienen su propio régimen administrativo:

¿Qué se puede hacer con este archivo? Una vez recuperado el testimonio puede hacer con él lo que le haga sentir más cómodo/a, ya sea conservarlo en su poder en casa, o desclasificarlo a través de la opción ofrecida por nosotros en DPV. Si se accede a esto, el compromiso es tachar el nombre de la víctima y cualquier información personal; pero dejar al descubierto el nombre del o la torturadora¹⁷.

Indudablemente llama la atención la selectividad de los nombres propios. Su discriminatoria, sin embargo, es congruente con el lugar desde donde se desclasifica, y es por ello que ahí opera una dimensión de *lo político*, aquello que no se circunscribe a la selectividad de la política ni de la policía.

Podemos constatar, además, la transformación del documento a imagen, lo que convulsiona en parte su estatus de verdad así como su dimensión ética en torno a una forma de *ethos* colectivo de la imagen.

Del archivo que usted recibió del INDH, es de suma importancia borrar su nombre y cualquier dato personal. Esto lo puede hacer tachando el documento con un plumón negro. Se puede borrar también cualquier suceso que involucre su intimidad y que usted decida no hacerlo público. Escanear este documento. Se pide que la imagen escaneada este en una resolución de al menos 150 dpi¹⁸.

La resolución, a pesar del obvio tecnicismo visual que encierra, no es un aspecto baladí, básicamente porque ello configura el estado visual de toda desclasificación de archivos; esto es, que sean legibles como imágenes de circulación virtual. Los DPI, acrónimo de *Dots Per Inch*, representan el valor de mensura para una imagen impresa o la densidad de una imagen digital, en cuyo caso se refiere habitualmente a PPI (*Pixels Per Inch*). El instructivo técnico que informa la página del proyecto, si bien resulta anecdótico como política de archivo, nos advierte del uso que se le dará a estos documentos, los que serán transformados en puntos virtuales indefectiblemente. De tal manera que el uso de una imagen en el espacio de la *Desclasificación Popular*, transforma las condiciones de uso y reproducción de la misma desclasificación aportando un devenir imagen en el lugar del secreto. En consecuencia, el *desecreto* implícito en esta práctica de desclasificación lleva a pensar, siguiendo la problemática rancièriana, en qué clase de vida quieren sus autores o creadores que tengan tales imágenes.

Con todo, la promesa de esta política de la desclasificación, más allá de los extravagantes diletantismos entre política y arte que ofrece toda la plataforma de la *Desclasificación Popular*, deja en un extraño lugar histórico la conmoción de la tragedia. Encabezado por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)¹⁹, hoy más cerca de una entelequia política, y unido a los grupos de apoyo que acompañan al artista, el proyecto parece sobrevivir a través de una creativa lucha por la desclasificación del terror como una lucha por mantener los documentos vivos. Precisamente, aludimos a un doble ejercicio de lucha: por un lado, la desclasificación popular como desobediencia a la misma clasificación alojada en un perenne pasaje del histórico dolor provocado por el terror de Estado, lo que, paradójicamente, confisca policialmente la libertad del secreto a cincuenta años (el resguardo del daño); y por el otro, la desclasificación como veraz lucha por la vida de los documentos transformados en imágenes públicas, como si en su liberación reposara una sensibilidad política y estética que apelara a un régimen de igualdad.

Estos dos aspectos al menos parecen disputarse el sentido detrás de la *Desclasificación Popular*, pero al mismo tiempo cabe pensar si acaso *lo político* del proyecto no está dado menos por encontrar un lugar en las políticas de archivos de la ley que por engendrar una *desidentificación* destructiva con todo aquello que, en su binaria oposición, promueva la promesa de emancipación de lo popular a través de una desclasificación conciliatoria.

Conclusión

Es necesario recalcar la diferencia entre las políticas de archivos desclasificados y las acciones micropolíticas de desclasificación destinadas a movilizar un efecto de ruptura nodal entre la política y la policía.

Por una parte, cabe leer la doble operación de las políticas de archivos desclasificados, pues constituyen fenómenos estéticos orientados a fortalecer la idea de igualdad en tanto acceso, mientras que la gobernabilidad de estas mismas políticas conforma un estado policial que procura resguardar del daño manteniendo el secreto. En ambos casos su régimen de representación consiste, precisamente, en hablar en nombre de los derechos humanos.

Los actos de desclasificación encaminados a redefiniciones de lo común o a cierta desobediencia comunitaria, por otro parte, se orientan hacia el lugar de *lo político*, bajo el entendido que *lo político* constituye el espacio en que lo sensible resiste al efecto clasificatorio. Nada garantiza, por supuesto, que estas acciones impidan dicho efecto, sin embargo, en algún punto consiguen modular el simple régimen de representación.

En este arco, entre el arte y el no-arte, se debate una lectura discordante con la desclasificación de archivos y derechos humanos, la que se desborda incluso más allá de lo humano y de su representación en la ley del archivo al fin. Esta nueva materialidad de la desclasificación encierra, entonces, un lugar en disputa permanente, incluso hoy, cuando toda liberación de archivos parecía ya sancionada por la regulación de un humanista secreto.

Bibliografía

Benjamin, W. (2005). Convoluto N: Teoría del conocimiento, teoría del progreso. En *Libro de los Pasajes* (pp. 459-490). Akal: Madrid.

- Comisión Valech. (2004). *Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* (I y II). Recuperado de <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>.
- Cook, T. (1994). Electronic records, paper minds: the revolution in information management and archives in the post-custodial and post-modernist era. *Archives and Manuscripts*, 22(2), pp. 300-328.
- Cook, T. (2001). Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives. *Archivaria*, 51, pp. 14-35.
- Gómez-Moya, C. (2015). Tachas como secretos devenidos en documentos de arte contemporáneo [apéndice: el secretario]. En García, S. y LaBelle, B. (Eds.). *Block Mágico* (pp. 62-75). Santiago: Errant Bodies Press.
- Gómez-Moya, C. (2016). Estéticas de la documentalidad en los derechos humanos: una espectrografía de la desclasificación. *ERRATA*, 13, pp. 28-49.
- Groys, B. (2005a). The Fate of Art in the Age of Terror. En Latour, B. y Weibel, P. (Eds.). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (pp. 970-977). Cambridge/London: MIT Press.
- Groys, B. (2005b). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- Groys, B. (2008a). From Image to Image File-and Back: Art in the Age of digitalization. En *Art Power* (pp. 83-91). Cambridge/Masachusetts: The MIT Press.
- Groys, B. (2008b). El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación de arte. En *Obra de arte total Stalin. Topología del arte* (pp. 165-183). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Hamilton, C. y otros. (2002). *Refiguring the Archive*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de La Imagen*. Madrid: Akal.
- Morris, C. E. (2006). The Archival Turn in Rhetorical Studies; Or, the Archive's Rhetorical (Re)turn. *Rhetoric & Public Affairs*, 9(1), pp. 113-115.
- Opasso, C. (15 de noviembre, 2000). Proyecto de acuerdo-intervención de la CIA. En "¡FORGET IT! Documentos Desclasificados de EEUU", *El Periodista*. Recuperado de <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1563/article-57347.html/>.
- Rancière, J. (1994). *En los bordes de lo político*. Santiago: Universitaria.
- Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.
- Rancière, J. (2006). Política, identificación y subjetivación. En *Política, Policía, Democracia*. Santiago: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones.

- Rancière, J. (2010a). The Use of Distinctions. En *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (pp. 205-218). NY/London: Continuum.
- Rancière, J. (2010b). Les images veulent-elles vraiment vivre? En Alloa, E. (Ed.) (2010). *Penser l'Image* (pp. 249-266). Les presses du réel: París.
- Rojas, S. (2012). *El arte agotado*. Santiago: Sangría.
- Schwartz, J. M. y Cook, T. (2002). Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory. *Archival Science*, 2, pp. 1-19.
- United States Senate. (1975). Select Committee to Study Governmental Operations with Respect to Intelligence Activities of the United States Senate. *Alleged Assassination Plots Involving Foreign Leaders*.
- United States Senate. (s.f.). *Cover Action in Chile, 1963-1973*. Recuperado de <http://www.derechos.org/nizkor/chile/doc/encubierta.html>.
- U. S. Department of State. (1999). *Chile Declassification Project: (human rights in Chile-Tranche 1)*. Washington, D.C., The Department of State, Freedom Of Information Act (FOIA) [29 v.: facsím. + 5 supl. en 9]. Recuperado de <http://foia.state.gov/Search/Collections.aspx>.
- Wright, S. (2013). *Toward a Lexicon of Usership*. NH Eindhoven, NL: Van Abbemuseum.

Referencias

¹ La sala de lectura alberga los diversos tomos de la colección *Chile Declassification Project* (U.S. Department of State 1999), un proyecto que forma parte de la política de desclasificación de archivos que comenzó bajo el gobierno de Bill Clinton (*Declassified U.S. Government Documents*, 1999-2000), y que en sus amplias bases de datos sobre inteligencia cuenta con informes de diversos organismos federales de Estados Unidos. Los tomos de *Chile Declassification Project* corresponden a una serie de documentos fotocopiados y agrupados en tramos que comprenden el período 1968-1991, en cuyo interior se revelan las operaciones gestadas entre las agencias del gobierno estadounidense, especialmente la Central Intelligence Agency (CIA), los aparatos de inteligencia militar y las corporaciones privadas en Chile, que provocaron el golpe de Estado de 1973. Dichas transferencias contribuyeron, además, a implementar la nefasta Operación Cóndor, violento plan de carácter clandestino ejercido sobre los grupos de izquierda en los países del Cono Sur de América Latina, entre los años setenta y ochenta.

² La referencia original del "Informe Church: Acción encubierta en Chile 1963-1973" corresponde a los reportes del Select Committee to Study Governmental Operations with Respect to Intelligence Activities of the United States Senate: *Cover Action in Chile, 1963-1973* (1975), y *Alleged Assassination Plots Involving Foreign Leaders* (1975) [Presuntos planes de asesinato para involucrar a líderes extranjeros].

³ Conviene señalar, a pesar del breve espacio disponible, que bajo la forma de "tacha" (tachadura, borradura, rectificación, sobreposición, supresión, etcétera), se explicita la relación directa entre lo que

aparece y lo que desaparece. Esta *graffa* se debate en una dialéctica entre *textualidad* y *visualidad*, pues habitualmente se tacha un escrito, no obstante, este no deja de existir, sino que se transforma en una nueva imagen de escritura: figura, límite, opacidad, *sobrescritura*. Tachar es, entonces, producir escritura, y a su vez *hacer* escritura (manual, digital) es inevitablemente dejar tachas como legados gráficos (hendidos, huellas, trazas) de un pensamiento visual que reiteradamente producirá fallas sobre sí mismo. En este sentido la tachadura corresponde a un pensamiento estético dentro del archivo del secreto. Vid. Gómez-Moya (2015).

⁴ En otros momentos hemos señalado que la historia del país, tanto como sus discontinuas políticas de archivo y patrimonio sobre el régimen dictatorial, han soslayado la importancia de estos documentos, volviéndolos secretos e ilegibles para el público. La Sala de Lectura, en tal sentido, cumple su función de un modo parcial, puesto que su cotidiana función habitualmente se materializa en el texto que cada quien pide leer, pues ahí precisamente se da un límite entre texto legible e ilegible. En Gómez-Moya (2016).

⁵ Se vuelve interesante el giro que propone Stephen Wright (2013) al identificar otros modos de participación espectacular en torno a la imagen. El autor propone la noción de uso y usuario para abordar no sólo formas de ocupación de los espacios estético-culturales, también las prácticas de interacción entre el observador y lo observado.

⁶ Advertimos que la categoría utilizada por Rancière, no dilucida el problema del archivo y tampoco aborda su política. Recurrimos a ella pues nos sirve para pensar el régimen estético de la desclasificación en el archivo. La categoría “desclasificación”, utilizada por el filósofo en algunos de sus artículos, se puede constatar también con el uso de la noción “desidentificación”. Vid. Rancière (2004).

⁷ La versión en inglés señala: “I will start with a nodal point, that is my use of conceptual distinctions such as politics/police and the aesthetic/representative regimes of art. Two features characterize this use: first, I put forward these distinctions as replacements for other distinctions, and against them. They effectuate less another type of classification than a type of declassification. Which is to say - and this is the second and related feature - that they aim to put into question the received distribution of the relations between the distinct and the indistinct, the pure and the mixed, the ordinary and the exceptional, the same and the other.”, en Rancière (2010a), p. 205. [la traducción al castellano corresponde a la versión online, 2004]. En la cita hemos puesto en cursivas la palabra *arte*, con tal de advertir del énfasis que hace el autor, a través de una aclaración propiciada por el debate sobre la política/policía, de la necesidad de tensionar las condiciones históricas del arte: “La oposición de los regímenes estético y representativo del arte es [dice Rancière], del mismo modo, una manera de volver a poner en duda identidades y alteridades: identidad del arte y oposiciones en el seno de las cuales se le ha hecho funcionar o que se le ha hecho funcionar en su seno. Se trata de poner en duda la univocidad ahistórica de nociones como ‘el arte’ o ‘la literatura’ y, correlativamente, la manera en la que se definen los cortes temporales” (2004). La referencia es más extensa desde luego, simplemente queremos enfatizar la sospecha sobre “el arte”, de modo de pensar su pertinencia soterrada para el caso que estamos discutiendo.

⁸ El autor también nos advierte que ambos regímenes confirman un proceso en que el sujeto no ha dejado de pensar desde la política y la policía. Esto es lo que Rancière (1994) reconocía como un sofisticado proceso de *subjetivación*, que tendría entre sus antinomias la desidentificación o la desclasificación ¿Qué quiere decir esto? La *subjetivación*, según el autor, plantea la relación de un *sí* con un *otro*. Por tanto, es un *uno* que estaría en permanente relación con un *otro* volviendo su propio reconocimiento un acto al mismo tiempo permanente e intercambiable entre lo que ha quedado identificado/clasificado y lo desidentificado/desclasificado.

⁹ No deja de sorprender el exceso celebratorio de bienales y museos internacionales, en torno a las imágenes del terror asociadas con las dictaduras latinoamericanas, como si de un exótico pasado perdido e irrepetible se tratara, y de lo cual sólo nos quedara observar como buenos espectadores su legado estético. Mencionemos, por ejemplo, los curadores del MALBA argentino, quienes hace ya un tiempo se prodigaron en exhibir las huellas dejadas por las operaciones de inteligencia desarrolladas por Estados Unidos a lo largo de más de cinco décadas en América Latina. Por cierto, llegando con

cierto retraso a una discusión estética que ya se había dado en Chile hace una década atrás, el museo decidió curatorial la muestra *En nuestra pequeña región de por acá* (2016), de la artista chilena Voluspa Jarpa, quien ha hecho de su trabajo con los archivos secretos un *branding* del arte humanista, potenciado a través de amplias itinerancias internacionales, inagotables pues cuando se trata de una historia traumática que se ha vuelto legado universal. Merecen atención los laberínticos salones temáticos y “minimalistas” que, para la ocasión, el museo exhibió con los documentos descendiendo por largas mangas o bien en muros abigarrados de copias de archivos secretos, todos en clave de imágenes que incluso servirían para levantar contenidos salones humanistas sobre el “terror” universal, neutralizando eso sí las violentas, dolorosas y fatales consecuencias de las prácticas que subyacen bajo esos documentos. Véase <http://www.malba.org.ar/evento/voluspa-jarpa/> (consultado: 29/11/2016).

¹⁰ “Papas Fritas autodenunció quema de documentos de cobro de la U. del Mar”, en *El Desconcierto*, 13 de mayo de 2014. Disponible en:

<http://www.eldesconcierto.cl/cultura-y-calle/2014/05/13/artista-visual-autodenuncio-quema-de-documentos-de-cobro-de-la-u-del-mar/> (consultado: 01/06/2014).

¹¹ Alejandra Castillo, “Ad Augusta per Augusta de Francisco Papas Fritas”, en *El Desconcierto*, 19 de mayo de 2014. Disponible en:

<http://www.eldesconcierto.cl/cultura-y-calle/2014/05/19/16965/> (consultado: 12/07/2014).

¹² El texto de Groys, “The Fate of Art in the Age of Terror” (2006), señala: “Of course, the images about which I am speaking have some elementary, empirical truth: They document certain events and their documentary value can be analysed, investigated, confirmed or rejected. There are some technical means to establish if a certain image is empirically true or if it is simulated, or modified, or falsified. But we have to differentiate between this empirical truth and empirical use of an image as, let say, a judicial evidence, and its symbolic value inside the media economy of symbolic exchange. The images of terror and counter-terror that circulate permanently in the networks of contemporary media and became almost unescapable for a contemporary TV viewer are shown primarily not in a context of an empirical, criminal investigation. They have a function to show something more than this or that concrete, empirical incident. They produce the universally valid images of the political sublime” (2006: 94).

¹³ Reza su página web: “El objetivo de esta desclasificación es entregar estos datos para las investigaciones judiciales y hacer un relato histórico de la resistencia a la Dictadura Cívico-Militar. Somos un grupo de personas que a partir de una nueva lectura a la ley 19.992 identificamos y reivindicamos el derecho de quienes prestaron estos testimonios a tener las declaraciones en su poder, mediante la exigencia del derecho que otorga el artículo 15. Este derecho fue identificado por un miembro del equipo profesional que trabaja con el artista visual Francisco Papas Fritas quien, desde el año 2014, ha levantado un proyecto de investigación para desclasificar el informe Valech. Posteriormente se suma la Coordinadora de Santiago de Ex Presas y Presos Políticos del Movimiento de Izquierda Revolucionario –M.I.R– generando en conjunto un proyecto en constante desarrollo que une lo político, artístico y legal, para lograr la desclasificación colectiva. En este último período se han incorporado distintas organizaciones de Derechos Humanos y diversos colaboradores con el fin de ejecutar juntos este proyecto que invita a todas y todos los EX.P.P a participar y hacerse parte de la desclasificación popular”. Fuente: <http://desclasificacionpopular.cl/web/> (consultado: 01/05/2015).

¹⁴ La Comisión estuvo presidida por el monseñor Sergio Valech, y tuvo como propósito establecer las condiciones en que se produjeron actos de tortura y privación de libertad contra personas por razones políticas, en el período de la Dictadura militar (1973-1990). Véase Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Tomos I y II (2004). Disponible en: <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455> (consultado: 01/05/2015).

¹⁵ Disponible en: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=233930> (consultado: 01/05/2015).

¹⁶ Según diversos medios de prensa, el 22 de diciembre de 2015, la Corte de Apelaciones de Santiago acogió de manera unánime un recurso de protección presentada por Fabiola Valenzuela Valladares, ordenando al Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) entregar sus testimonios y archivos relativos a las torturas y actos de violación en contra de su madre, Rosaura Valladares Yáñez, y que le

habían sido denegados por este organismo. Fuente:
<http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2015/12/22/orte-de-santiago-que-ordena-a-indh-entregar-informacion-de-informe-valech-solicitada-por-victimas/?v=desktop> (consultado: 11/01/2016).

¹⁷ Fuente: <http://desclasificacionpopular.cl/web/> (consultado: 01/05/2015).

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ El MIR fue un movimiento de izquierda extrema surgido desde las luchas sociales, con base en grupos proletarios, campesinos y de acción armada. El movimiento fue proscrito y sostenidamente perseguido durante la dictadura militar, convirtiéndose en uno de las agrupaciones más afectadas por la tortura, la muerte y la desaparición de personas.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un

uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



EN NUESTRA PEQUEÑA REGIÓN DE POR ACÁ: DE LA DESCLASIFICACIÓN DEL DOCUMENTO AL CONTRA-ARCHIVO EN LA OBRA DE VOLUSPA JARPA¹

SPATIALITY OF TIME: FROM DOCUMENT'S DECLASSIFICATION TO COUNTER-ARCHIVE

Resumen

Según autores como Hal Foster o Anna Maria Guasch se asiste actualmente a un giro al archivo (*archival turn*) que propone nuevos desafíos a la historia del arte en general, pero, más específicamente, a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria, y al vínculo que la cultura visual establece con este paradigma instalado hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística. Actualizando inquietudes de Walter Benjamin o Aby Warburg, el artículo intenta pensar al paradigma del archivo en relación con la muestra *En nuestra pequeña región de por acá* (MALBA, 2016) de la artista chilena Voluspa Jarpa quien extrema la productividad de una noción que no es solo el soporte de su obra, sino la esencia misma de un posicionamiento en relación con la memoria, la historia y los modos de dar cuenta de ella. La exhibición trabaja a partir de los archivos desclasificados de la CIA en catorce países latinoamericanos a fin de repensar las relaciones entre política, historia e imagen. La lógica del archivo exige un modo de lectura propio, la deconstrucción de un montaje alejado de la lógica legal-administrativa y la exploración de sus potencialidades estético-políticas como contra-archivo.

Palabras clave: archivo; Voluspa Jarpa; archival turn; Walter Benjamin; contra-archivo

Abstract

Following scholars such as Hal Foster o Anna Maria Guasch we could recognize an archival turn that proposes new challenges to art history in general, but more precisely to the relationship between art and the couple history/memory, and the link that visual culture establishes with this paradigm settled for two decades as a generative mark of much of the artistic production. Actualizing Walter Benjamin's and Aby Warburg's

concerns these pages try to think about the archive paradigm in relation to the exhibition *En nuestra pequeña region de por acá* (MALBA, 2016) of the Chilean artist Voluspa Jarpa who extremes the productivity of a notion that is not only the support of her work but the very essence of her positioning about memory, history and the ways of giving account of them. The exhibition draws from the CIA unclassified archives in fourteen Latin-American countries in order to think the relationships between politics, history and image. Archival logic requires its own way of reading, the deconstruction of the montage away from the legal-administrative logic and its own exploration of the aesthetic-politic potentialities as counter-archive.

Keywords: Archive; Voluspa Jarpa; archival turn; Walter Benjamin; counter-archive

Sobre los giros al archivo

Según autores como Hal Foster (2004) o Anna Maria Guasch (2011) se asiste actualmente a un giro al archivo (*archival turn*) que propone nuevos desafíos a la historiografía profesional, a la historia del arte en general y, más específicamente, a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria. Se trata de un paradigma instalado hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística y la cultura visual, que implica no solo almacenar en tanto asignar un lugar, sino “consignar”. Guasch lo expresa del siguiente modo:

Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración determinada (Guasch, 2011, p. 10).

El antecedente obligado en el giro al archivo en el mundo del arte es el proyecto curatorial *Deep Storage/Arsenale der Erinnerung* que se llevó a cabo en 1998 en Berlín, Munich y Düsseldorf -luego en Nueva York y Seattle- y se convirtió en la primera exposición basada en la figura del archivo, pues su fundamento estaba precisamente en el gesto de recolección y montaje, haciendo del almacenamiento una imagen y una metáfora del arte contemporáneo. Hal Foster (2004) preconizó a partir de esta muestra y

sus epifenómenos que el artista devenía archivista y que un “impulso de archivo” (ya sea para la indagación o la creación de archivos) se apoderaba del mundo de las prácticas artísticas (Foster, 2004, p. 4). Estrictamente, esta pulsión por archivar tiene su génesis en las primeras vanguardias tal como propone Guasch, y en el trabajo de artistas de la primera mitad del siglo XX como Kazimir Malévich, Hannah Höch o incluso el Marcel Duchamp de *Boîte-en-valise* (1935-1941).

A la luz de estas consideraciones y actualizando las inquietudes de Walter Benjamin o Aby Warburg sobre los modos de representar la historia, se vuelve evidente que es posible constatar estelas del giro al archivo en el arte latinoamericano contemporáneo, especialmente en aquellas prácticas que pretenden problematizar el acercamiento al pasado. En este sentido, la propuesta de las páginas que siguen será asumir el archivo no como un soporte artístico ni una tendencia, ni siquiera solo como un *modus operandi* que ironiza sobre la lógica legal-administrativa actual, sino como una praxis eminentemente política que propone espacializar el tiempo y reflexionar tanto sobre la relación exhibición/conocimiento como sobre modos alternativos de representar el pasado.

El carácter de contra-monumento que adquieren las obras a partir de este desafío a las cronologías y a la domicialización convencional de archivos impacta fuertemente en el arte latinoamericano. Las obras de Rosângela Rennó sobre los archivos vinculados a la construcción de Brasilia no parten de una fascinación modernista, sino de la necesidad de plasmar de un modo contra-hegemónico la represión a los trabajadores o la explotación de niños en proyectos estatales (como ocurre en *Inmemoria*). Miguel Ventura, para mencionar otro caso, propone en *Cantos Cívicos* (expuesta en México, 2008) un archivo de archivos que arroja una reflexión sobre cierta “actualidad” del nazismo. En *Visión de la pintura occidental* (2002), Fernando Bryce explora la exhibición de los documentos de la creación de un museo de reproducciones célebres. En el ámbito argentino, por ejemplo, el archivo del *Siluetazo* (1983) constituye una elaboración ineludible sobre la desaparición y la violencia estatal a partir de formas que escapan a la manera convencional de presentar el pasado tanto en la historia como en el arte. Asimismo, las propuestas *Ausencias* (2006) y *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Gustavo Germano y Lucila Quieto, respectivamente, elaboran archivos fotográficos que, a partir de la falta y la desaparición, vuelven visible la ausencia y sus corolarios, el dolor, la orfandad, la soledad. Archivos de bienales también se exhiben como el caso de la de San Pablo en las proyecciones de Ivan Mesquita y Ana Paula Cohen, quienes terminan realizando una propuesta crítica sobre esos eventos del mundo del arte. Esto solo para

mencionar algunos trabajos sobre el archivo, donde, evidentemente, faltan como mínimo propuestas como las de Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez, entre muchos otros.

Como explica Andrea Giunta (2010), las nuevas políticas y poéticas de archivo se basan en la idea de democratización, que lejos está de dar clara cuenta de la práctica de desclasificación y mucho menos de activar con exactitud políticas de conocimiento. Especialmente sobre la cuestión de la desclasificación de archivos –y, naturalmente, qué se puede hacer con ellos- ha trabajado extensamente la artista chilena Voluspa Jarpa (Rancagua, Chile, 1971).

Tal como ella misma consigna en entrevistas y ensayos, uno de los temas centrales de su producción ha sido la visibilización y construcción de dispositivos artísticos a partir de los documentos desclasificados de la CIA y otros organismos de inteligencia de Estados Unidos sobre Chile y otros países de la región latinoamericana. Archivos que se hicieron públicos entre 1999 y 2000 sirvieron de base a gran parte de sus obras desde 2001, como en *Minimal Secret* (Madrid, 2012), *Biblioteca de la No-Historia* (Santiago de Chile, 2012), *Litempo* (México, 2013), *La No-Historia* (Porto Alegre, 2012), *L'Effect Charcot* (París, 2012). En todas estas muestras, el régimen lingüístico de texto e imagen se apoya en la configuración de un espacio problemático donde no se disponen los documentos para su lectura, sino para su atravesamiento, incluso a través de la imposibilidad de leer, pues los documentos incluyen tachaduras, timbrados, anotaciones ilegibles, logos, firmas, fechas superpuestas, entre otras marcas. Son estos estratos superpuestos los que la artista interpreta en el registro del trauma en psicoanálisis, pues la ansiedad, la confusión, la no-reconciliación deben enfrentarse con la articulación de algún lenguaje:

Recurro a la idea del trauma como relato archivado y negado, y al síntoma, como archivo cifrado [...] impresión, represión y supresión, reproducción, todos ellos conceptos válidos para proponer un cuerpo de obra dirigido a construir e interpelar la construcción que la sociedad hace de su pasado y, por tanto, de su futuro (Jarpa, 2014, p.17)

Es en la muestra *En nuestra pequeña región de por acá* (Museo de Arte Latinoamericano, MALBA, Buenos Aires, 2016) donde vuelve sobre estos documentos para extremar la productividad del archivo. Este no es solo el soporte de su obra, sino la forma misma de su posicionamiento sobre la relación entre la memoria, la historia y los modos de acceder al pasado.

“Lo que ves es lo que es”

Asumir el carácter figurativo de cualquier lenguaje que explore un acontecimiento o período histórico implica, entre otras cosas, aceptar la solidaridad de las representaciones con lenguajes más o menos experimentales. Conlleva medirse tanto con el problema de la representación como con el de la potencia de la distancia histórica para una toma de posición sobre el imaginario de una época. Implica, además, vincularse con fuentes escritas, documentos verbales y fotográficos, archivos de distinto tipo, producción histórica profesional sobre causas y consecuencias, entre otros factores. A estos problemas, el arte incorpora las especificidades propias de sus lenguajes sin escapar a valoraciones estéticas y epistemológicas como otros artefactos que se relacionan con estas fuentes y dispositivos.

Parte de la dificultad de trabajar con arte de archivo contemporáneo radica en indagar sobre el principio arcóntico que lo caracteriza, es decir, sobre la lógica de agrupamiento y consignación que une las piezas. Lo que se ve en el archivo es y no es al mismo tiempo el principio que desentraña el sistema que le da lugar y es marca de su incompletitud. Ahí está la astucia del artista que pone en funcionamiento un régimen que propone ciertos lineamientos sobre la historia y la osadía del espectador de poder destruirla. La potencia heurística del concepto “archivo” radica precisamente en que refiere al pasado desde lo epistemológico y lo estético y, por lo mismo, asume lo ético y lo político de toda representación. En este sentido, se trata de una noción donde convergen los problemas de la interpretación histórica e incluso cuestiones vinculadas a la autenticidad o la evidencia, propias de los abordajes documentales. Es en el archivo donde hoy habitan con comodidad los archivistas, los historiadores y los artistas para sortear el polvo y la oscuridad que aleja la ansiada “verdad” del pasado.

“Lo que ves es lo que es” fue la frase que Frank Stella pronunció en 1964 para describir su trabajo y que pronto se convirtió en al menos uno de los slogans del minimalismo.² En la obra de Jarpa, esta es una referencia obligada, pues su producción pone en funcionamiento la fuerza historiadora del archivo, pero parece arrojar, además, una hipótesis osada sobre la relación entre el minimalismo, el mundo del arte y la Guerra Fría haciendo una renovada apuesta sobre la relación entre arte y política. En el espacio principal del MALBA, resulta imposible no reparar en las tres citas de Jarpa a obras de Donald Judd, artista estadounidense asociado al minimalismo (ver Fig. 1), con las que la autora tal vez quiera probar alguna relación entre la intervención de Estados Unidos en países latinoamericanos y la exportación del minimalismo, tendencia caracterizada por la

defensa de la autonomía en el arte, la austeridad de medios y una particular relación con los dispositivos técnicos y los materiales industriales.³

La muestra –que fue la primera exhibición individual de Jarpa en un museo de América Latina- comprende el estudio de documentos desclasificados correspondientes al período 1948-1994. La exhibición se completa con la rememoración de los líderes latinoamericanos durante la Guerra Fría cuyas muertes permanecen irresueltas, definitivamente asociadas a su actuación política en ese contexto. Los archivos desclasificados respecto a catorce países latinoamericanos quedan al descubierto configurando un espacio que no se parece ni al del museo en el sentido tradicional, ni al del archivo administrativo típico, ni al del ámbito de exhibición de obras de arte. Traman un espacio de múltiples estratos significantes, un mapa latinoamericano que no se reduce a las pretensiones historiadoras, sino que confía en la potencia geopolítica de la imagen y en la ocupación del espacio por parte de la palabra. No se trata de una representación de eventos del pasado, ni una interpretación sobre la historia, sino que imagen y palabra conjugan una suerte de no-acceso al pasado que, sin embargo, ilumina el presente de modo definitivo.



Figura 1: En nuestra pequeña región de por acá (MALBA, 2016)

A pesar de que utiliza archivos y articula múltiples referencias, las doce piezas que forman la exhibición de Jarpa (que incluye pinturas, objetos, instalaciones, video multicanal y documentos) no arrojan luz (o no exclusivamente) sobre la actuación de Estados Unidos durante las dictaduras latinoamericanas, ni tematizan de modo explícito el horror de la tortura y la desaparición que siguieron a los procesos de dominación total, ni esclarecen las operaciones del Plan Cóndor, sino que, podría decirse, proponen dos desafíos alejados de estas sugerencias historiográficas que son los que pretenden explorar las páginas que siguen. Por un lado, transforma en “objeto” artístico –podría decirse que se trata de un *site specific*⁴- el sustrato fundamental de la ordenación biopolítica del pasado reciente –esto es, los documentos- configurando precisamente una “estética de organización legal-administrativa” (Buchloh, 1999, p. 32). Por otro lado, tienen la osadía de espacializar el tiempo, es decir, presentificar el pasado para volverlo

de tres dimensiones, auspiciando una travesía por los documentos que se aleja de la trama temporal convencional y se convierte en superficie transitable. Lo primero problematiza el “almacenaje” del pasado y con ello las relaciones poder-saber del archivo; lo segundo, vuelve al pasado en mapa irreverente.

A la luz de estas consideraciones, se intenta penetrar en la obra de Jarpa a partir del concepto de archivo intentando evaluar la productividad de una noción muy presente en la teoría y las prácticas artísticas contemporáneas. Esto implica examinar lo que podría denominarse una “política del intersticio” teniendo en cuenta el modo en que se articula el montaje de las piezas y los usos que se le otorga al archivo en relación con la domiciliación, el acceso, la organización y la figuración del pasado.

“Lo que ves es lo que es”, reza el slogan para invertirse doblemente en Jarpa. No solo porque lo que se ve no es solo lo que es, sino que es precisamente lo que no se ve, lo que no se puede leer, lo que es lo propio de esta estética de archivo, es decir, el intersticio, el hueco, la cesura, lo que articula la ontología de este archivo latinoamericano.

Fragmentos de archivo

“Archivo” es, como propone Giunta, un concepto que penetra en las prácticas artísticas contemporáneas como uno de los rasgos más sobresalientes. No se trata de la sacralización de un conjunto, sino de la plataforma para la aparición de posibles decibles y constituye un repositorio desde el que escribir las historias no-escritas. La “fiebre de archivo” o el “impulso de archivo” de mediados y fines de los años 1990 inauguran poéticas que problematizan las historias hegemónicas adquiriendo incluso el carácter de contradiscursivas. En este sentido, las reflexiones de Michel Foucault en torno al archivo siguen resultando fundamentales: el archivo se vincula con la legalidad, pues es “la ley de lo que puede ser dicho”, tal como propone en *Arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969. Se trata, pues, del terreno de las reglas de enunciación que habilitan el decir.

El archivo se constituye a partir de la co-presencia de temporalidades heterogéneas que conforman una trama de lo contemporáneo en el sentido que Giorgio Agamben (2011) da a este término. Para este filósofo, lo contemporáneo es “la vía de acceso al presente” y “tiene necesariamente la forma de una arqueología” (Agamben, 2011, p. 27). Es así una figura a la que va dirigido el reclamo de Walter Benjamin de “presentificar lo pretérito” y no ser culpable del “escamoteo” (Benjamin, 2002, p. 74). Ser

contemporáneo es, en definitiva, tener coraje, pues “significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente” (Benjamin, 2002, p. 23). De modo similar, recoge Benjamin el reclamo de Hofmannstahl de “leer lo que nunca fue escrito” (2002, p. 86). Podría agregarse, lo que relampaguea en un instante de peligro, siempre a punto de desvanecerse en las tensiones entre débiles y poderosos.

El archivo se conforma a través de las fisuras que permiten un acceso al pasado. Se caracteriza por la grieta, la cesura visible entre presente y pasado, siempre amenazada con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan el acontecimiento desde los huecos. Según Georges Didi-Huberman, lo propio del archivo es ser horadado. Son precisamente los vacíos entre los documentos los que problematizan incluso dicotomías como barbarie/cultura al habilitar el espacio rizomático del intervalo. Didi-Huberman toma la noción de intervalo del historiador del arte Aby Warburg, cuya iconología del intervalo enciende en el esteta francés la vocación por el montaje que también tuvo Benjamin. Las figuras marcan el ritmo, escanden los documentos, le dan musicalidad a la representación. Pues entre los documentos hay supervivencias que hasta en su mismo instante de enunciación se vuelven anacrónicas, desestabilizando la linealidad convencional.

El gesto archivístico de Voluspa Jarpa complejiza estas determinaciones al volver evidente el carácter ineludiblemente fragmentario del montaje final, no solo por la incompletitud, sino por la virtud de proyectar indefinidamente. En *El archivo arde*, Didi-Huberman señala que las imágenes de archivo no contribuyen a un *arkhé* ni a una totalidad, sino que necesitan de la imaginación para descorrer el “efecto de velo” que cubre la producción del pasado al ser ineludiblemente atravesada por las tecnologías – como la fotografía, el video, el cine, la instalación- que revolucionan la historia de las ideas estéticas y la disciplina histórica. En *nuestra pequeña región de por acá*, en efecto, posibilita algún tipo de acceso a los acontecimientos, pero uno que no resiste las reticulaciones disciplinares, sino que se abre a las conexiones inestables que afectivamente traza el espectador.

La imagen de archivo no es nunca un retrato tranquilizador; por el contrario, se inscribe en una época para cuestionarla. Es buscando también esta estrategia de lectura que en *Mal de archivo* Jacques Derrida insta a renovar el concepto de modo tal que dé cuenta de su carácter construido, de ser testimonio de “algo” difuso, a desentrañar, en un movimiento cuyo tiempo es estratificado. Una noción de archivo que haga evidente que

se trata del lugar donde recalán los documentos que transitan desde lo público a lo privado y, ocasionalmente, de nuevo a lo público. Que “archivo” no es un concepto exclusivamente vinculado al pasado disponible, sino que articula un lazo con el porvenir precisamente por el modo en que afecta el presente. Didi-Huberman parte de la productividad de estos desplazamientos para asumir como premisa de construcción de la historia que su escritura se configura en torno a los intersticios y las conexiones frágiles.

Estas reflexiones podrían plantearse en torno al documento de archivo en general. Pero la imagen supone el problema de la ambigüedad de su significado que, en la obra de Jarpa, se une, además, a una transformación del documento en imagen que reafirma la idea frecuente sobre el gesto de archivar como una forma de volver irrecuperable. La imagen no estabiliza su sentido ni su uso o sus usos: no se reduce a un significado ni ocupa un lugar en el espacio sin proyectarse sobre el tiempo. Incorpora otra dimensión en la que se distribuyen las relaciones de coexistencia. Estos archivos, entonces, conforman artefactos para compensar las ausencias de las historias convencionales. En este sentido, Jarpa se comporta como archivista insolente. Por un lado, clasifica, selecciona y conserva para describir; por el otro, vuelve disponible y desacraliza para quitar el peso de la signatura “teológica”. Se convierte –como quisiera Agamben- en una profanadora.

El archivo constituye por estas operaciones un cuestionamiento a la historia a causa de su doble naturaleza: por un lado, se trata de un repositorio real, es decir, una colección de objetos que sobreviven a la clasificación y la selección y se domicilian en algún lugar; por otro lado⁵, constituye la imagen de un acontecimiento, la figuración de una serie de sucesos o un período. Controla una aprehensión del tiempo a través de una operación soberana: el montaje. Jarpa establece una relación deconstructiva con las imágenes para producir y enfatizar la discrepancia y la escisión. En efecto, lo hace a través de una articulación entre visibilidad e invisibilidad: se trata de una apropiación que adquiere estabilidad allí donde se vuelve ambivalente. Como propone Emilio Bernini (2010), este tipo de trabajo con el archivo obliga a analizar sus capas para “hacer visible aquello que no ha sido visto, mostrar en los nuevos encadenamientos sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados o que permanecían ocultos” (2010, p. 35).

La propuesta de Jarpa se puede entender en la forma de una política del intersticio, pues el corte y la discontinuidad hacen aparecer la verdad provisoria de cada movimiento de la muestra (sea en documentos, video, litografías, etc.). Configura un contra-archivo que valora la potencia de la imagen para asumir el carácter performativo

de toda apropiación del pasado. En este movimiento, asume que las operaciones de montaje (en cada material y entre las diversas secciones de la muestra) constituyen modos de combatir estético-políticamente las miradas convencionalizadas sobre la historia. Como sugiere Simone Osthoff (2009), en estos casos, el espectador asiste a una suerte de “cambio ontológico” en la noción de archivo: ya no es sólo un repositorio de documentos, sino más bien “una dinámica y una herramienta de producción generativa” (2009, p.11), producto, como es, de una contaminación entre arte y documentación.

El archivo –como la historia- debe configurar su propia credibilidad. El estatus de esta credibilidad es epistemológico en primer lugar y ético en segundo. Por un lado, construye conocimiento; por otro, el conocimiento se vincula con relaciones de poder o de autoridad que signan el acceso a la información. En este sentido, el archivo vuelve manifiestas una serie de conexiones que problematizaba Foucault en la conferencia “¿Qué es un autor?” donde era claro que la figura del autor se remitía a una función que se ejerce en determinado ámbito discursivo, no vinculada a condiciones objetivas, sino a relaciones que conllevan lo performativo. Implica la potencia de una actuación, la posibilidad de un agenciamiento inestable sobre la memoria y el pasado. Es precisamente en esta performatividad donde radica la fuerza de la propuesta de Jarpa. La artista no solo actúa en el espacio con sus intervenciones, sino que exige del espectador un compromiso similar.⁶

Podría decirse que *En nuestra pequeña región de por acá* el archivo es pensando como el sistema que gobierna la aparición de las afirmaciones. Por una idea como esta es que Hal Foster (2002) afirmaba que un archivo no es ni afirmativo ni crítico *per se*, sino “que suministra los términos del discurso” (2002, p. 81). El arte configura estructuras de memoria que, tal como propone Foster, consisten en dialécticas de la mirada. Para pensar el archivo en estos términos, se vuelve productiva la imagen del museo imaginario de André Malraux. Se trata de una estructura sin paredes que constituye puro pensamiento que, según Foster, es real y ficticia al mismo tiempo. El museo así concebido es un archivo porque es lugar de reificación, pero también de caos. “El museo imaginario no es una herencia de fervores desaparecidos, sino un conjunto de obras de arte –pero, ¿cómo no ver en estas obras más que la expresión de la voluntad del arte?” (Malraux, 2013, p. 260).

“El museo imaginario es una interrogación”, dice Malraux (2013, p. 176) y Foster asegura que esta perspectiva se puede leer a la luz de la certeza benjaminiana de no capturar el pasado tal cual fue, sino cómo relampaguea, es decir, cómo se mantiene agónico, en un presente que lo pone siempre en peligro. Algunas dimensiones de ambos

pensadores se conectan en varios puntos. Para Malraux, la reproductibilidad técnica erosiona la originalidad, pero también puede construirla. Para Benjamin, esa erosión es constitutiva de un vínculo con el pasado que exige la configuración de nuevas categorías estéticas e históricas. “Donde Benjamin vio una ruptura definitiva del museo forzada por la reproductibilidad técnica, Malraux vio su definitiva expansión”, sostiene Foster (2002, p. 93). Los asistentes a una muestra como la de Jarpa se vuelven testigos de la maniobra y su carácter testimonial no tiene nada que ver con la pasividad. Por el contrario, la artista convierte a los “espectadores distraídos en discutidores comprometidos” (Foster, 2004, p. 6).

De la desclasificación

El archivo conforma una suerte de compensación frente a la forma diacrónica de concebir el tiempo de la dominación y el olvido. Okwui Enwezor (2008) lo explicita del siguiente modo:

El archivo como una representación de la taxonomía, la clasificación, la anotación del conocimiento y la información puede también ser comprendido como una forma histórica representativa, la cual Foucault designa como un *a priori* histórico, definido como un campo de indagación arqueológica, un viaje a través del tiempo y el espacio; uno cuyo aparato metodológico no plantea ‘una condición de validez para juicios, sino una condición de realidad para las declaraciones’ (2008, p. 17).

El impulso de archivo que inyecta las fibras de Jarpa conlleva una relación de percepción -en el sentido de la *aisthesis*- entre la imagen y las instituciones. Pero en *En nuestra pequeña región de por acá*, el acto archivador constituye también un gesto de violencia sobre el orden establecido del archivo (i)legal-administrativo que caracterizó la relación de dominación. Los documentos desclasificados arman en la primera parte de la muestra un espacio temporal -con fechas, firmas, datos, tachaduras de la censura, marcas gráficas de todo tipo, sellos y fórmulas oficiales-, un volumen de tiempo con una localización que subvierte la típica forma de archivo. Los documentos no están dispuestos horizontalmente para ser leídos, sino ubicados de forma vertical para ser vistos solo escorzadamente. No están ahí para ser investigados, sino para ser atravesados como localización, observados como volumen espacial, habitados en temporalidad problemática. El texto y la imagen se funden en un todo complejo: el primero es apenas legible mientras la segunda es imposible de procesar en su totalidad (ver Fig. 2).



Figura 2: En nuestra pequeña región de por acá (MALBA, 2016)

La austeridad del minimalismo se transforma aquí en un ascetismo formal para dar cuenta de la violencia política. Como si se hiciera eco de la propuesta de Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2003), Jarpa no participa al espectador de imágenes de horror explícito, tal vez considerando que “las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo” (2003, p. 53). O tal vez confiando en que el verdadero espanto lo causan las miles de fojas que acreditan la participación de Estados Unidos en los períodos de terror latinoamericano. Esto no necesariamente implica subrayar en la imagen su carácter de obturadora del pensamiento y su potencial anestesiador, pero asume sin duda un lugar de remisión respecto del *pathos* ético que se pone en juego frente a la imagen explícita de la violencia, eventualmente puesta en forma desde el sonido o en figuras difusas como en otros sectores de la muestra⁷.

Curiosamente desde la década de 1960, Latinoamérica oponía al ascetismo minimalista un arte conceptual incontestablemente comprometido. En este sentido, Jarpa parece hacer una apropiación de Judd para tergiversar su sobriedad y su estilización constituyendo una crítica velada con una perturbación de la imagen y la palabra. Así, crea réplicas de sus obras pero, despojándolas del despojamiento, las usa para almacenar documentos volviendo eminentemente políticas sus pretensiones de autonomía. De este modo, desclasifica los archivos desclasificados en un gesto que puede entenderse como irónico y reflexivo. Arma un archivo de archivos, los reordena, los problematiza, volviéndolos aún más ilegibles. Tal vez sea la forma de poner en duda los modos de desclasificar, las formas de volver visible; tal vez la verdadera duda se arroja sobre la visibilidad misma y la fantasía iluminista de ligar el ver y el saber. Las fojas ocupan el espacio y se transforman en imágenes que condensan una temporalidad múltiple: la del pasado autoritario y el presente de cierta circulación democrática. Funcionan como la imagen dialéctica para Benjamin, pues condensan en su instantaneidad la posibilidad a priori imposible de suspender el tiempo aunque no el juicio.

La muestra incluye, además, 47 retratos de líderes latinoamericanos cuyas muertes -por sospecha o falta de resolución- deben considerarse políticas. Salvador Allende (Chile), Omar Torrijos (Panamá), Carlos Mugica y Enrique Angelelli (Argentina), Zelmario Michelini (Uruguay), entre otros, aparecen en esta galería fúnebre. Ejercieron cargos ejecutivos como presidentes, ministros, jueces, jefes militares, legisladores, arzobispos, y la autora elige nominarlos con los cargos que ocuparon como si sus nombres quedaran supeditados a una deconstrucción de esferas de poder (político y religioso). En este sentido, subsume de algún modo la persona a su lugar en el Estado, problematizando la intersección entre la función pública y la vida. Las litografías tienen un marco de bronce que unifica la exhibición de los líderes de una región que en los últimos diez años fue consolidando vínculos de una unificación actualmente en crisis. Es con esta serie que Jarpa parece preguntarse concretamente por la idea de lo regional. Los líderes asesinados aparecen sobre paneles violetas como estampas religiosas sobre un dorado que reclama desvelamiento, ensombrecidos sus rostros, ofrecidos a una liturgia profana(da). Esta suerte de panteón parece responder con la experiencia estética a la epifanía de la historia. Las circunstancias pierden especificidad para desplazarse hacia la conmoción por una región tramada por el poder hegemónico. Cerca de estos iconos paganos -cuya serie la autora denomina "Mi carne es bronce para la historia"- se proyectan sus muertes con imágenes crudas documentales intervenidas conformando un único mural de gran tamaño.

Asimismo, Jarpa dispone una sala de archivo en un sentido más convencional en la que, junto con Paula Jarpa, su hermana, trabajó en la clasificación de alrededor de 4000 documentos separados en carpetas en un espacio que la artista nomina como “sala morgue” por lo fría, diseñada con materiales metálicos y luz blanca, como obra minimalista. Jarpa produce, entonces, dos desclasificaciones: en la exposición principal, los documentos no salen del secreto, pues las fojas apenas pueden leerse, dado que escapan a la lógica archivística y el ritual de lectura. En la “sala morgue”, la desclasificación adquiere la forma más convencional.

El archivo Jarpa se completa con un video, “Traslation Lessons” (2012-2016) – video multicanal de cinco pantallas-, en el que se produce una reflexión sobre el idioma inglés como lengua hegemónica. Un profesor enseña a Jarpa el idioma a través de la lectura de los archivos desclasificados haciendo evidente que para comprender los documentos hay que manejar el monolingüismo del dominador.

Clasificación tergiversada: Warburg y Benjamin

La artista recuerda en entrevistas su vocación epistemológica. Lo que deseaba con esta obra era poner en evidencia su deseo de saber. 250000 documentos vieron la luz en 1998 respecto del caso chileno coincidiendo con la prisión en Londres de Augusto Pinochet. Este fue el germen de la investigación, que se presentaba como un secreto a desvelar, una trama judicial que llevar adelante frente a la falta de procedimientos ordinarios.⁸ Ninguna de las instituciones chilenas que participaron en el proceso dictatorial entregó sus archivos (como en la mayoría de los casos en el resto de Latinoamérica), por lo que, con la desclasificación, se esperaba que, a pesar de las infinitas tachaduras, algo se pudiera descifrar.

En Jarpa, estos documentos se convierten en imágenes. No solamente series para ser leídas, sino blanco y negro para ser experimentado como obra de arte. La contemplación descubre un palimpsesto de palabra e imagen para el cual la artista debe articular un método de investigación –ni periodístico ni documental- más vinculado al habitar la imagen que a leer la foja judicial. Jarpa transforma a los documentos en instantes de temporalidad que, aunque desvelada, se mantiene obturada para la lectura. No construye un archivo legal-administrativo ni una biblioteca, sino un espacio que se habita, donde palabra e imagen se superponen volviendo superflua la distinción y haciendo de la fragmentación la clave de una comprensión alejada de lo disciplinar, confiando en que las dificultades de interpretación queden subsanadas por el arte. El

gesto político de la artista se vincula de modo particular con desafiar la dupla ver/saber, heredada de una tradición donde la idea de conocimiento no involucra *per se* “operaciones de inteligencia”, eufemismo que se suele usar para perpetrar el desconocimiento. Jarpa lo desanda en un recorrido que la lleva a borrar las fronteras de los 14 países de los que reúne información para examinar la decisión geopolítica que acaeció sobre gran parte de la región volviendo evidente que la potencia disruptiva de esos documentos yace también justamente en que sean ilegibles.

Giunta aborda específicamente la cuestión de la democratización, tan extendida en el ámbito de la cultura digital y la desclasificación. En este sentido, hace hincapié en que la idea misma de accesibilidad...

opaca la posibilidad de que el archivo como tal no exista si no está ligado a una memoria acumulativa que la investigación desclasifica y descalza para proyectarle un nuevo orden o una relación con otros archivos; en otras palabras, el hecho de que con su proyecto cada investigador construye un archivo nuevo (Giunta, 2010a, p. 36).

En esta línea, Jarpa traza sus líneas de archivo para configurar una lectura posible sobre el pasado latinoamericano a partir de un tipo particular de documento. Uno que es casi imposible leer y que, paradójicamente, desvela gran parte de la historia reciente.

Ernst van Alphen es uno de los especialistas que sugiere incansablemente que es posible pensar la superioridad epistemológica de las obras de arte en relación con el discurso historiográfico convencional por la profundidad emocional que el arte es capaz de configurar y transmitir. Pero, ¿de qué profundidad emocional se trata? ¿La del archivo democratizado? ¿La de la temporalidad redescubierta? ¿La de la redención? Jarpa asegura que los archivos son muy dificultosos de leer también porque implican la revisión de toda la formación escolar y con ella un replanteo del modo afectivo de vincularse con la propia educación. Tanto es así que lo explica en términos de una resistencia psicoanalítica a comprender el modo en que se instalaron las mentiras desde las esferas del poder.

La muestra deja muchos vacíos que idealmente generan un distanciamiento reflexivo en el espectador. En su témporo-espacialidad sobrevuela la certeza de que Latinoamérica se define por el colonialismo, el neocolonialismo y sus epifenómenos. Que las dictaduras son el emergente de procesos más largos, solo interrumpidos por períodos de estabilidad democrática con tintes más o menos revolucionarios.

Los documentos más sistematizados son aquellos del caso chileno que fechan las operaciones de inteligencia en el año 1961 cuando no había dictadura en el país y no era

claro el camino que llevaría a la total desestabilización del gobierno de Salvador Allende y la instalación de la dictadura pinochetista. Indagando en estas cuestiones y revisando las tramas que constituyen la historia, la artista traza continuidades entre el pasado sombrío y un presente plagado de incertidumbres y políticas de la memoria poco profundas y con escaso consenso. En este sentido, arroja luz sobre estos lazos como inescindibles de cualquier planificación a futuro proponiendo –con notas benjaminianas- que un desvelamiento es siempre una reescritura.

Para el caso argentino, por su parte, los archivos revelan información específica sobre las víctimas –hay por ejemplo una serie de fojas sobre el secuestro, desaparición y absolución militar de Jacobo Timerman, a quien se atribuye ser Ex director de “Primera Plana” en algunos documentos en los que se corrige a mano alzada “La opinión”-, pero no mucho material sobre operaciones previas al golpe de Estado, incluso muy poco sobre el funcionamiento y los operativos de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). La artista esperaba tejer algo sobre la trama de esta organización como movimiento de dobles agentes y como ensayo para el 24 de marzo de 1976, pero no lo encontró.

Jarpa entrama documentos cuya lectura es resistida y está en otro idioma. Crea un espacio que no los hace más accesibles, sino que los mantiene en su ajenidad, en una incomodidad que obliga a asumir el desasosiego como un afecto del público. Si no se puede comprender todo, al menos que se pueda sentir inquietud como un tipo de acción política. Hay una plasticidad del espacio que se recorre, pero no se comprende y es esa distancia el afecto que se pone en marcha cuando se asiste a lo que podría denominarse un espacio-intervalo. El inconformismo surge como emoción que vuelve evidente al espectador que hay mucho que no sabe, que es más lo que desconoce que lo que cree saber, y que sus supuestas certezas exigen reescritura.

La disposición de los archivos desafía la presentación convencional haciéndose eco tal vez de paradigmas archivísticos que no se vinculan con la ley sagrada de la procedencia, sino con la ubicuidad de la discontinuidad. Como en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg o en *Libro de los Pasajes* de Benjamin. En ambos casos, se construye un archivo de memoria con lógicas que escapan a los convencionalismos de la biblioteca y la clasificación. En Warburg, se yuxtaponen la supervivencia de fórmulas antiguas en el Renacimiento con las *Pathosformeln* en la modernidad para, entre otras cosas, “rastrear la transformación del cosmos de la astrología zodiacal en el universo astronómico de la modernidad” (Rampley, 1999, p. 95). Esto implicaba la preocupación por infinitos temas que se combinaban de modos poco ortodoxos, como la llegada del *Zeppelin* en tanto símbolo de la modernidad y la “conquista” del espacio, las transmisiones telegráficas, los

mapas de Europa o el árbol genealógico de la familia Tornabuoni. Escapando incluso a la cartografía moderna, trazaba mapas que pudieran poner en evidencia que “nada distingue al hombre antiguo del moderno como la absorción del primero en una experiencia cósmica escasamente conocida para períodos posteriores”, como sostenía Benjamin (2002, p. 103). Por su parte, este también reconocía que el advenimiento de la modernidad implicaba una reorientación radical –en términos de Rampley– en la representación y experiencia del tiempo y el espacio.

En Warburg, la modernidad aparecía encarnada en la invención del avión o el teléfono, en ciertas formas “avanzadas” de civilización. En Benjamin, se apreciaba en la pérdida del aura en el arte y la vida, pues “la declinación del aura puede registrarse en la declinación de la distancia que señala la obra de arte como algo aparte”, propone Rampley (1999, p. 97). Esto involucra un discurso sobre la pérdida espacial en ambos autores, pues reconocen la preeminencia de las condiciones materiales de la vida contemporánea como una variable ineludible para pensar los cambios en la lógica de la representación cultural. La cultura misma toma en su pensamiento el carácter de primariamente espacial más que histórica. Esto se relaciona con una reacción frente al modelo de historia cultural dominado por la noción de progreso lineal de clara raigambre ilustrada. Benjamin y Warburg transforman la reflexión sobre la cultura en un trabajo sobre el espacio y con ello tergiversan la operación de clasificación.

En Benjamin, se trata de un esfuerzo por explorar la dialéctica de la historia entre las bases del marxismo, la disconformidad respecto de la política que le era contemporánea, las formas de arquitectura del siglo XIX y la disrupción de la vanguardia como impulso innegable para escribir la historia. En Warburg, indagar sobre el espacio significó comprometerse con la psicología de su tiempo y con lo primitivo o irracional de un pensamiento como el de Friedrich Nietzsche. Así se explayó en archivos de imágenes que condensan esta indisciplina frente a la historia. En Benjamin, por su parte, el archivo se vincula con el shock del montaje que exige la sorpresa permanente, la disrupción anti-catártica para exhibir la conversión del capitalismo (parisino) en espectáculo. En ambos casos, la vocación narrativa típicamente historiadora es reemplazada por una necesidad de ver; donde los recuerdos determinan la temporalidad, que no es la de la disciplina, sino la del historiador que decide volver sobre sus pasos para re-examinar la historia y sus actores. El pasado, entonces, ya no es un momento en el tiempo irrecuperable, sino un lugar de recuerdo, donde la historia recomienza. El aura en Benjamin y el intervalo en Warburg son los *topos* donde cristalizan el espacio y el tiempo, donde los momentos del pasado, presente y futuro se convierten en lugares de tránsito y habitación como en las

imágenes de Jarpa cuya espacialización sincrónica reemplaza la temporalidad produciendo un desvío, un desgarró en la historia latinoamericana.

Del contra-archivo

Considerar la muestra de Jarpa como archivo tergiversado donde se instala una política del intersticio nos obliga a una constatación fundamental: su tratamiento de los archivos de la CIA y otras agencias sobre las muertes y los golpes institucionales desactiva la disposición biopolítica.

El Estado nunca es neutral en el archivo y la clasificación de sus documentos. Una microfísica del poder se lleva a cabo minuciosamente en la organización de las huellas que constituyen el pasado y el presente de una región. Las representaciones que arroja están codificadas de modo riguroso, pues el control del archivo implica el control de lo social y con este la articulación de vencedores y vencidos. Esta lógica biopolítica que insufla el archivo como mecanismo administrativo se transforma aquí en el registro de la inteligibilidad de una época. Un registro que cambia de signo de modo definitivo en la muestra de Jarpa y que pone al descubierto que los archivos que constituyen “instrumentos de control social y diferenciación” (van Alphen, 2014, p. 23) pueden convertirse –con las voluntades políticas y los movimientos de montaje adecuados- en un contra-archivo.

Thomas Richards propone al archivo como “un espacio utópico de conocimiento comprensivo... no un edificio, no incluso una colección de textos, sino el cruce imaginado colectivamente de todo lo conocido o cognoscible” (Richards, 1993, p. 73). En este sentido, es posible reconocer en Jarpa una operación similar de cruce y colección. Jarpa profundizó sobre algunos mecanismos revelados por la desclasificación. Es el caso de “Estudio sobre un asesinato”, cuyos documentos provienen de una desclasificación del 12 de julio de 1995. Se trata de un manual instructivo para cometer exitosamente un homicidio. Los eufemismos se presentan sin concesiones: en los documentos de los Servicios de Inteligencia se asegura que “matar a un líder político puede ser algo bueno”; o que “no debe quedar constancia de los asesinatos: ni por escrito ni en grabaciones”; o que los homicidios deben ser ejecutados “por una sola persona”; “pueden ser asesinatos simples, incluir persecución o implicar que el asesino muera con el sujeto”; el “fanático” (sic) podrá usar “drogas, venenos, armas de fuego, armas de filo”.

La muestra traza con estos gestos una cartografía histórica en la reescritura de la historia. El trabajo con el espacio –de siete espacios específicos que se distinguen en

toda la muestra- da cuenta de un impulso narrativo, pues, finalmente, Jarpa cuenta la historia latinoamericana reciente como si fuera una primera vez. Pero como la información es fragmentaria –pues los documentos están plagados de vacíos o marcas borradoras- la autora hace del vacío su propia estrategia. Como la estrategia warburgiana del *Zwischenreich* –el espacio-entre- Jarpa pone en funcionamiento la libertad de la conexión entre los documentos. De este modo, solo guiado tal vez por la repetida palabra “Unclassified”, el espectador puede conectar de infinitos modos documentos sobre la mujer que “Dio a su bebé en adopción y ahora ESTÁ ARREPENTIDA”; un Memorándum de la Central Intelligence Agency/Office of National Estimates cuyo *subject* es “Chile: Conciliation, Confrontation, or Coup?” del 4 de abril de 1972; o un documento desclasificado de las operaciones del Plan Cóndor en Argentina en relación con la desaparición de las dos monjas francesas en enero de 1976. O descubrir que los participantes del memorándum sobre este crimen (ver Fig. 3) eran el “Sr. Tomas Ornstein, President of Coca-Cola, S. A.” (sic) y “Goodwin Shapiro, Consul General American Embassy, Buenos Aires”; o reparar en un documento emitido por la embajada británica en Chile el 11 de septiembre de 1973; o documentos judiciales sobre el cuerpo de Pablo Neruda, la muerte de João Goulart, Juscelino Kubitschek o Carlos Lacerda; o las reflexiones de Henry Kissinger con algún informante anónimo de la región; entre documentos sobre los Escuadrones de la Muerte y unos cuantos miles más.

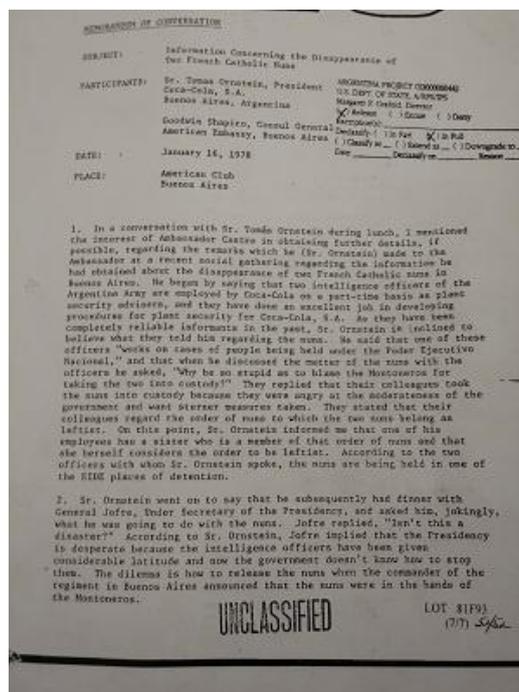


Figura 3: En nuestra pequeña región de por acá (MALBA, 2016)

Jarpa pone en forma una “heurística del montaje” tal como propone Georges Didi-Huberman cuyas dos operaciones esenciales son el desmontaje y el remontaje. Este doble movimiento es lo que Warburg inflige incansablemente al material histórico “rompiendo los marcos bien instituidos a fin de proponer otros y abriendo de este modo la disciplina de la historia del arte a nuevos saberes” (Hagelstein, 2016, p. 153).

El contra-archivo es entonces una estrategia de visibilización frente a la cual el espectador asiste con una relación de conmoción. Distanciamiento frente a lo ilegible; posiblemente, también compasión ante a la muerte. Contar nuevamente la historia no solo es afirmar que Latinoamérica es el patio trasero de Estados Unidos, sino constatar que la deconstrucción del archivo (des)clasificado y la configuración de uno tergiversado que la artista produce constituye una operación política que pone en evidencia el modo en que el arte plantea desafíos a la historia.

Que los archivos son construcciones sociales es una afirmación que nadie pondría en duda en nuestra era post-foucaultiana y post-derrideana. Abrevando en estas reflexiones seminales sobre el archivo –pues tanto Michel Foucault como Jacques Derrida concibieron al archivo como una metáfora central para abordar el conocimiento, la memoria, el poder y el reclamo de justicia- se llega fácilmente a que el origen del archivo yace en que la información necesita circulación social y reglas para adquirir sentido. Derrida vio al archivo como un síntoma de la compulsión a la repetición conectada al deseo de muerte. Esto implica una paradoja: el deseo de muerte conduce a destruir, es decir, es necesariamente “anarchivístico”, mientras la compulsión a la repetición conduce a conservar. Este mal de archivo conlleva que una mezcla de preservación y destrucción guía el modo que se desea conservar y descartar recuerdos. En este sentido, Derrida asegura que el archivo “trabaja siempre y a priori contra él mismo” (1997, p. 20). En esta tensión se inscribe la obra de Jarpa que pugna por mostrar para volver ilegible, gesto irónico que se imprime como mecanismo ideológico del (des)conocimiento.

Lo que está claro es que, desde la antigua Grecia –tematizada en la etimología derridiana- hasta las técnicas digitales, el archivo “ha sido sobre el poder –acerca de mantener el poder, acerca del poder del presente para controlar lo que es o será conocido sobre el pasado, sobre el poder de recordar sobre el de olvidar” (Schwartz y Cook, 2002, p. 3). Naturalmente, el proceso de recordar el pasado no se reduce al desvelamiento de la información guardada, sino que se parece más bien a la re-creación de relatos sobre esa información y sus modos de comprenderla. Por eso, el archivo – sugiere van Alphen- no es solo un lugar material donde se acumula el conocimiento, “sino

también una característica general de nuestras vidas mentales” (van Alphen, 2014, p. 13). Se vincula con la potestad para guardar registro de algunos eventos o ideas y no otros, pues “Los archivos tienen el poder de privilegiar y marginalizar. Pueden ser un instrumento de hegemonía; pueden ser una herramienta de resistencia. Ambas constituyen relaciones de poder” (Schwartz y Cook, 2002, p. 13).

El archivo de Jarpa funciona como un gigantesco montaje que, a diferencia del atlas warburgiano, no tiene placas negras como fondo, sino el espacio tridimensional de una sala itinerante que construye la espacio-temporalidad de las posdictaduras en distintos lugares del mundo. Con el espectador, teje una red de relaciones espaciales que penetra desafiando la lógica burocrática y la consulta historiográfica. El elemento no icónico que separa las imágenes –el intervalo negro que da movimiento a las planchas de Warburg- es aquí la espacialidad misma, un vacío/lleño que el espectador pone en funcionamiento. Si el objetivo de Warburg era hacer visible el movimiento contenido en la potencia de las imágenes, el fin perseguido por Jarpa se parece más a volver evidente el oscurecimiento que implica la inaccesibilidad. Cuando los arcontes son agencias de inteligencia, el ciudadano es ciego, por eso el desvelamiento, el atlas, “induce una nueva manera de ver y de saber” (Hagelstein, 2016, p. 157). Los documentos se desmarcan de su significación para inscribirse en el uso cultural de esta nueva trama.

El contra-archivo tergiversa la historia y la denominada desclasificación produciendo un doble efecto: en primer lugar, proyecta un uso democratizado del documento (que abandona su fijeza); en segundo lugar, modifica el estatus de la obra quitando el peso de su carácter disciplinar para volverlo bastardo (Hagelstein, 2016, p. 158). El contra-archivo de Jarpa se puede entender como método de la historia y el arte, pues propone viciar la distinción para configurar un espacio plenamente político al que se accede dificultosamente. Abandonando la economía conservadora de la historia cronológica, desvía hacia una lectura insumisa que subvierte incluso la potencia de mirar desde “afuera”.

Jarpa reconquista un nuevo uso del archivo desclasificado para volver evidente que su disposición metodológica es constitutiva y no subsidiaria; para afirmar que el contra-archivo es un trabajo, una intervención, una performance. Si el archivo es instituyente y conservador, el contra-archivo se desliga de la borradura para posibilitar el recuerdo de la injusticia. Es materialidad -como el archivo- pero guiado no por la huella y la inscripción, sino por la desinscripción y la falta. No destruye las marcas, sino la relación que estas establecían con los relatos hegemónicos. Sus borraduras y tachones son reinvestidos de recuerdo en el blanco y negro de su exhibición, en la palabra que deviene

imagen. Como quieren Derrida y Benjamin, el acontecimiento es transformado y performado por la técnica: los soportes de archivación y los modos de agrupamiento (des)obturán la relación con el tiempo. El archivo de Jarpa ejerce una nueva función arcántica: es aval de un proceso histórico criminal y también la garantía de un porvenir al desajustar la técnica de su exhibición. Es un archivo archivado que, movido por la pulsión de muerte y destrucción, constituye nueva vida para la historia.

El archivo de Jarpa comparte características con lo que Wolfgang Ernst denomina el anarchivo, pues los archivos modernos ya no tienen que ver con el archivo pre-existente, sino que se vinculan a un archivo efímero, móvil, con una cantidad de información inmanejable. Allan Sekula lo expresa muy bien: los archivos constituyen “territorio de imágenes” (Sekula, 2003, p. 444) y la materialidad de Jarpa logra una equivalencia espacial entre los documentos. Todos están ahí para representar un período y no arrojar especificidades sobre un acontecimiento, dando cuenta de una compulsión a guardar propia de una época que teme desaparecer. El archivo de Jarpa es, finalmente, un “lugar de conocimiento” (Burton, 2005, p. 2) donde la consignación funciona como un “mecanismo para dar forma a las narrativas de la historia” (2005, p. 2).

Bibliografía

- AA.VV. (2010). Arte minimalista. Estados Unidos 1960. En *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La marca editora.
- Agamben, G. (2005). El autor como gesto. En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Beckett, S. (1969). *Detritus*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, W. (2002). *Dialéctica en suspenso. Fragmentos de historia*. Santiago de Chile: Arcis Lom.
- Bernini, E. (2010). Found footage. Lo experimental y lo documental. En Listorti, L. y Trerotola, D. *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Ediciones del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.
- Buchloh, B. (1999). Atlas/Archive. En Coles, A. (Ed.). *The Optic of Walter Benjamin* (vol. III). Londres: Black Dog Publishing Limited.
- Burton, A. (2005). *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham y Londres: Duke University Press.

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, G. (2007). Das Archiv brennt. En Didi-Huberman, G. y Ebeling, K. (Eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos.
- Enwezor, O. (2008). Archive Fever: Photography between History and the Monument. En *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*.
- Foster, H. (2002). Archives of Modern Art. *October*, 99, pp. 81-95.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, pp. 3-22.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- Giunta, A. (2010). Archivos. En *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Giunta, A. (2010a). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata*, 1, pp. 20-37.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-201. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Hagelstein, M. (2016). L'Atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman). *MethIS*, 5, pp. 151-173.
- Jarpa, V. (2014). Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina/A Journal on Social History and Literature in Latin America*, 1(1), pp. 14-29.
- Malraux, A. (2013). *Le Musée Imaginaire*. París: Folio.
- Osthoff, S. (2009). *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York: Atropos Press.
- Rampley, M. (1999). Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. En Coles, A. (Ed.). *The Optic of Walter Benjamin* (vol. III). Londres: Black Dog Publishing Limited.
- Richards, T. (1993). *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. Londres y Nueva York: Verso.
- Schwartz, J. y Cook, T. (2002). Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory. *Archival Science*, 2, pp. 1-19.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sekula, A. (2003). Reading an Archive. Photography between Labour and Capital. En Wells, L. (Ed.). *The Photography Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Van Alphen, E. (1997). *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, California: Stanford University Press.

Van Alphen, E. (2014). *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*. Londres: Reaktion Books.

Referencias

¹ Este artículo fue previamente publicado en Taccetta, N. (2017). "En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa". *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (9), pp. 235-260. doi:10.5354/0719-4862.2017.47406.

² Este movimiento artístico redujo la obra a lo esencial, lo mínimo, despojando las producciones de otros elementos que resultaran superfluos o pretendieran alguna suerte de trascendencia. Las obras minimalistas se caracterizan por "el rechazo del ilusionismo, la negación de cualquier subjetividad en pintura" y por la selección en escultura de "materiales industriales, privilegiando procedimientos de reproducción seriales aplicados a la fabricación industrial". Ver: AA.VV. (2010). "Arte minimalista. Estados Unidos 1960". *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: la marca editora. (2010, p. 52).

³ Estas premisas generales se expresaban de modos diversos en el movimiento según las obras fueran de Carl André, Mel Bochner o Robert Morris, entre otros. Específicamente, Judd calificó a sus obras como "*Specific objects*" relacionadas con un principio de unicidad alejado de los ámbitos tradicionales de la pintura y la escultura.

⁴ Es posible considerar la muestra de esta forma si se tiene en cuenta que el espacio expositivo del museo MALBA determinó la disposición de las obras presentadas, sobre la que trabajaron tanto la artista como el curador y director artístico del museo, Agustín Pérez Rubio.

⁵ Hay que tener en cuenta aquí que no se trata de "colección" en el sentido de Walter Benjamin para quien el gesto de coleccionar se vincula a rescatar los detritos de la cultura del olvido en un acto redentor.

⁶ "El autor como gesto", un breve ensayo publicado en *Profanaciones* de Giorgio Agamben podría iluminar algunos aspectos de la relación sujeto/función-autor aquí referida. Allí, Agamben se detiene sobre la frase que le sirve a Foucault de "excusa" en la conferencia pronunciada el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad francesa de filosofía: "Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quién habla". La frase es de Samuel Beckett: "Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla. Habrá un punto de partida, yo estaré, no seré yo, yo estaré aquí, me diré lejos, no seré yo, no diré nada, habrá una historia, alguien va a intentar contar una historia" (Textes pour rien, n.º 3). Ver: Beckett, Samuel. *Detritus*, Barcelona: Tusquets, 1968. De la lectura de la conferencia "¿Qué es un autor?", Agamben recoge la sugerencia de que el problema de la escritura es "la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer" (Agamben, 2005, p. 81). No es la preocupación por cómo un sujeto se expresa, sino que la marca del autor está, justamente, en la singularidad de su ausencia. La preocupación de Foucault no está en el individuo real, sino en la función-autor que caracteriza el modo de existencia, circulación y funcionamiento de los discursos dentro de una sociedad. Teniendo en cuenta, además, una versión revisada de la conferencia de dos años después y *La vida de los hombres infames* (1977), Agamben subraya algunos aspectos del paradigma presencia-ausencia del autor en la obra. "Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central" (Agamben, 2005, p. 87). El autor señala el umbral en el que una vida es puesta en juego en la obra. Por eso es que el autor permanece como incumplido, como no-dicho. El autor es lo que hace posible la lectura, pero es lo ilegible y su gesto garantiza la obra desde su propio incumplimiento, pues "el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado" (2005, p. 91). Sin embargo, es justamente ese lugar vacío y secreto el que posibilita el texto y su lectura.

⁷ Es el caso del mural de gran tamaño armado fragmentariamente a partir de las imágenes de los funerales de los líderes latinoamericanos, que aparecen en una suerte de funeral colectivo. Nuevamente, un archivo en el que se recogen documentos facilitados por familiares o demandantes y peritajes científicos sobre sus muertes en causas judiciales para intervenirlos pictóricamente.

⁸ La desclasificación de los documentos relativos a Chile la hizo el ex presidente B. Clinton a través de la web. Luego G. W. Bush lo restringió a los ciudadanos estadounidenses, pero Jarpa ya se había hecho con toda la información. Se han consultado las siguientes entrevistas: García, Fernando. "Voluspa Jarpa: 'corrupción, mentiras y secretos son las consecuencias de las Guerra Fría'". *La Nación*. 17 de julio de 2016. Visitado el 10 de enero de 2017. <http://www.lanacion.com.ar/1918810-voluspa-jarpa-corrupcion-mentiras-y-secretos-son-las-consecuencias-de-la-guerra>. Mena, Catalia. "Voluspa Jarpa. Desclasificada". *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. 5 de enero de 2017. Visitado el 7 de enero de 2017. <http://artishockrevista.com/2017/01/05/voluspa-jarpa-desclasificada/>.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa); No se permite

un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



ROSÂNGELA RENNÓ: EL ARCHIVO OLVIDADO

ROSÂNGELA RENNÓ: THE FORGOTTEN FILE

Resumen

El presente trabajo examina la obra temprana de la artista brasileña Rosângela Rennó y analiza su trabajo con fotografías provenientes de diversos archivos estatales y privados. En el marco de lo que aquí se denomina un *dispositivo archivístico*, que organiza nuestro presente, se propone que la obra de Rennó problematiza y deconstruye tal dispositivo volviendo evidente las políticas de olvido sobre las clases populares y sobre los marginales.

Palabras clave: archivos; dispositivo archivístico; olvido

Abstract

This work examines the early work of the Brazilian artist Rosângela Rennó and analyzes her work with photographs from various state and private archives. Within the framework of what is here called an archival device, which organizes our present, it is proposed that Rennó's work problematizes and deconstructs such a device, making evident the policies of forgetting about the popular classes and the marginal classes.

Keywords: archives; archival device; oblivion

Una fotografía: arqueólogo sonriente
sosteniendo el asa de una olla que ya no existe

Fragmento de "Nezahualcóyotl dixit", Luis Felipe Fabre

A partir de los años noventa la artista brasileña Rosângela Rennó comenzó a trabajar con archivos fotográficos provenientes del ámbito de lo público. Desde entonces, los legajos policiales, carcelarios, laborales, remanentes de imágenes producidas por populares estudios de fotografía, y fotografías publicadas por la prensa sensacionalista, se convirtieron en su materia prima. En ese mismo período, más precisamente a partir de 1992, Rennó inició un proyecto paralelo al que denominó "Archivo Universal", que irá mostrando en forma parcial y en diálogo con su trabajo con las imágenes fotográficas. Este archivo fue armándose, y continúa haciéndolo, con noticias de periódicos populares, generalmente historias de amores violentos, de crímenes, o de accidentes trágicos, que contengan la descripción de una imagen en el interior del texto. En este proyecto paralelo hay una sutil operación a tener en cuenta, que devela en parte el proyecto general de Rennó. La decisión de llamar a la compilación de esos materiales de prensa "archivo universal", nos informa que frente a la fuerza centrífuga de la prensa, frente a una lógica, incluso más general, ávida de imágenes que aplastan a las anteriores, Rennó extrae fragmentos de esas vidas retratadas, los rescata en su propio archivo, y les confiere una suerte sobrevida espectral.

A primera vista, entonces, hay dos movimientos puestos en juego en su proyecto. El primero destinado a trabajar con archivos reales, concretos, las fotografías de los obreros de Brasilia, o la de los presos en Carandirú por citar dos ejemplos que aparecerán más adelante; el segundo es el de constituir, ella misma, un archivo. Estos movimientos se articulan en base a un diagnóstico en torno a la circulación de las imágenes en nuestro presente, que observa el funcionamiento incesante de un *dispositivo archivístico*¹, que captura, clasifica y descarta, y sobre el que Rennó apunta a trabajar, en el sentido de suspender, problematizar, de dar a ver. En este sentido, el reenmarque y la transposición serán dos procedimientos fundamentales. Extraer los archivos de sus emplazamientos originales, reconfigurarlos en otros formatos, que al mismo tiempo citen una historia posible de los dispositivos y las técnicas para la producción y proyección de imágenes. Su trabajo es siempre, entonces, dos trabajos al

mismo tiempo. No hay reenmarque ni desplazamiento posible sin una reflexión sobre la técnica. Pero la técnica aquí no es mero fetichismo, sino una meditación sobre los modos en que los sujetos han sido capturados o fascinados por la imagen.

Linterna mágica

En 1991, en lo que constituyó una de sus primeras exhibiciones con archivos públicos, Rennó presentó en el Paço das Artes, en San Pablo, *Duas Lições de Realismo Fantástico*. Allí utilizó un total de 33 retratos recogidos en estudios fotográficos del centro de Río de Janeiro. De ese total, 27 fueron expuestos sobre una pared, uno junto a otro, en tamaño ampliado, mientras que dos caleidoscopios en movimiento proyectaban sobre otra pared los negativos de las seis fotografías restantes. En esa instalación, como en otras posteriores, Rennó no buscó recuperar la identidad de las personas retratadas. No se conocen sus nombres ni sus historias de vida, pero podemos intuir su condición social por la calidad media de corbatas, sacos y camisas, en el caso de los hombres, camisas y bijouterie de fantasía en el caso de las mujeres. Aquello que conforma el *studium* de la imagen confirma el origen popular de los retratados. En todos los casos se trata de fotografías de identificación. Es posible imaginar que se las han hecho tomar para completar los requisitos de alguna documentación: una libreta de trabajo o un documento de identidad. En cualquier caso no se trata de fotos voluntarias destinadas a un álbum familiar. No hay allí libre pose, sino estandarización. Recuerdo que para referirse a una obra del chileno Eugenio Dittborn, *Cuadros de honor*, Ronald Kay afirmó:

En la foto carnet el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so-pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho, hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica la estandariza, cortándola a la medida del orden y la masifica, multiplicando el orden en ella para éste reproducirse mediante ella irrestricta y definitivamente.²

Lo mismo, me digo, puede pensarse de las fotografías escogidas por Rosângela Rennó. En nuestro carácter de espectadores nos topamos con esos rostros anónimos que alguna vez han sido capturados. Rescatados desde el fondo del olvido, su ampliación produce, conjuntamente con su captura, lo que Roland Barthes llamó “la esencia misma de una *detención*”.³ Su fijeza impone un tiempo coagulado que incita a

preguntarse por esas vidas, y por lo que habrá sido de ellas una vez liberadas del ojo de la máquina fotográfica.

La alusión a lo “fantástico” que figura en el título de la exhibición indica, en este caso, no tanto un género del realismo, sino un primer modo de relación que el hombre estableció con la imagen proyectada, su condición de milagro o hechizo y la fascinación, muchas veces horrorizada, frente a su contemplación. La presencia de los dos caleidoscopios, un dispositivo visual lúdico inventado a comienzos del siglo XIX, es cita de una posible historia de la imagen proyectada.⁴ La proyección de fantasmagorías parece, en principio, oponerse a la inusitada nitidez de los otros retratos. Sin embargo, deberíamos pensarlos, unos y otros, en continuidad. La proyección de los negativos convierte el signo lúdico del caleidoscopio en un proyector de espectros, y por lo tanto en una cita, esta vez en el sentido de encuentro, con la muerte.⁵ Su presencia fantasmal apunta sobre los retratos revelados y los desrealiza. Mientras que, por el contrario, estas últimas permiten imaginar lo que alguna vez tuvo lugar en esos negativos. Rennó recupera de este modo el doble filo que las acecha, y que en verdad ronda a toda imagen. Nos hace observar la imagen como reaseguro de la memoria, y también en su relación con el olvido y la muerte.

En este sentido, el trabajo con retratos de seres anónimos producidos en estudios populares de fotografía exhibe una elección ética por una zona más marginal de la historia de la fotografía. Lo que a Rennó le interesa, en esta instalación son las relaciones de captura y de posterior olvido que el ojo fotográfico estableció con las clases populares. Y será sobre esa elección que construye una serie de interrogantes a los que incesantemente intentará responder. ¿Qué sucede con quienes han sido descartados luego de haber tomado un contacto furtivo con el ojo de la máquina?, ¿cuál es la velocidad con que olvidamos una imagen? ¿qué efecto tiene sobre nosotros tomar contacto con esas imágenes arrumbadas en polvorientos sótanos?



Duas lições de Realismo Fantástico, 1991
250 x 100 cm (fotografía)
Foto: Paulo Bastos



Duas lições de Realismo Fantástico, 1991
2 caleidoscopios con negativos fotográficos y fotografía blanco y negro en papel resinado
220 x 20 x 20 cm (caleidoscopios)
Foto: Paulo Bastos

Retratos, obreros

El retrato posee una historia que atraviesa la escultura, la pintura y decanta en la fotografía. Como afirma Didi-Huberman, “en el contexto de la República romana por ejemplo, sólo los aristócratas, en aptitud de convertirse en ‘ancestros’ más allá de su muerte, tenían acceso a esa función jurídica muy precisa llamada *imago*. Ya sea colosal o se presente bajo la forma de busto o moneda acuñada, el retrato romano jamás carece de una función de representación política en la que poder y genealogía van obligatoriamente de la mano”.⁶ En la Edad Media serán los santos y los sacerdotes quienes ostenten el derecho al retrato, disputado solo por los monarcas europeos. El renacimiento trae consigo el surgimiento de la burguesía, que comienza a pugnar por su derecho a verse retratada. La invención de la fotografía democratizará aún más la posibilidad de ser retratado. Y en efecto, a partir de mediados del siglo XIX, las innovaciones de Disderi permitirán bajar los costos de la fotografía y volverla accesible para un gran público.⁷ Parafraseando a Walter Benjamin, todo hombre comenzaba a sentirse con derecho a ser retratado.

Sin embargo, habría que suplementar este tránsito. No siempre el retrato cumplió la misma función. En un extenso ensayo publicado originalmente en la revista *October*, Allan Sekula, proponía que la asunción del género retrato por la fotografía no solo se hace cargo de su dimensión honorífica, sino que además inaugura una tradición a la que denomina “represiva”. La fotografía, gracias a la exactitud en la reproducción de la imagen observada, se convierte en un dispositivo de control poblacional. En las primeras reflexiones acerca de la naturaleza de las imágenes fotográficas, se sostenía que éstas eran capaces de revelar la verdad acerca de los sujetos y desarmar cualquier mentira construida por el discurso. La imagen parecía más poderosa que la palabra, evidente en sí misma como el veredicto de Dios. Y en cierta medida esto era verosímil, pasible de creer, porque a diferencia del retrato pictórico, el ojo fotográfico revelaba aspectos del rostro que hasta ese momento no habían sido percibidos por el ojo humano. Sobre la placa fotográfica se grababa un instante determinado, capturando una gestualidad, una mirada, un rasgo, que parecía escapar a cualquier voluntad del fotógrafo y del fotografiado.⁸ Los desarrollos científicos de la criminalística, la fisionomía, la eugenesia, y las ciencias positivistas en general, encontraron en el dispositivo fotográfico el aliado perfecto que *demonstraba* que el maleante, el asesino, el ladrón, *poseían* su carácter criminal marcado en el rostro. De este modo, y como apunta Sekula, el poder clasificaba y “every portrait implicitly took its place within a social and moral hierarchy”.⁹ Esta afirmación puede ser

extendida en el tiempo porque persiste la creencia en la captación de una cierta esencia por parte del retrato fotográfico.¹⁰ Las fotografías, las honoríficas y las represivas, han ido constituyendo un inmenso archivo, especialmente a partir de la existencia de internet, que las disponibiliza de modo creciente. Este archivo se encuentra hegemonizado por los grandes medios, por las elites económicas, y por quienes detentan el poder, distribuyendo un orden visible que separa una y otra vez entre “heros, leaders, moral exemplars, celebrities, and those of the poor, the diseased, the insane, the criminal, the nonwhite, the female, and all other embodiments of the unworthy”.¹¹

Pese a ello, sería un error pensar que ese enorme y disperso acervo resulta inviolable y posee una forma definitiva. El trabajo del arte, su política, consiste en alterar el orden de lo visible que se presenta como dado. Rosângela Rennó indaga y subvierte los archivos para sustraer de allí a quienes el ojo de la cámara capturó con finalidad identificatoria y/o represiva. Un primer procedimiento puesto en juego, como he afirmado, es el desplazamiento de las imágenes y con ello su resignificación. En *Imemorial*, una instalación realizada en la galería Athos Bulcão en 1994, en el marco de la exhibición *Reverendo Brasília – Brasília neu Gesehen*¹², y probablemente una de las más comentadas por la crítica, Rennó recuperó del Archivo Público de Brasilia decenas de fotografías de identificación laboral de obreros que participaron en la construcción de la capital del país, símbolo de un futuro venturoso que nunca terminó de concretarse.

De entre las más de quince mil, Rennó escogió un total de cincuenta, cuarenta correspondientes a obreros reportados como muertos o desaparecidos, y otras diez correspondientes a niños trabajadores. En la galería las distribuyó en un eje horizontal y vertical. Las fotografías distribuidas en el piso son las de los obreros reportados como muertos o desaparecidos, las diez restantes son las de los niños, que fueron colgadas en la pared y parecen observar a quienes yacen en el piso, como adivinando un futuro probable. Su disposición y el título, *Imemorial*, incrustado en la pared frontal en grandes y metálicas letras blancas, aluden tanto a un sitio de memoria como a un cementerio. Las imágenes constituyen una imagen poco frecuente de Brasilia: la de quienes la construyeron. En efecto, las imágenes que nos han ido entregando de Brasilia, desde Mario Fontanelle a Marcel Gautherot, es decir desde las primeras, cuando la ciudad no era más que un cruce de caminos, como las subsiguientes que fueron documentando su construcción, casi siempre fueron composiciones vacías de gente.

Rennó refotografió las cincuenta fotografías a partir de un complejo procedimiento. Generó en primer lugar un material positivo para producir imágenes en negativo en película gráfica transparente, del género Kodalith, ya en el formato 40x 60cm. El negativo de gran tamaño fue pintado por detrás con tinta acrílica o guache de forma tal de producir una imagen positiva plateada sobre negro, al modo de los antiguos ambrotipos.¹³ La intención era generar imágenes donde la superficie fuera brillante, con aspecto acuoso y sin blanco. El procedimiento no tuvo por objetivo retirar el deterioro que el tiempo transcurrido había producido sobre las imágenes, que mantienen la marca y el herrumbre de las grampas que las aseguraban a las libretas de trabajo. La referencia al ambrotipo es, de un modo semejante a los negativos proyectados en *Duas lições de realismo fantástico*, una cita a la historia de la fotografía y también el modo que la artista encuentra para referirse a la temporalidad que encierran esas imágenes. Además de las citas históricas, que comentan los modos en que los sujetos fueron apareciendo en las fotografías, Rennó se refiere a la temporalidad histórica concreta que surge del instante en que estos obreros se enfrentaron al ojo fotográfico durante la construcción de Brasilia, al tiempo acumulado en el archivo al que posteriormente fueron arrojadas, denotado en la herrumbre y en el deterioro natural de la imagen, y al tiempo presente, marcado en los signos de su recuperación.



Imemorial, 1994

40 retratos en película ortocromática pintada y 10 retratos en fotografía en color en papel resinado sobre bandejas de hierro y tornillos.

Título "Imemorial" en la pared en letras de metal pintado.

60 x 40 x 2 cm

Foto: Flávio Lamenha

Tatuajes, remolinos

En 1996 y 1998 Rennó montó dos nuevas instalaciones que constituirán, junto con *Imemorial*, la serie de los olvidados. Con imágenes de presidiarios provenientes de la cárcel de Carandirú, en 1996 produjo *Cicatriz* y dos años más tarde *Vulgo*. En ambas utilizó negativos en vidrio encontrados en el Museo Penitenciario Paulista, realizados por el Departamento de Medicina y Criminología entre 1920 y 1939, a cargo del Dr. José de Moraes Mello. Los negativos en vidrio de tales imágenes habían sido distribuidos en diferentes espacios de Carandirú y finalmente reunidos, sin ningún tipo de criterio, en una sala del museo.¹⁴ *Cicatriz* fue presentada originalmente entre agosto y octubre de 1996 en el Museum of Contemporary Art (MOCA) en Los Angeles. Se trató de instalación compuesta por 18 fotografías que mostraban diversos tatuajes que los presos habían realizado sobre sus cuerpos y 12 textos provenientes de su Archivo Universal, *tatuados* en las paredes de la sala que contenía las imágenes. Un año después, aquella instalación se convirtió en libro, en el cual la alegoría de la piel pasó de las paredes del museo a hojas de papel apergaminado. El libro contuvo 34 fotografías y 32 textos. En *Vulgo*, Rennó seleccionó fotografías que capturaban la imagen de lo que se denomina “remolino”, de la cabellera de los detenidos, es decir se concentró en el reverso de la fotografía de identificación. Estas imágenes fueron ampliadas a gran formato (165x115cm) y también fueron resinadas. A semejanza de *Imemorial*, las marcas del paso del tiempo no fueron borradas ni en serie *Cicatriz* ni en la serie *Vulgo*. Se mantuvo, cuando era visible, letras y números clasificatorios y el moho acumulado que había manchado algunas imágenes. *Vulgo* contó con once textos provenientes del Archivo Universal. En la instalación, además, se proyectaba una animación digital en la que se sucedían diferentes alias, atribuibles a las imágenes de los sujetos exhibidas. Ninja mascarado, Dente de lata, Escadinha, Tisã, Mineiro, son algunos de los que se pueden leer. Las letras que conforman los alias caen, una después de otra, y son inmediatamente suplantadas, a partir de una imagen que apela a la forma en que en los paneles de las grandes estaciones de transporte, por ejemplo de trenes, actualizan la información de llegadas y partidas. Hay algo urgente en la visualidad de la proyección. El sonido del movimiento de las letras reproduce aquella sonoridad y también la de una máquina de escribir, que podría estar remitiendo a la confección de un informe policial. Archivo, velocidad y olvido.

María Angélica Melendi, describiendo la totalidad de las fotografías que encontró Rennó el Museo apunta,

A maior parte das imagens eram fotos identificatórias -rosto de frente e perfil - e *signaléticas* - nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas-, havia também umas 3.000 fotos de tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas fotos de doenças e anomalias e 30 fotos de cabeças de costas.¹⁵

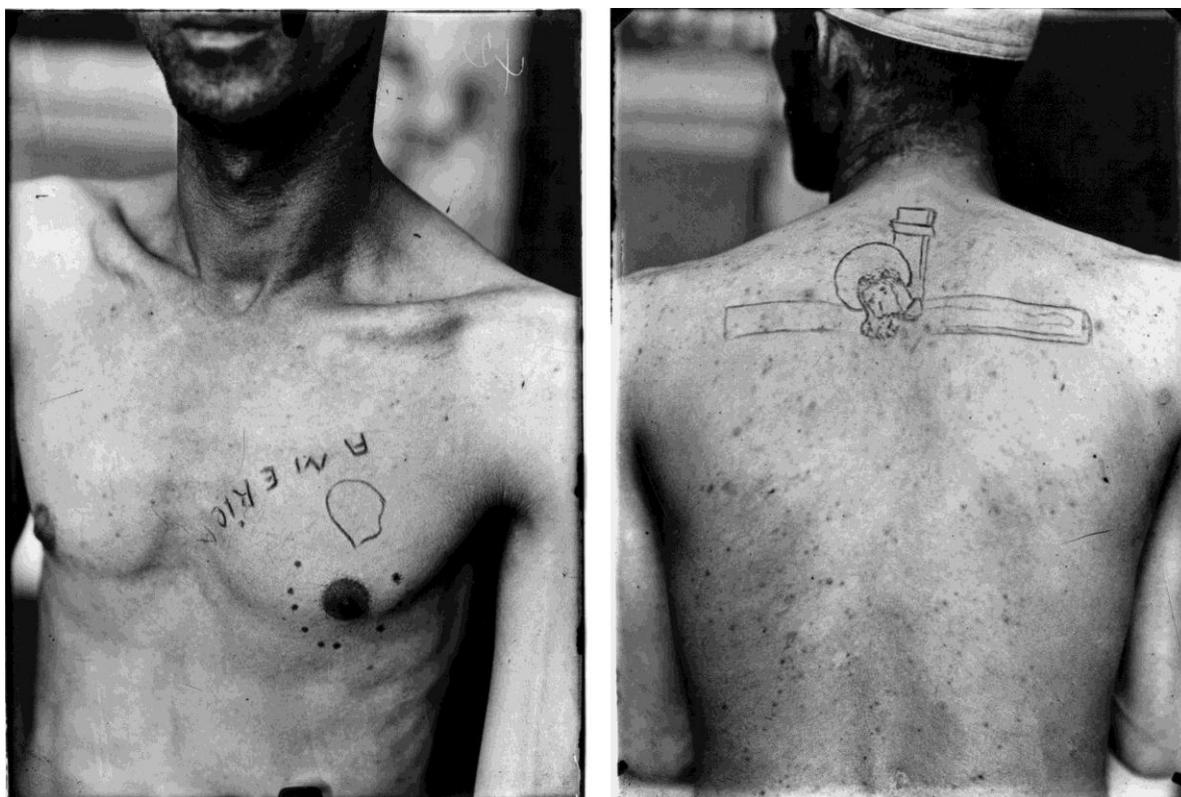
Así como en *Imemorial* se trataba de fotografía laboral, aquí tenemos imágenes que respondieron a estudios de tipo fisionómico o frenológico. Aun teniendo a su disposición fotografías de frente o de perfil, Rennó decidió escoger las fotografías de los tatuajes en *Cicatriz* y de los remolinos en la cabellera en *Vulgo*. La propia Rennó ofrece una justificación de su elección:

o fato de fotografar os redemoinhos seria talvez o ápice da idéia de panóptico. Invisível, o poder submete os dominados a uma visibilidade total. Não basta o 3x4, não basta o perfil nem as digitais. O indivíduo é fragmentado através do registro de suas mínimas particularidades, que são exibidas e vasculhadas como se a partir delas fosse possível detectar as pulsões mais íntimas e secretas.¹⁶

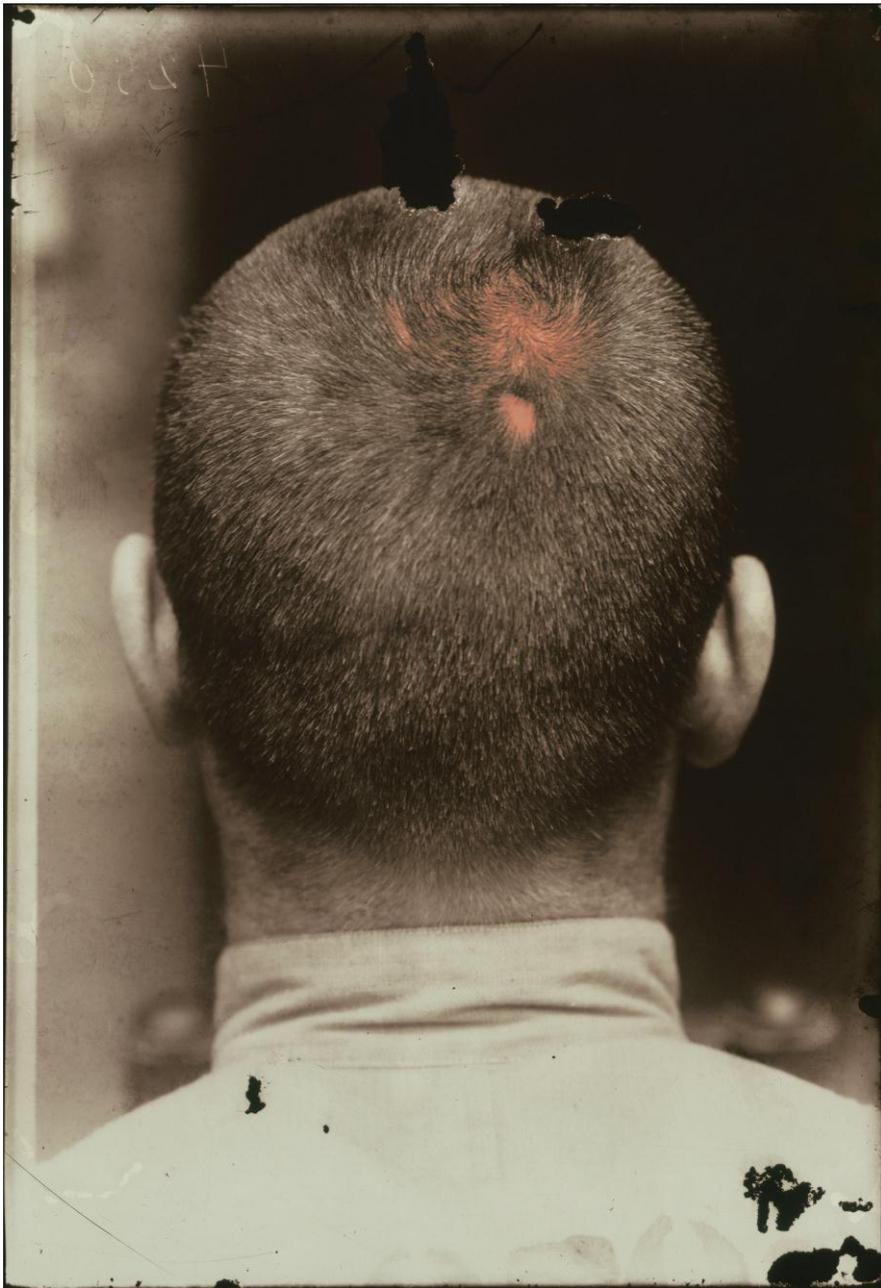
Como en *Imemorial*, en *Cicatriz* y *Vulgo* no sólo no se nos ofrece ninguna información sobre la historia personal de esos presos, sino que, como resulta notorio, las dos series carecen de la singularidad que puede llegar a ofrecer un rostro. En lugar de ese territorio que nos sería potencialmente familiar o fuente de identificación, pues el rostro como ha señalado Benjamin resiste como una última trinchera el proceso de desaturización que supone la fotografía, lo que tenemos son fragmentos de cuerpos singularizados por una marca impersonal pero intransferible, la curva de una cabellera, y el trazo manual de un tatuaje. A ello deberíamos sumar los alias proyectados, pues qué leer en un sobrenombre sino el deseo de refundar una subjetividad estandarizada.

En relación a los fragmentos de su *Archivo Universal*, grabados en las paredes de las salas, nos invitan a construir un diálogo entre imágenes y palabras. La primera impresión es que se trata de una relación no coincidente. Las truculentas historias del *Archivo* parecen no tener que ver con los remolinos y los tatuajes de los presidiarios. Acostumbrados a explicar una imagen por algún tipo de texto al pie, al menos eso es lo que hacemos en la prensa, la presencia del *Archivo* nos invita a esa operación pero al mismo tiempo nos la frustra. El circuito resulta abortado. Tal disonancia es uno de los

objetivos de Rennó. Efectivamente, lo que sucede allí, lo que se va construyendo frente a nuestros ojos, es una materialidad opaca que desarma la ilusión de correspondencia aporreada entre texto e imagen. Y es a partir de dicha opacidad desde donde podemos comenzar a encontrar una coincidencia más estructural. Lo que vemos allí es una relación sustractiva en la que cada parte comenta a la otra a partir de la falta. Un conjunto de vidas precarias que en su contacto, de palabra e imagen, insisten en no revelarse, pero ofrecen a cambio, de uno y otro lado, su pura presencia.



untitled (América/Cristo), 1998 (díptico)
de la serie *Museu Penitenciário / Cicatriz*, 1997 – 1998
a partir de original del Museo Penitenciario Paulista
fotografía blanco y negro digital (proceso Iris) sobre papel Somerset
111 x 160 cm



Three holes, 1998
De la serie *Vulgo [Alias]*, 1998-2003
Fotografía digital o cibachrome, laminada
A partir de original del Museo Penitenciario Paulista
165 x 118 cm

Archivos marginales y obreros

Las instalaciones de Rennó, su merodeo por diversos archivos, me incitan al despliegue de una mirada crítica que procure alumbrar un poco más allá. Me quiero

detener brevemente sobre la cárcel de Carandirú. Además de que *Cicatriz y Vulgo* remitan de manera directa a lo que se conoce como la “masacre de Carandirú”, que significó la muerte de 111 detenidos en 1992¹⁷, sus imágenes me llevan hacia el pasado y descubro que lo que se conoce oficialmente como la Penitenciaría del Estado de San Pablo constituyó un marco importante en la historia de las técnicas de encarcelamiento en Brasil. Llamada “Instituto de regeneración”, formaría parte de un amplio proyecto de “progreso material y moral” diseñado por las elites paulistas. Cuando se inauguró, en abril de 1920, sólo una parte había sido completada. Faltaba construir el pabellón escolar, el pabellón para portadores de enfermedades infecciosas, la enfermería y el área de servicios médicos. Además de Carandirú había otras instituciones represivas en San Pablo en esos años: el Hospicio de Juqueri, el Instituto Disciplinar, la Colonia Correccional. Los años veinte fueron, por lo tanto, no sólo el momento del modernismo paulista, de la celebración de la Semana de Arte Moderno, y de la aceleración modernizadora, sino un período en el que se multiplicaron los dispositivos disciplinarios de control poblacional en el marco de una creciente agitación y organización social producto, precisamente, de esa furia de progreso.

Leo que en ese momento la ciudad contaba con 579.000 habitantes. Y también leo que la inmigración europea había configurado una extensa clase trabajadora, especialmente en el área textil, que se desarrollaba en los barrios de Bras y Bom Retiro. No se puede eludir, en la creación de Carandirú y en el desarrollo de una tecnología de vigilancia y de identificación, la serie de huelgas obreras que se venían desarrollando en San Pablo, especialmente la gran huelga de julio 1917, producida en parte por la muerte del militante anarquista José Martínez¹⁸, y que contó con la participación de más de setenta mil obreros, y luego, también, la huelga de 1919 iniciada en la fábrica Matarazzo, apellido ligado al Museo de Arte Moderno y a las Bienales de Arte. Las historias culturales a las que accedo escogen siempre enfocar aquel período desde la perspectiva del modernismo paulista, deslindando, de este modo, su contracara obrera y carcelaria. En *Orfeu extático na metrópole*, de Nicolau Sevcenko, no le dedica una sola línea a la construcción de Carandirú. Me interesa, por lo tanto, dejar planteada esta secreta conexión: la construcción del Teatro Municipal, uno de los puntos salientes de la administración de Antonio Prado, fue encargada al piemontés Claudio Rossi, que lo diseñó e inició la construcción del predio en 1908, en asociación con el genovés Domiziano Rossi y Ramos de Azevedo. Allí se celebró la Semana de Arte Moderno en 1922. Ramos de Azevedo y también su estudio participaría también en la construcción de Carandirú.

Regresando a las series *Cicatriz* y *Vulgo*, resulta difícil, sino imposible, saber quiénes fueron los presos, de quienes nosotros sólo conocemos fragmentos. Su falta de identificación, a diferencia de los hombres infames que estudió Foucault, los devuelve a un estado de penumbra, o mejor los transforma en portavoces mudos del resto de los encarcelados. Son propiamente “vulgo”, palabra que en su definición más simple nos indica que se trata de la parte más numerosa de la ciudadanía, que no destaca por sobre los demás por ningún rasgo positivo ni negativo. Una parte, ahora invocando a Jacques Rancière, de los que no tienen parte. El trabajo de Rennó eligió concentrarse en sus cabelleras y en sus tatuajes, mostrando en cierto sentido “la negación del rostro”, la subrepresentación de esos colectivos de obreros y lumpenes, a diferencia de la hiperrepresentación de la elite cultural.¹⁹ Por ello, su recuperación constituye un señalamiento. Hacia su presente nos habla de la masacre de Carandirú, pero también lo hace hacia la historia de la institución carcelaria y a esa otra escena del San Pablo de la primera mitad del siglo XX. En ambas series reviven los murmullos de los marginales y de los obreros acallados por la euforia modernista.

Lejos de una sociedad volcada cada vez más a imágenes espectaculares y glamorosas, Rennó va recortando de ese magma, una y otra vez, un archivo fotográfico ínfimo e infame, insignificante y frecuentemente oculto en los pliegues de la historia y el presente. Podríamos concluir que su relación con la potencia archivadora de nuestro tiempo es doble. De solidaridad y rescate con los sujetos allí expuestos y de crítica, en ocasiones irónica, sobre los usos de esos retratos, vinculados al control, la marginación, el estereotipo y la clasificación. Posada en el lado B de la gran historia de la fotografía, Rennó no deja construir un contra-archivo universal.

Bibliografía

- Barthes, R. (2017). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. España: Casimiro.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Didi-Huberman, G. (2014). *En Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gedisa.

- Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Kay, R. (1988). *N.N. Autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación.
- Melendi, M. A. (2000). Arquivos do mal – mal de arquivo. *Suplemento Literário*, 66. Belo Horizonte.
- Miceli, S. (1995). *Imagens Negociadas: Retratos Da Elite Brasileira, 1920-40*. San Pablo: Companhia das Letras.
- Sekula, A. (1986). The body and the Archive. *October*, 39. New York: MIT Press.

Referencias

¹ Me inspira la categoría de “dispositivo” la definición que ofrece Michel Foucault: “Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes. En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie -digamos- de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante. Esta pudo ser, por ejemplo, la reabsorción de una masa de población flotante que a una sociedad con una economía de tipo esencialmente mercantilista le resultaba embarazosa: hubo ahí un imperativo estratégico, jugando como matriz de un dispositivo, que se fue convirtiendo poco a poco en el mecanismo de control-sujeción de la locura, de la enfermedad mental, de la neurosis”, in *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1991, p. 129.

² In *N.N. Autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1979, p. 9.

³ En *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2017, p. 140.

⁴ El caleidoscopio moderno fue inventado en 1816 por el físico escocés David Brewster, quien lo patentó en 1817 pero nunca gozó de una remuneración. El ritmo de venta fue enorme, pero la facilidad de fabricación fomentó las imitaciones y réplicas, y en poco tiempo, otros empresarios comenzaron a recibir ganancias vendiendo cientos de miles de ejemplares.

⁵ La relación entre muerte y fotografía es uno de los ejes de la reflexión de Roland Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Op. Cit. También se puede consultar *Breve historia de la fotografía* de Walter Benjamin, o *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, de Eduardo Cadava.

⁶ En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 55.

⁷ Gisèle Freund, en relación a las innovaciones de Disderi, cuenta lo siguiente: “Vio que la fotografía, dado su exceso de coste, sólo resultaba accesible a la pequeña clase ricos. Los altos precios se debían en parte al empleo de grandes formatos y en parte al hecho de que la placa

metálica no se prestaba a la reproducción. Las particulares dificultades del tratamiento de las placas y el uso de los grandes formatos exigían demasiado tiempo y esfuerzos. El fotógrafo se veía obligado en consecuencia a elevar sus precios; como sus productos en gran cantidad. Disderi comprendió estas deficiencias y comprendió asimismo que el oficio sólo daría resultados a condición de ampliar la clientela y de aumentar los encargos de retratos. Pero para eso había que plegarse a las condiciones económicas de las masas. Tuvo una idea genial. Reduciendo el formato, creó el retrato *tarjeta de visita* que correspondía aproximadamente a nuestro actual formato de 6 a 9 cm. Reemplazó la placa metálica por el negativo de vidrio, ya inventado desde hacía tiempo, y de ese modo pudo, por la quinta parte del precio habitual, hacer un cliché y entregar una docena de copias”, en *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gedisa, 1993, p. 57.

⁸ Aquí se puede pensar en el concepto de “inconsciente óptico” que Walter Benjamin desarrolla en La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.

⁹ In Allan Sekula, “The body and the Archive”, in *October* nº 39. New York: MIT Press, p. 10.

¹⁰ En *La cámara lúcida* Barthes sostiene: “El parecido es una conformidad, pero ¿con qué?, con una identidad. Ahora bien, esta identidad es imprecisa, incluso imaginaria, hasta el punto de que puedo seguir hablando de “parecido” sin haber visto jamás el modelo. Así sucede con la mayor parte de los retratos de Nadar (o, actualmente, de Avedon): Guizot es “parecido” porque es conforme con su mito de hombre austero; Dumas, dilatado, henchido, porque conozco su suficiencia y fecundidad; Offenbach, porque sé que su música tiene algo de espiritual...”, p. 154.

¹¹ Allan Sekula, op. Cit., p.10.

¹² Revendo Brasília – Brasília neu Gesehen. Galeria Athos Bulcão, Teatro Nacional, Brasília. Participaron de la muestra: Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, Andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff. La exposición formó parte del *III Fórum Brasília de Artes Visuais* y fue resultado de un proyecto conjunto entre Brasil y Alemania, promovido por el Instituto Goethe de Brasilia y la Fundación Athos Bulcão.

¹³ La ambrotipia fue un procedimiento fotográfico usado a mediados del siglo XIX, especialmente entre los años 1855 y 1865. La imagen se encuentra en una capa de colodión sobre soporte de vidrio. En realidad es un negativo de colodión húmedo, que parece un positivo. Se obtiene una imagen subpuesta deliberadamente que se ve en positivo al situarla sobre un fondo negro.

¹⁴ Según cuenta la artista, en un texto llamado *Cicatriz*, obtener la autorización para llevar adelante el reacondicionamiento y la restauración demoró más de nueve meses y tuvo que enfrentarse a dos pareceres negativos del área de Legales del Museo. Todo comienza en abril de 1995, cuando se entera de la existencia de esas fotografías y ofrece colaborar en la restauración de los negativos. Ante su ofrecimiento, el Museo en primera instancia acepta y luego, el área jurídica se niega dos veces. Las idas y vueltas duran seis meses finalmente Rennó consigue la autorización.

¹⁵ Maria Angelica Melendi. “Arquivos do mal – mal de arquivo”. (2000). In *Suplemento Literário* nº 66. Belo Horizonte, p. 2.

¹⁶ Apud Maria Angelica Melendi. Op. Cit., p. 5.

¹⁷ La masacre de Carandiru (nombre con el cual fue popularizada en los medios locales) ocurrió el 2 de octubre de 1992 en la Penitenciaría de Carandiru (*Casa de Detenção de São Paulo*) cuando tras una rebelión dentro del centro penitenciario mueren 111 reclusos por parte de la Policía Militar del Estado de São Paulo. Es considerada como la violación de derechos humanos más grande conocida en la historia de Brasil.

¹⁸ José Martínez fue un joven zapatero anarquista y sindicalista vinculado a la Federación Operaria de San Pablo (FOSP) y a la Confederación Operaria Brasileña (COB). El 9 de julio de 1917, a los 21 años, fue asesinado por la policía de San Pablo cuando participaba de una manifestación en la puerta de la fábrica Mariângela.

¹⁹ Sugiero la lectura de *Imagens Negociadas: Retratos Da Elite Brasileira, 1920-40*. (1995). San Pablo: Companhia das Letras, de Sergio Miceli, quien analiza la retratística de muchos de los integrantes del modernismo brasileño.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



HILDA MUNDY: CRONISTA DE VANGUARDIAS

HILDA MUNDY: VANGUARDS CHRONICLER

Resumen

En 2016, la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia y la editorial La Mariposa Mundial reunieron una extensa colección de textos dispersos de la escritora boliviana conocida principalmente por su heterónimo Hilda Mundy. Aunque su producción fue particularmente profusa en los años '30, su recepción crítica es un fenómeno reciente vinculado a reflexiones sobre la literatura nacional y, en un contexto mayor, de apertura o de constitución de archivos. En esta perspectiva, la obra de Mundy reaparece en el debate acerca de la modernidad y la vanguardia como un proceso interrumpido por la Guerra del Chaco, pero repuesto hoy en virtud de las actuales operaciones críticas y editoriales en lo que concierne al lugar de las mujeres en las literaturas nacionales.

En este trabajo, me ocupo en primer lugar de las formas de la ley de interpretación editorial dadas a una poética que la escritora elaboró como dispersión, a modo de anarquía o anti-archivo situado en una considerable variedad de medios, muchos de ellos periodísticos, motivo por el cual me detengo en ciertos aspectos de esos textos desde el punto de vista de la crónica. En la segunda parte, analizo la vinculación con las vanguardias para observar cómo el mismo gesto de desclasificación genérica que dificulta la inserción de la escritura mundyana en el canon literario dado que la mayor parte de su obra circuló en la prensa, se repite cuando se aleja de la demanda de referencialidad que este medio presupone, en favor de una exploración humorística y metafórica. Mediante estos recursos, entre otros, Mundy cuestiona no sólo la lógica del signo y la sintaxis narrativa sino también las posibilidades de verdad del sistema de la lengua, planteos diametralmente atravesados por el análisis cultural respecto de la escritura, en general, y de su posición como mujer en el campo intelectual, en particular.

Palabras clave: archivo; anarquía; vanguardia; Hilda Mundy

Abstract

In 2016, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia and the publisher La Mariposa Mundial gathered an extensive collection of scattered texts by the Bolivian writer known mainly by her heteronym Hilda Mundy. Although its production was particularly profuse in the 1930s, its critical reception is a recent phenomenon linked to reflections on the national literature and, in a larger context, of opening or constituting archives. In this perspective, the work of Mundy reappears in the debate about modernity and the avant-garde as a process interrupted by the Chaco War but replaced today by virtue of the current critical and editorial operations in regard to the place of women in the national literatures.

In this work, I deal first of all with the forms of the law of editorial interpretation given to a poetics that the writer elaborated as a dispersion, as an anarchy or anti-archive located in a considerable variety of media, many of them journalistic, reason why I focus in certain aspects of these texts from the point of view of the chronicle. In the second part, I analyze the link with the avant-garde to observe how the same gesture of generic declassification that hinders the insertion of Mundy writings in the literary canon since most of his work was circulated in the press, is repeated when it departs from the demand for referentiality that this medium presupposes, in favor of a humorous and metaphorical exploration. Through these resources, among others, Mundy questions not only the logic of the sign and the narrative syntax but also the truth possibilities of the language system, diametrically posed by the cultural analysis regarding writing, in general, and her position as a woman in the intellectual field, in particular.

Keywords: archive; anarchy; vanguard; Hilda Mundy

En los últimos años, la escritora boliviana mejor conocida como Hilda Mundy, se ha vuelto tensor de debates en torno a la constitución de un canon literario, con la fuerza del artificio que generan las efemérides y un archivo. El énfasis en el archivo del canon queda organizado en la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (en adelante, BBB); del fervor de archivo da cuenta Rodolfo Ortiz para la editora paceña La Mariposa Mundial. Aquí se cruzan dos proyectos editoriales con propósitos diferentes; dos impulsos archivísticos que se sitúan entre la literatura nacional y la factura del libro con

síntomas de coleccionista. Con una diferencia de un mes entre ambas publicaciones en 2016, *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* de La Mariposa Mundial e *Hilda Mundy. Obra reunida* de la BBB no sólo abren el archivo literario, sino que también exhiben los males que rodean su puesta en orden e interpretación.

Según se define el proyecto de la BBB, se trata de un esfuerzo editorial sin precedentes en el país, a cargo del Centro de Investigaciones Sociales (CIS) de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, cuyo objetivo es, ante la constatada dificultad para dar con materiales bibliográficos en contextos educativos tanto de nivel medio como universitario, la publicación de doscientos títulos que permitirá “a los bolivianos verse a sí mismos”,¹ y que concluirá en 2025. Seguidamente, el proyecto define una intención que propongo leer en la perspectiva del archivo, en tanto que anuncia la reedición de obras agotadas o de tiradas muy breves cuya injerencia en sus condiciones de producción las hace fundamentales para la constitución de una biblioteca nacional, a doscientos años de la fundación del país.

Aunque el deseo fue, en principio, dar cuenta de todas las áreas del conocimiento, el proyecto se viabiliza en relación a estudios referidos a Bolivia, entre historia, economía y política, por un lado, y literatura, cultura y artes, por otro. En la “Presentación” del volumen que interesa en este trabajo, el vicepresidente de Bolivia, Álvaro García Linera es enfático en cuanto a la necesidad de difundir el acervo de lecturas necesario para la formación de la juventud. Con este plan, asegura haber convocado a los mejores investigadores del país para formar el comité encargado de elaborar la selección que dará por resultado “un material de calidad y decisivo para la comprensión de la formación de la sociedad, el Estado, la economía y la estructura social boliviana” (Mundy, 2016, p. 11) en cuatro áreas: Historias y Geografías, Letras y Artes, Sociedades y, Diccionarios y Compendios. Entre ellas, es notorio el trabajo de organización que denota la colección Letras y artes, nómina compuesta por setenta y dos textos que se encuentra en la página oficial del proyecto, en la que son recurrentes los formatos de la *antología* o de la *obra reunida*.

Hilda Mundy: obra reunida, fue publicada en 2016, y allí se encuentran *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura ultraísta* (1936), *Cosas de fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco* (1989) y textos dispersos, con un estudio introductorio de Rocío Zavala Virreira, que comienza diciendo que “hablar de Hilda Mundy es salir del camino, cambiar de dirección, ensayar” (Mundy, 2016, p. 13). Esto en cuanto a la labor del crítico. En cuanto al archivo, el mismo primer párrafo lo cataloga del siguiente modo:

Es buscar, más que en libros, en periódicos. Más que en colecciones, en recortes o en colecciones siempre incompletas. Es hablar, más que de fuego, de fuego artificial. Más que de guerra, de balas fragmentadas. Más que de un panorama, de impresiones. Más que de corriente, de un corto circuito. Más que de alcohol, de un brandy cocktail (Mundy, 2016, p. 13).

El otro proyecto mencionado es el de La Mariposa Mundial, que incluye “la revista, pero también la editorial que tiene tres colecciones: Papeles de antaño, Papeles de Ogaño y Papeles de Argolla. La primera dedicada al rescate de textos, la segunda dedicada a los textos contemporáneos y la tercera dedicada a la traducción.” (Ayllón, 2018) A continuación, Ayllón es explícita en cuanto al trabajo de archivo que caracteriza los propósitos de esta revista que, desde 2009 lleva adelante un constante rescate de papeles, recortes, fotografías de escritores bolivianos, como en una filigrana crítica que juega entre lo dicho y lo no dicho, entre los relieves y fondos, entre la joyería y lo nimio. Del mismo modo opera la editorial, cuyos títulos amplían lo anunciado en la revista, mostrando una exhaustividad que esta no puede alojar en toda su magnitud, pero el libro sí.

A simple vista, la BBB y La Mariposa Mundial manifiestan el ímpetu constructivo del relato del pasado con la obstinación que sólo un mensaje cifrado puede provocar. El archivo parece contener en un lugar y bajo cierta ley, aquello que disperso se sospecha perdido. La reunión de materiales nos acerca a la obra, pero es extenso el pensamiento teórico que nos advierte sobre los olvidos de la “consignación” (Derrida, 1997, p. 11). Si la “reunión de signos” es posible, se debe a que previamente se ha dado una residencia al resguardo de autoridades. Más aún, en la historia del vocablo “archivo” retorna la idea de que es “en su casa”, la de estas autoridades o “arcontes”, que la “domiciliación” asegura el reservorio físico y el cumplimiento de un orden dado para la interpretación. Allí radica la encrucijada entre privado y público que vertebra el concepto y se manifiesta en cierto “privilegio” en la administración de lo visible y lo invisible, la “puesta en escena” o la ocultación. A propósito, en este trabajo me ocupo de las formas de la ley de interpretación dadas a una poética en cuyo origen mandaba la dispersión a modo de anarquía o anti-archivo, mas nuevas regulaciones afectadas por la apertura y democratización de las reservas culturales la alinean para su publicación en “obra”.

Hilda Mundy, nombre que por su recurrencia abrevia una serie extensa de firmas, atraviesa las vicisitudes, durante los años 30 entre Oruro y La Paz, de tantas escritoras del siglo XX. Publica crónicas en distintos diarios, periódicos y publicaciones

similares, es vilipendiada por su juventud y atrevimiento femenino, vive la Guerra del Chaco, es exiliada, su obra es publicada en recopilaciones cien años de su nacimiento y alrededor de cuarenta años después de publicado su último texto conocido hasta hoy: se decide en el contexto de esta exhumación, que es la escritora de la vanguardia literaria boliviana. Es esto último lo que abre el archivo cuando en 2002 se publica el primer tomo de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*,² en la que Mundy está incluida por primera vez en un trabajo de este tipo, y se confirma cuando Edmundo Paz Soldán anuncia en 2013: “Bolivia, que tuvo a Hilda Mundy (1912-1982) como su única escritora de vanguardias (de hecho, una de las pocas mujeres vanguardistas en el continente)” (Paz Soldán, 2013). Paz Soldán acredita lo dicho agregando que:

Mundy se muestra como un espíritu lúdico cuyas influencias pasan por Gómez de la Serna (*El foot-ball es un de porte bíblico*), el modernismo de Julián del Casal, el futurismo de Marinetti y los juegos tipográficos tan caros a la época. **Sus recursos estilísticos son variados, pero como buena ultraísta el eje central de su obra es la metáfora audaz:** “un tentador escote es el hall de un gran hotel por las notas de un delicioso jazz-band que viene del ruido discreto y armonioso de los collares de piedras fantásticas” (Paz Soldán, 2013. Negritas en el original).

Ahora bien, quisiera retardar la atracción que ejerce la lectura vanguardista en la clave mencionada para acercarme previamente a la escritura cronística mundyana de entre 1932 y 1936, más vinculada a un signo de la modernidad y, por lo tanto, a aquello que la crítica de los años 80 acuerda en considerar como fermento de la literatura latinoamericana moderna (Sabo, 2016).³ En esta perspectiva, y teniendo en cuenta que la producción cronística y la poética vanguardista son simultáneas en la obra que estudiamos, la disyunción es un artificio crítico que depende de un acento de la mirada, y hasta es una traición de las insistencias interpretativas (Sastre y Lardone, 2018). En este sentido, la segunda parte de este trabajo atiende a la vinculación con las vanguardias, no con el objetivo de mostrar la filiación a algún grupo o programa estético, sino, por el contrario, para observar que el gesto de vanguardia constante es la desmarcación respecto de modelos y sistematizaciones.

Esta lectura parte de la hipótesis de que la urgencia juvenil e histórica que vive Mundy, cuyo mayor caudal de producción se registra durante la Guerra del Chaco,⁴ aloja su escritura en la forma y la circulación de la crónica, realizando aquello que Walter Benjamin ansiaba en los años 20 y expresaba en “Gasolinera” en términos de “eficacia literaria” (Benjamin, 2002, p. 9), cimentada en el “riguroso intercambio entre

acción y escritura” por fuera del libro; no obstante, hacia 1900, José Enrique Rodó ya denunciaba en el prólogo a *Prosas profanas* de Rubén Darío: “Confesémoslo: nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso” (Darío, 1920, p. 8). En consonancia, Mundy traslada sus recursos poéticos a la escritura de crónicas, arrastrando en su transgresión otras desmarcaciones: público y privado, literatura y periodismo, mujeres y guerra, lo universal y lo americano, modernismo y vanguardia, arte o política.

Con el nervio de la contemporaneidad, Mundy coincide con el debate americanista que se dirime entre la poesía y la prosa pocas décadas antes. Por su parte, llevando el refinamiento del poeta modernista hacia el giro irónico que sólo quien conoce las referencias puede resolver, el archivo de crónicas que recupera Rodolfo Ortiz para la reedición de *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* admite ser puesto a prueba entre los dilemas modernos según los lee nuestro tiempo, y su propio mal de archivo.⁵ Entonces, a partir de la idea de que, como dijo Rodó, “el párrafo es estrofa” (Darío, 1920, p. 43) llamo crónica a una serie irregular de textos, algunos de ellos publicados en la prensa -diarios, periódicos y publicaciones de diverso tipo- mientras que otros no fueron publicados en su momento sino después de la muerte de Mundy, pero padecen este contagio genérico de lo sin género. Hago a continuación el ejercicio de pensar estos escritos siguiendo la pauta de María José Sabo: “interesa observar en qué medida la crónica funciona así como “restancia” (Derrida, 1995) que no solo desestabiliza el canon de lecturas dominantes, sino que especialmente quiebra la propia genealogía y genericidad posible” (Sabo, 2015, p. 337).⁶ Los objetivos de las próximas páginas son proponer una breve tentativa de arte poética en función de los textos seleccionados y entrelazar la escritura cronística con una recepción específica de los recursos expresivos vanguardistas para observar, finalmente, el vínculo entre el género y la anarquía de la escritura mundyana.

Las narradoras: noticias de Hilda Mundy

Es perspicaz y misterioso el deseo que la modernidad latinoamericana provoca. Se nos presenta como una imantación de los estudios pues, aunque decididos a pensar el presente, son siempre requeridos de dar cuenta de ese arco temporal que *nos consigna*. Y lo singularísimo de esto es que, efectivamente, somos persuadidos por la idea de que las profanaciones eran posibles en su marco conceptual y ya no se sabe

qué se siente como profanador en nuestra experiencia afectada por el abismo virtual. A veces parece ser que ya no podemos tener la experiencia del *shock* como “irrupción de la conciencia despierta” (Benjamin, 2005, p. 394). Y saltamos a otros tiempos y tenemos la sensación de que algo fulgura esperándonos. Con cierta vanidad, nos incita la sensación de visibilizar, de democratizar el archivo, de recuperar lo oculto o lo perdido. Pues bien, quizás sea esa pequeña acción escrita la que hace un gesto mínimo de memoria, como un acta de justicia crítica que no se da en todos los casos, pero en algunos es inexpugnable.

Abro el archivo de Hilda Mundy, no sin amigas viajeras y becarias en Bolivia mediante.⁷ Con las noticias que trajeron a Córdoba, escuché la mención de esta autora orureña que siendo muy joven, de familia reconocida y tempranamente feminista, escribe con el anarquismo de las vanguardias, tan nacionalistas como cosmopolitas, con todo lo antinacionalista y poco viajado que eso significa para una mujer en el contexto de la Guerra del Chaco.

Y como el cosmopolitismo es curioso, pude conseguir un ejemplar de la reedición realizada por La Mariposa Mundial en el año 2017, traficando amistades. Fue grande la sorpresa ante tan cuidada edición, nada tímida en ciertas polémicas de archiveros-editores: “¿Qué ha pasado en esta segunda edición? Pues bien, numéricamente, 80 páginas en remiendo «expansionista», que traen a su vez 76 textos y 5 nuevos nombres que se suman a la legión” (Mundy, 2017, p. 14). Aunque lo diga Rodolfo Ortiz con la gracia de la negación, apunta una serie de desacuerdos en cuanto a los datos, primero, de *Cosas de fondo* (1989) y, luego, en la publicación de la *Obra reunida* por la BBB. En todo caso, no deja esta pugna de ser irresoluble pues las respuestas de Zavala Virreira son igualmente contundentes.⁸

Sin lugar a dudas, el trabajo de archivo realizado por el editor es delicadísimo en lo que concierne al libro, pero no alivia la fiebre aglutinadora de una producción figurada en caos por su creadora. Cabe recordar que la obra de Hilda Mundy, junto a sus heterónimos Raspadilla, Retna Ludmila, María Daguileff, Madame Adrienne, Jeanette, Pimpette, Dina Merluza, Michelin, Mademoiselle Touchet, Dora Kolomday, Ana Massina,⁹ se disperó en más de diez publicaciones de diverso tipo y que dio a conocer, en 1936, un único libro titulado *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura ultraísta*.

Ahora bien, es claro que las ediciones actuales disputan una comprensión del archivo en términos opuestos si se considera con qué propósitos institucionales se ubica el archivo Mundy: la de la BBB incluye a Mundy en un proyecto enorme de

recuperación de autores, es decir, la constitución de una literatura nacional en el que Hilda Mundy es la única escritora de la vanguardia y cuya publicación repara su condición de “víctima de menosprecio y olvido (Zavala Virreira, 2017); La Mariposa Mundial prácticamente evita esa coerción del canon, y mantiene el espíritu indómito, si no de la obra por razones obvias que definen la materialidad del libro, de las intervenciones de Mundy y sus otros heterónimos, avalada por un trabajo documental expuesto en el libro en primer lugar: un epistolario y un álbum fotográfico familiar. Sin lugar a dudas, este archivo se legitima por un preciso conocimiento de los textos y sus fuentes, pero también por el acceso al espacio íntimo que forma parte de la primera parte de la edición en la que se ordenan cartas y fotografías de Laura Villanueva Rocabado.

Más allá de que Laura Villanueva Rocabado (Oruro, 1912 - La Paz, 1982) mucho o poco supiera de las vanguardias, del nacionalismo y el cosmopolitismo -en todo caso no interesa aquí dar autoridades a sus experimentos textuales- su reacción al presente es fundamentalmente afectiva en tanto que “acontecimientos de cuerpo”¹⁰ atraviesan la acción de escribir y configuran un modo de decir. Lejos de asumir que encuentra la forma de ordenar los vaivenes del humor, la escritura mundyana recepta sus modulaciones y las convierte en marca expresiva. En todo caso, el contacto con algunas obras propias de los exponentes más atendidos de los vanguardismos – Marinetti, del Casal, posiblemente Huidobro–, según lo que la escritora comenta, son principalmente modos de dar un nombre sistemático a ejercicios que ya estaban entre sus intereses respecto del lenguaje y que no provenían del estudio de teorías estéticas en sentido estricto sino de una duda sobre la palabra misma en la experiencia poética.

En la publicación de *La Mariposa Mundial*, se encuentra un nuevo manuscrito de Mundy titulado “[Respuesta de Hilda Mundy a la revista *Dador* (1978)]”. Rodolfo Ortiz señala que es posible que se refiera a los días del destierro en La Paz en 1936. Allí, asevera: “no conocí cenáculos intelectuales. Para tertulias interesantes estaba mi casa” (Mundy, 2017, p. 71). En este sentido, sin grupo, sin texto programático y sin órgano de difusión específico de un programa estético, es admisible intentar un trabajo aplicado a encontrar las huellas de un método en otras escrituras. En una carta del 15 de noviembre de 1934, como bien señala Virginia Ayllón, una de sus lectoras más asiduas, “esta misiva esboza lo que en el devenir será se arte poética” (Ayllón, 2016):

...le diré que las circunstancias templan el alma, al fin logran hacer de ella algo así como un compuesto de goma cáustica, antes de la guerra me gustaba tener aun en una sílaba de mis escritos una seriedad, una reflexión a toda prueba,

hasta llegar al extremo de la tontería, en unas “memorias” de hacen siete años había puesto «... en el poniente de mi vida...». No le parece ridículo. Ahora, la raigambre misma de mi carácter ha cambiado, se ha injertado a la escuela de vanguardia, aquella escuela apocalíptica casi por dislocadura de la Lógica, degolladora de Las Palabras y arrasadora de LO ANTIGUO. Me encanta el absurdo, la palabra hueca, hueca que parece un cascabel de latón con la piedrecita de la tontería dentro. (Mundy, 2017, p. 64. Mayúsculas en el original).

Es evidente ese traslado de los afectos manifiestos en el nuevo carácter que advierte la escritora en la carta a su amigo Jorge Fajardo que se encuentra en Villa Montes, escenario de la guerra. En esta circunstancia puede situarse la poética vanguardista, a fuerza de dos años ya de guerra y de trabajo de escritura. La palabra se ha vuelto, entonces, un ejercicio apocalíptico en lo que concierne a su posibilidad de verdad, pero una posibilidad de bienestar cuando se ha liberado del requerimiento de una prueba de seriedad. La escritora detecta en lo sonoro la posibilidad de renovación futura, pero más ciertamente, el lugar de la supervivencia pues “he aprendido a no indignarme y gastar a todo una sonrisa que hace tiempito me la adquirí por unos pesos en un bazar japonés...” (Mundy, 2017, p. 64) según relata a Fajardo lo que ya ha escrito en otra carta reciente para otro destinatario, con la habitual reflexión autopoética: “¿no le parece una frase de circo más liviana que una cláusula con pies de plomo?”. Del mismo tenor, una declaración como “me encanta el absurdo”, pone sobre los acontecimientos políticos referidos por las palabras un afecto positivo, jocosos; sin embargo, se percibe un elemento corrosivo, imprecisable, excéntrico, huidizo que se cuele en algún nivel de lo dicho, posiblemente en la tensión relacional de elementos que no se habitúan al encuentro.

Es de notar ese giro afectivo¹¹ que se dirige a las palabras como objetos¹² de bazar en un mercado de bajo precio, coyuntura que anárquicamente se torna una posibilidad de risa allí donde no se espera. Sin lugar a dudas, la cuestión es aquí el lugar del absurdo, un lugar al que los efectos de las circunstancias han llevado las palabras. Ahora bien, la desestabilización de sentido se plantea como apertura para un nuevo modo de ser, definido por el carácter, y un nuevo modo de estar, definido por la decisión del juego poético que guarda, paradójicamente, la lejana angustia de un deseo cuya realización ha sido abandonada.

En este sentido propongo como acierto de Ortiz titular la compilación *Bambolla Bambolla*, “a la Góngora” (Mundy, 2017, p. 62) retomando los versos citados por la escritora a continuación de lo anterior, pues ese índice curatorial nos ubica en la carnal escritura de la fugacidad de lo real y del humor poético con que sobrellevarla. En el

párrafo siguiente, se agudiza la emoción. Declara sentirse tan alegre que “hasta puedo plantearle una tesis en pro de la mentira [...] me encanta ella.” Ahora bien, lo que sigue es, en todo caso, otra tesis sobre su poética, previo paso por el lugar de la mujer en la distribución de los géneros discursivos, para llegar a una insinuación que bien podría valer como definición de la crónica:

[A]hí está la bella mentira para mi salvación. ¿Dónde cree U. reside la importancia de la mujer sino en esta cualidad? Si fuera yo veraz, sería un libro abierto, un folletín barato que lo va diciendo todo al primer vulgarote que lo adquiere. Soy mentirosa y mis mentiras me cubren ~~en~~ a manera de unas escamas doradas que todavía con cuidado hay que apartarlas para encontrar la sorpresa del último: La verdad. Pero le diré que precisamente son *mentirosas* las personas que no *saben mentir*, es decir se han hecho pillar en flagrante delito de falsedad y no sirven. Yo soy mentirosa, pero como sé mentir mi mentira tiene tanta apariencia de verdad que hasta se parece a ella en el colorido... (Mundy, 2017, p. 64 y 66. Cursivas en el original.)

En cuanto al final del fragmento anterior, a pesar del abandono que había propuesto respecto de lo antes analizado sobre la palabra y el afecto, la escritora declara su intención lúdica y transgresora radicada en el impuesto bienestar y su manifestación mediante la sonrisa como mercancía. Si se extrapolan los puntos señalados a un arte poética establecida retrospectivamente, la carta “resulta ser un derrumbe de temas” (Mundy, 2017, p. 66) del que se extrae la apariencia de verdad como propósito de la escritura, que para mayor claridad remite al cine cuyo éxito radica en el “misterio que es más sugestivo cuando diadema a una mujer”. En síntesis, si hay un arte poética entrelazada en la carta al amigo, insinúa la escritura en una clave femenina que dice la apariencia pues en ese juego de proximidad se manifiesta la verdad, la verdad como apariencia. Eso mismo define a la mujer, y más aún a la escritora, que cuando ingresa en el espacio público exhibe la diadema con la frescura de la mentira, o más precisamente, del saber mentir la mentira.

Esta última deriva que configura su instancia de recepción, agrega notas fundamentales a algunas cuestiones de la palabra y del cuerpo. *Impresiones de la Guerra del Chaco* fue publicado, por primera vez, en 1989 como parte de la recopilación titulada *Cosas de fondo: impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*. Es un texto que registra el trabajo en el ámbito doméstico entre 1932 y 1935, con rasgos de diario debido a sus fechas, pero que imagina a su lector, tal vez, como ejercicio conceptual en segunda persona: “Las retinas que se asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo [...] Además, habría que perdonárseme las faltas

de coordinación. [...] (Moje cuidadosamente los dedos en un esponjero y dé vuelta la hoja)” (Mundy, 2017, p. 135). Estos textos abarcan un periodo mayor que el referido a propósito de la carta a Jorge Fajardo, parte del epistolario que constituyen los textos hallados con fechas de entre 1934 y 1936. No obstante, es posible proponer una lectura dialógica que los incorpore al periodo de conformación de la experiencia escrituraria cuya reflexión se esparce entre los escritos publicados o personales y deviene en una tentativa de arte poética.

Como ya he mencionado, la escritora tenía conocimiento de los recursos vanguardistas que atentaban contra la lógica y la sintaxis, propuestas que tradujo en humorismo como recurso de exhibición de la realidad y de la palabra que la dice. A ello se suma, considerando el paréntesis de la última cita, un innovador uso de la segunda persona para saltar hacia fuera del texto y hablarle al lector, más aún, para indicarle acciones a seguir dotando al texto de una dimensión performativa inusual que, una vez más, le habla al cuerpo.

Refiriéndose a quienes parten al campo de batalla, en “[Partida del primer contingente]” (Mundy, 2017, p. 138-139), enumera: “a mis compañeros de aula, a mis camaradas de doctrina, a mis amigos de alegría, a mis... (Aquí una parálisis instantánea me impide escribir...)”. Un brevísimo análisis permite proponer que, posiblemente, sea a sus hermanos a quienes no puede nombrar; la aclaración del sentido de los puntos suspensivos será una clave poética fundamental para la comprensión del silencio y la nada como declaraciones de independencia respecto de la verborragia insensible de una época pero una infracción en cuanto a la pausa silenciosa que presuponen (Ayllón, 2004); finalmente, la parálisis es la real dimensión del acto de escribir radicado en el cuerpo y su tragedia: la escritura que es un decir otro, una silenciosa sustituta del decir cuando los sucesos políticos son sordos al horror de la guerra. Ahora bien, todos estos juegos entre lo dicho y lo oculto indican una revelación constante de lo concerniente al acto mismo, a lo que acontece durante el escribir como la dimensión real del índice que es la escritura.

Así, Mundy explora la palabra cronisticopoética como sobrevivencia. Textos breves, con giros maliciosos y angustia de adivina. Bien sabía quiénes leían los periódicos que la publicaban, los conocía, les contestaba y todo el texto saltaba hacia fuera de sí. La condensación de una época se lee en la respuesta que da a Arsenio Minaya, quien había escrito un poema imitándola burlonamente en diciembre de 1934: “En el gusto vamos en sentido divergente. Mientras Ud. Prefiere la suavidad del camarote, la belleza sin complicaciones de los demás compartimentos, yo me he

propuesto visitar el reino oscuro de las maquinarias” (Mundy, 2017, p. 174). La metáfora del “vapor” al que se suben, bautizado *La mañana*, como el periódico en que publican y contienden en esa oportunidad, hace lugar a las autodefiniciones que dan cuenta de una posición ante la modernidad de la que se tiene noticia y cine:¹³ “alta ingeniería”, “andamiaje mecánico”, ofrecen tempranamente un vocabulario para esa inmensidad lejana, insinuante, que la guerra no hará más que alejar. A pesar de los párrafos furiosos por las señoritas quietas para cuidar su peinado y su dicción, y de las descargas contra los dominantes hombres, en la guerra todo es despojo. Atenta en ello a los cuerpos de los jóvenes que se despiden quebrando la unidad familiar, la tertulia, el intercambio e incluso su postura varonil que tanto irrita a Mundy; y los de las mujeres perplejas ante una circunstancia que las excede y que las desampara después de haberlas constreñido a la espera del matrimonio: “Abrazos últimos. Lágrimas. Mujeres des-hechas. Hombres. Ex-hombres extrayendo de la debilidad mismo un poco de fuerza para el ADIÓS” (Mundy, 2017, p. 139. Mayúsculas en el original).

En esa circunstancia, Mundy se desliza más allá de los límites del heterónimo y se pierde en la desesperación de las ausencias familiares. Qué lugar queda para las mujeres, qué pueden hacer los hombres ante la decisión política, y qué tarea es la de la escritura: “Mi psicología deseó siempre rasguñones que la hiciesen vibrar, la ocasión me ofreció en proporción desmedida a mi capacidad de consumo”. Cualquier resonancia con los destellos modernos que bien conocemos por José Martí (2010) o el *shock* y el mutismo definidos por Walter Benjamin (1998) o los retazos de la Revolución Mexicana escritos por Nellie Campobello (2000) por dar algunos ejemplos, toman aquí la forma de la masacre que se avecina. La escritora nos habla de la partida, de la imposibilidad de narrar aquello que acontece y, si bien en parte podría atribuirse a que los hechos no están a la vista de las mujeres de la ciudad, la revelación se da en cuanto al horror de lo intuido y de la memoria: “Diríase que la mayoría de lo acaecido se pierde y ya muy poco queda por transubstanciar al papel. Perdóneme el orden, el detalle y la presentación de estos apuntes” (Mundy, 2017, p. 143). La extensión y la linealidad de la escritura emergen como la condición imposible del recuerdo, los “apuntes” se comportan como la forma afín con esta experiencia de la fuga del decir y el hacer: “con estas líneas no hago más que dar vida a lo que pasó”, dice Mundy, y sabemos que su poética, a estas alturas, está atravesada por la lectura de las cartas que le llegan diciendo “conserva este recuerdo” (Mundy, 2017, p. 142).

Las crónicas y las vanguardias

Antes de profundizar en la necesidad de una vanguardia previamente anunciada como operación crítica actual sobre el archivo de la literatura nacional boliviana, repito el gesto de retardo pues considero oportuno plantear algunos puntos señalados por Blanca Wiethüchter en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Allí se refiere a algunos rasgos del romanticismo y del modernismo que son claros antecedentes de la escritura mundyana. Lo primero y bien conocido es la articulación entre “deseo independentista”, “necesidad identificatoria” e “intención testimonial” (Wiethüchter, 2017, p. 382) que se aloja en proyectos poéticos enfocados en la exploración del habla. La oscilación que pasa de la reflexión intimista a la observación de la naturaleza se repite en la grandilocuencia de himnos y odas que conviven con un profuso ejercicio de la ironía connotando la decaída confianza en el lenguaje como instrumento para el logro de los grandes propósitos patrióticos y culturales. Como señala Wiethüchter:

Esta actitud testimonial, durante el romanticismo, se enlaza a un deseo de “construir patria”. Este deseo también se traslada a la práctica modernista como una necesidad de dar cuenta de las contradicciones que entraña el país en lo que se refiere a la disímil convivencia cultural, particularmente la andina, pero profundizando la intención crítica en busca de un proyecto social. De esta manera, los modernistas (tanto prosistas como poetas) heredan esta preocupación por nombrar la patria, aunque no de manera celebratoria como los románticos -cosa difícil después de la pérdida del horizonte marino y de un pedazo de selva en el Acre. (Wiethüchter, 2017, p. 382)

En cuanto a los recursos formales, los modernistas superan las limitaciones coloniales que los constreñían recuperando la clave barroca de la experimentación en diálogo tensionado con la necesidad de una reflexión social. Cabe recordar que el conflicto de las lenguas es central en este entramado de debates sobre las formas del habla y las formas poéticas pues la presencia del castellano, el quechua o aymara y el francés, ponen de relieve el conflicto entre oralidad y escritura, o más precisamente, qué de lo oral podía pasar al ámbito letrado y qué debía ser “ocultado”. En esta encrucijada fructifica la condición crítica que según Wiethüchter explica “el ejercicio apasionado de todas las formas de la ironía -llámese parodia, absurdo, grotesco o finalmente humor-” (Wiethüchter, 2017, p. 382).

En este contexto, se menciona una serie de proyectos artísticos entre los que se incluye a Hilda Mundy a propósito de *Pirotecnia*, pero también a artistas como el pintor y escritor Arturo Borda. Entre otros, ambos forman parte de la tendencia más

radical, inclusive de ruptura respecto de los modos literarios anteriores. A partir de ellos, Wiethüchter propone una distinción fundamental:

Entendemos por obras modernas aquellas que al dar el salto a la renovación construyen el margen o, si se quiere, la marginalidad, pues se oponen a una gran cantidad de obras absorbidas por el modernismo. El gesto de lo moderno se define en la visión irónica: en un sistemático aislamiento de las representaciones ya instaladas de la realidad; como una crítica audaz de la incongruencia del mundo [...] una puesta en escena de los «errores» de la historia, una pluralidad de voces no descritas sino en acción. (Wiethüchter, 2017, p. 386)

Ahora bien, el estallido de la Guerra del Chaco se articuló con las escrituras exaltadoras del fervor patriótico y comprometido con la definición nacional para dirimir las diferencias regionales. De este modo, es clara Wiethüchter al indicar que, acompasadamente con los dilemas ya mencionados, se trata aquí de un proceso también contradictorio entre “el vaciamiento y la producción de sentidos” (Wiethüchter, 2017, p. 389). Pero lo cierto es que, si la crítica actual incentiva el reconocimiento de una vanguardia boliviana es en función de estas obras empujadas hacia los márgenes del canon por las presiones políticas que, como se ve, enraízan nuevamente en el terreno cultural. Sin embargo, una elite intelectual conversadora y noctámbula sobrellevó, no sin pesadumbre, el embate bélico de puertas adentro.

Llamativamente, la mención de “las vanguardias” refiere a “risueñas y jocosas” (Mundy, 2017, p. 144) escrituras que se conocerán más adelante, como indica la publicación de Ortiz, ahora bien, quisiera resaltar aquí, como último retardo, que mientras ciertas notas exploran los juegos imaginísticos surgen los dilemas de la memoria y la narración, con su inevitable pregunta por la historia. Llegan a Oruro las retóricas de la guerra como nacimiento, pero quienes son la carne de su esqueleto, detectan fácilmente “la amalgama de lo noble y lo mezquino, lo valiente y lo cobarde” (Mundy, 2017, p. 145), u otra forma de nombrar las consabidas dicotomías propias del exterminio. El apartado “[Historia...]” es desgarradoramente repetitivo:

QUEDARÁN EN ELLA PÁGINAS DE RELIEVE, DONDE RUGE EL ALMA TITÁNICA DE NUESTRA RAZA TIGRE, Y JUNTO A ELLAS OTRAS NEGRAS Y TRISTES NOS DEMOSTRARÁN LOS GRANDES DESMANES DE LOS SÚPER-HOMBRES, *LAS VENDIMIAS*, LOS DELITOS DE ALTA TRAICIÓN, LOS NEGOCIOS DE LOS FLAMANTES RICOS. (Mundy, 2017, p. 145. Mayúsculas en el original.)

A propósito de su contemporaneidad y teniendo en cuenta la juventud con que publica su único libro en vida, *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura ultraísta*, hay datos biográficos que comportan el mal de archivo necesario para quien lee que los primeros años de la vida de la escritora transcurrieron en Oruro, y que el arquitecto Emilio Villanueva era el padre de Laura Villanueva Rocabado. Allí encontramos una narración interesante respecto de quien puso en simultáneo la visión funcionalista de Le Corbusier y los motivos tiwanacotas locales. El camino de las búsquedas coloca en la escena orureña un debate que tensiona las necesidades modernas y la presencia de la población indígena. Es extensa y recurrente la discusión en torno al estilo neotiwana-cota o neotihuana-cota, inclusive en lo que concierne al lugar decorativo de la simbología del Tiwanaku y hasta qué punto esto es un problema de inclusión en el estado nacional,¹⁴ pero baste aquí recordar estas cuestiones que marcan la textualidad referida a Hilda Mundy indicando un lazo singular con la labor de modernización y la vanguardia. Sin lugar a dudas, alertan acerca de un imaginario con el que lidió la escritora respecto de la constitución cultural boliviana en general, y, en particular, del lugar de las mujeres en la vida social, cultural y política. Algunos planteos afines pueden verse en las publicaciones de esos años:

Señor Director: El avance [de] la mujer en el campo de todas las actividades, la Convención Femenina que se realiza en estos momentos de alta trascendencia, y todo un cúmulo de razones a mi favor me han convertido en el manual de la perfecta cocktailera.
Ahora me pongo a ofrecerle este *cocktail* periodístico. (Mundy, 2017, p. 159)

Así despunta la columna “Brandy Cocktail” en 1934, en el diario *La mañana*. El característico humor mordaz apunta a descubrir el proceso lento de la inserción de la mujer, y aunque es mundial su creciente intervención en diferentes ámbitos de la vida, Mundy se burla, mediante la amalgama idiomática, de la supuesta simultaneidad con los centros irradiadores de la modernización y lo que logran las mujeres en el contexto orureño dentro del abanico de posibilidades. En esta misma línea, en la segunda entrega, tras mencionar el poema de Ramón Gómez de la Serna “Greguerías” (1991) dedicado a las bocinas, ironiza hasta el sarcasmo sobre la acrítica aceptación de los avances tecnológicos:

Yo creo en el avance de este adminículo hasta hacerse dueño del mundo. El año X las bocinas merced a un aparato receptor de radio en miniatura, nos advertirán, no como el tradicional “apártate que te trituro” sino con una noticia sensacional o el estribillo del tango de moda. En víspera de elecciones nos

sorprenderán repitiendo el nombre del candidato presidencial. (Mundy, 2017, p. 161)

En 1935 se conoce *Dum Dum*, “nueva hoja periodística semanal” (Mundy, 2017, p. 246), según registro anónimo en *La mañana* del 25 de noviembre. Este semanario, que toma su nombre del Dum Dum Arsenal inglés en India donde se producían balas expansivas a principios del siglo XX, fue fundado por Hilda Mundy e impreso en los talleres del semanario orureño *La Patria*. Esta publicación definió la salida de la escritora de la ciudad durante el gobierno de José Luis Tejeda Sorzano. En su Manifiesto-Programa del Partido Anarqui-Socialista, anuncia:

queremos «TODO» para nuestro Jefe-Caudillo, con el anhelo de hacer de «él» un motor manuable y fructífero de embolsillador... [...] transformación profunda, cancelando la instrucción; creando parias al servicio de Obispos [...] integremos nuestro organismo económico, con más millones prestados. (Mundy, 2017, p. 247)

Las vanguardias mundyanas de estos años encuentran su contexto en otras formas de estallido o, mejor dicho, en la metáfora de la chispa antibélica que se expande y desaparece, pero también como expresión del alcance que la renovación imaginada lograría en el contexto ya mencionado de la marginación de las escrituras más rupturistas. *Pirotecnia: ensayo miedo de literatura ultraísta*, es quizás una poética en sí misma, donde se condensan los recursos y los tópicos de un proyecto literario que primero se ha esparcido en cartas y cuadernos, y que, una vez sistematizado, se deja sospechar estratégicamente efímero. Aunque la fuerza centrípeta del libro podría sugerir que todo lo disperso fuera de él es el ejercicio para consumir esa obra, nada impide pensar, al revés, que el libro cifra un plan de acción creado en simultáneo a estas otras escrituras que llamamos crónicas, inseparables de un programa de difusión, acompañado por el exceso de firmas que mencionamos antes.

La gran ironía es que la escritura cronística de los años anteriores a *Pirotecnia* puso la dio la nota no literaria. En el posfacio de la edición de 1936, Manuel Frontaura la considera “obra periodística” (Villazón, 2016, p. 222) desatendiendo la distancia que toman los textos que la conforman de las referencias históricas o políticas concretas, así como del tono realista de su producción anterior, y más aún, el guiño del subtítulo. Es preciso el estudio de Emma Villazón al respecto, pues agrega las dificultades críticas para la clasificación de la obra, también comprendida en una antología poética y luego será recolocada en el marco del ensayo.

En esta perspectiva, es fundamental recuperar las marcas ultraístas que ponen en su lugar la mirada que, en función de alentar una renovación del texto periodístico, no menciona la experimentación literaria como la escritura de la ciudad y la modernización que alcanza los hogares no sin cierta mirada temerosa por los alcances de esta transformación de la vida. Además, como ya mencionamos, es explícita la mención de las *Greguerías* de Gómez de la Serna, cuya fórmula es “humorismo+metáfora”. A propósito de esto, en diciembre de 1934, escribe Mundy: “En la diafanidad del ambiente cruzaban un absurdo y cuatro metáforas de vanguardia, de aquellas que se alimentan, sonríen y quizás aman.” Durante ese deambular poético, cruza a un enemigo avergonzado, a una muchacha a la moda pero con mal gusto, a un perro que le recuerda la aviación, a una fórmula de la alegría en el juego infantil. Pues bien, entre ellas, la cuarta dice: “No importaba que el viento me despeinara horriblemente. Lo admiré de verlo tan bonito en una superficie de asfalto, álamos, en el fondo de un cielo azul” (Mundy, 2017, p. 175-176). Todas bromas a los preceptos para la poesía, inclusive, la de vanguardia, más aún cuando se expresa con una fórmula lógica, cerrando su esfuerzo con la observación de lo más repetido del paisaje cotidiano.

Poéticas del antiarchivo

Muchas pueden ser las formas desde las que abordar la disputa de Mundy con su tiempo. La primera es su liberación del nombre, o de la autoridad biográfica e incluso de la identificación del cuerpo que los soporta y hasta de la durabilidad de los medios en que publicó. Se superponen, para una intención reguladora, distintas firmas, aunque es constante la de Hilda Mundy desde 1932 hasta 1979. Y si su único libro cautiva ineludiblemente por la agudeza irónica y la irreverencia sin escuela de su estilo conversacional acompasado con rigor sonoro y político, su obra cronisticopoética parece el lugar fiable para un activismo que señala las líneas más gruesas del proyecto nacional boliviano: la función de la prensa, la clase política, el feminismo emergente, la explotación del indio, la deshumanización moderna, la guerra como negocio, entre otras; pero es también el territorio de la exploración poética en esa “restancia” escritural de textura indómita, profanadora, exhibicionista que ella llamó “vanguardias”.

Llegado este punto, es posible arriesgar la idea de que la crónica se define en ese desmantelamiento de sus rasgos y en su reconstrucción en el acto mismo de escritura. Se adhiere a su condición inefable una relación sin rigor con los medios de

circulación, situación que consolida el juego con la firma en el caso de Mundy, y se confirma que la filiación -irresuelta en su tiempo, forzada en el nuestro- con los movimientos de vanguardia resulta de la práctica descentrada respecto de los géneros.

Bien pensado estaba el trabajo de anti-archivo si reparamos en la desautorización de la firma, la dispersión en los medios, en la imposibilidad de recepción literaria en 1936 y su rescate para dar una vanguardia al canon nacional en el siglo siguiente, pero también en frases tanto metapoéticas como antipoéticas de *Pirotecnia* como “este atentado a la lógica/No tiene lugar ni filiación en el campo bibliográfico” (Mundy, 2015, p. 13). Al mismo tiempo, son irreprimibles los detalles de lo que no se supone que sea dicho como “Marinera... sin calificativo” (Mundy, 2017, p. 174) o “Moda (la mayúscula tiene significación)” (Mundy, 2017, p. 175), o bien, ironías tan repelentes como irreprochables a riesgo, para el lector, de tener que dar cuenta del reconocido trasfondo como, por ejemplo, cuando en 1934 escribía: “Si de vez en cuando repetimos algunas narraciones de color pecado, es porque sencillamente nuestra espiritualidad alba no alcanza a comprender la doble intención que encierran ellas” (Mundy, 2017, p. 181). Confesando de más, mostrando de menos, Mundy siempre escapa a las regulaciones de la consignación y la domiciliación.

Expuesta a procesos de desclasificación y reclasificación, las vanguardias de Hilda Mundy y su comunidad de firmas prometen mayor expansión en virtud de la constante posibilidad de reconocimiento de apuntes, cuadernos, papeles u otros textos, así como otros nombres, hasta ahora dudosos, indocumentados, todavía desconocidos. Tal vez algunos permanezcan siempre irreconocibles, improbables; tal vez sea esta su burla más perdurable a las intenciones lógicas que imaginan un consuelo al paso del tiempo reuniendo los signos de sus objetos rebeldes, tal vez sean estos últimos los argumentos más sólidos para domiciliar a Hilda Mundy como cronista de vanguardias.

Bibliografía

Ayllón, V. (2004). De la nada al venerado silencio. En Mundy H. *Pirotecnia*. La Paz: La Mariposa Mundial.

- Ayllón, V. (2016). Sobre las nuevas publicaciones de Mundy. Recuperado de <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/11/6/sobre-nuevas-publicaciones-mundy-115678.html>.
- Ayllón, V. (2018). Reseña de la revista La Mariposa Mundial. Recuperado de <https://www.paginasiete.bo/ideas/2018/2/18/resea-revista-mariposa-mundial-170044.html>.
- Benjamin, W. (2002). *Calle de mano única*. Madrid: Editorial Nacional.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Campobello, N. (2000). *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Era.
- Darío, R. (1920). *Prosas profanas*. Paris: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Gómez de la Serna, R. (1991). *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mamani, G. J. (2018). Estética indígena y arquitectura estatal en Bolivia. *Pukara*, 139, pp. 7-9.
- Martí, J. (2010). *Escenas norteamericanas y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Miller, J-A. (2013). *Piezas sueltas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Mundy, H. (2015). *Pirotecnia (ensayo miedoso de literatura ultraísta)*. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota.
- Mundy, H. (2016). *Hilda Mundy: obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.
- Mundy, H. (2017). *Bambolla bambolla [cartas fotografías escritos]*. La Paz: La Mariposa Mundial.
- Ortiz, R. (2017). Hilda Mundy: un manuscrito para la revista *Dador. La mariposa mundial, revista de literatura*, 2016-2017, pp. 68-71.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra Rota.
- Paz Soldán, E. (2013). Hilda Mundy, la vanguardista. Recuperado de: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/03/hilda-mundy-la-vanguardista.html>.
- Sabo, M. J. (28 de marzo, 2016). *Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno*. [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Sastre, L. I. y Lardone, Mariana I. (2018). La necesidad de una vanguardia: nombre, traición y archivo en las obras reunidas de Hilda Mundy. *Contexto - Revista do*

Programa de Pós-Graduação em Letras, 33. Recuperado de <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/18817>.

- Villazón, E. (2016). Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de “vanguardia” y “nación” en Bolivia. En Ajens, A., Fielbaum, A. y Zuchel, L. (Eds.). *Contrabandos. Escrituras y políticas en la frontera entre Bolivia y Chile* (pp. 219-239). Viña del Mar: Communes.
- Wiethüchter, B. (2017). *Obra completa. El espacio del deseo*. Bolivia: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- Wiethüchter, B. (Coord.). (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana* (Tomo I). La Paz: PIEB.
- Zavala Virreira, R. (2017). *Obra reunida de Hilda Mundy: aclaratoriamente...* Recuperado de http://letrasietebolivia.blogspot.com/2017/05/articulo_15.html.

Referencias

¹ Al respecto, véase la presentación del proyecto en la página oficial (<http://www.bbb.gob.bo/acerca-del-proyecto/>).

² Cabe aclarar que hay una rápida mención de Mundy y de *Pirotecnia* en la “Breve historia de la literatura boliviana actual”, apéndice de *Poetas nuevos de Bolivia* escrito por Enrique Vilela, en cuya reedición del año 1955.

³ En el exhaustivo trabajo que realiza Sabo, al respecto de la crónica en la literatura latinoamericana, se concluye, tras pormenorizada demostración, en que:

La crónica se halla así en el trasfondo de categorías como las de “tradición ancilar” (Fernández Retamar), “transculturación” (Rama), “modernidad desigual” (Ramos), “culturas híbridas” (García Canclini), evidenciando su funcionamiento como material que ha sido atendido por la crítica en instancias en las que ésta ha entrado en proceso de repliegue reflexivo sobre su propia praxis para “conformarse discursivamente” (Panesi). De este modo, en el escenario de recambio teórico-crítico y de debates intelectuales de los años ´80, la crónica deviene en espacio para la reflexión en torno a una especificidad cultural latinoamericana y para la re-teorización de la crítica, la cual comienza a resquebrajar su rol primigenio de “guardiana del archivo” para constituirse, por el contrario, en su lectora interpelante. (p. 433)

⁴ La Guerra del Chaco fue un conflicto bélico entre Paraguay y Bolivia entre 1932 y 1935 por la posesión territorial del El Chaco Boreal y sus recursos gasíferos y petrolíferos. La guerra terminó con la derrota boliviana, que sólo retuvo un tercio del territorio en conflicto.

⁵ Hilda Mundy, *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*, La Paz, La Mariposa Mundial, 2017. La primera edición fue publicada un año antes, más precisamente en agosto de 2016, mientras que la edición de la BBB se dio a conocer en septiembre del mismo año.

⁶ A propósito de la “restancia”, dice Sabo:

En principio la restancia pone en relación a la noción de resto con la de resistencia, indicando así, por una parte, que el resto “no-es” substancia ni presencia plena, por otro, que el resto constituye aquello que “resiste” a ser asimilado, “biodegradado”, (Derrida, 1989) por un determinado horizonte de lecturas o modelo hermenéutico. (p. 26)

⁷ El Grupo de Estudios de Estudios sobre Narrativas Bolivianas reúne a investigadores jóvenes interesados en la cultura y la literatura de ese país. Desde 2012, es coordinado por la Dra. Magdalena González Almada y cuenta con varias publicaciones y han sido los organizadores de reuniones científicas enfocadas la difusión de autores y obras bolivianos en Argentina, al intercambio crítico y al desarrollo teórico comprometido con las lenguas locales.

⁸ Respecto de las discrepancias archivísticas entre la edición de la BBB y la de La Mariposa Mundial, véase Ortiz, Rodolfo (2017) "Parhelio. [Algunas consideraciones sobre la *Obra reunida* de Hilda Mundy]". Recuperado de <http://letrasietebolivia.blogspot.com/2017/01/parhelio.html?spref=bl> y Zavala Virreira, Rocío (2016) "Sobre Hilda Mundy. *Obra reunida*". Recuperado de <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/11/20/sobre-hilda-mundy-obra-reunida-117349.html> Consulta: 15-09-2018.

⁹ El estudio de Rodolfo Ortiz recopila los textos publicados en el semanario *La Retaguardia*, en el periódico *La mañana*, en el diario *La mañana*, entre otros medios hasta 1979 en que la revista *Dador* publica sus dos últimos textos y una entrevista.

¹⁰ Esta expresión de Jacques Lacan se encuentra, según la crítica especializada, solo en un texto dedicado a James Joyce, titulado "Joyce le symptôme". Permiéndome una lectura indisciplinada, la noción lacaniana aporta aquí una forma singular de nombrar un vínculo entre cuerpo y palabra, en la que el cuerpo está marcado por la otredad mientras el habla es algo así como el lugar propio de la palabra, de usar la palabra, del decir. Ahora bien, el anudamiento entre cuerpo y palabra como un "acontecimiento" permite pensar en términos de *afecto* expresiones mundyanas en las que se anuda con una decisión poética. En cuanto a esto último, Lacan se refiere a la relación de ciertos sujetos con su cuerpo mediado por la palabra. Si Joyce es significativo aquí es por una anécdota según la que, después de una golpiza juvenil, el escritor cuenta que no sintió nada. Joyce es, en realidad, una excepción a la tesis respecto de que el hombre adora su imagen, mediante la que establece la relación con su cuerpo en tanto que *tener un cuerpo* en lugar de *ser un cuerpo*. Este *tener* implica una separación por la que el cuerpo es un misterio sobre el que la palabra opera efectos que lo afectan. En síntesis, podemos apelar aquí a una expresión clara de Jacques Alain Miller: "algo ocurrió al cuerpo debido a *lalengua*" (2013, p. 75).

¹¹ Utilizo la expresión "afecto" en referencia a un corpus de estudios para los que se acuerda nombrar como pioneros a Brian Mussami y Eve Sedwick junto a Adam Frank, quienes en 1995 coinciden en publicar trabajos que critican las limitaciones de las perspectivas discursivas en diferentes disciplinas al mismo tiempo que abogar por el *afecto*, mediante el cual recolocar en los debates el interés por lo corpóreo, lo pre-consciente y lo pre-individual.

Cabe aclarar que el uso de la expresión no implica el desconocimiento o el detrimento de los debates con las teorías de la emoción entre los que se dirime la definición de los sentimientos en el terreno personal, de las emociones en el terreno social y de los afectos en el pre-personal que se explica en función de su dificultad para ser puesto en palabras pero también otras derivas que implican las presencias de los cuerpos en los procesos políticos que ocurren en el espacio público. Al respecto véase: Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú (2013) "El giro afectivo". Recuperado de <http://atheneadigital.net/article/viewFile/v13-n3-lara-enciso/1060-pdf-es> Arfuch, Leonor (2015) "El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política." Recuperado de https://www.academia.edu/30917402/El_giro_afectivo._Emociones_subjetividad_y_pol%C3%A9tica.pdf; (2018) *La vida narrada. Memorias, subjetividad y política*.

¹² En cuanto a esta breve mención de las emociones y lo objetos, véase: Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM.

¹³ Son repetidas las ocasiones en que se encuentran referencias al cine en las cartas de Laura Villanueva y en las crónicas de Hilda Mundy. A propósito, Hilda Mundy fue la voz femenina de unas grabaciones conocidas como *Scenes of domestic bliss* por el sello Rex, realizadas en 1932 y 1934, también en radio y teatro.

¹⁴ Respecto del debate actual en torno a la arquitectura boliviana véase: Mamani, Guido Jesús Alejo. (2018). "Estética indígena y arquitectura estatal en Bolivia", *Pukara*, 139, Qollasuyu, marzo; Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010) *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra Rota.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE SERIES EN EL TRABAJO DE ARCHIVO. A PROPÓSITO DEL “DISCURSO HISPANISTA” EN EL PRIMER PERONISMO

Resumen

Este trabajo se propone analizar un conjunto de documentos, producidos mayormente en Argentina, en los cuales la lengua aparece, de diversos modos, como cuestión vinculada al problema de la inscripción identitaria en un espacio geopolítico regional y/o continental. La perspectiva encara el estudio de los discursos y políticas sobre las lenguas desde un enfoque que aborda los documentos en sus especificidades materiales, esto es, como textos que inscriben en su interior trazos del Interdiscurso que los sobredetermina (Pêcheux, 2012, 2016). Los documentos, entonces, son considerados no como fuentes sino en tanto discursos que hilvanan elementos heterogéneos de cuya procedencia, por el funcionamiento constitutivo del Interdiscurso, los propios productores –autor/institución– no podrían dar cuenta.

El trabajo se organiza en un recorrido por tres series documentales que responden a condiciones socio-históricas diferentes. El punto de partida es la coyuntura 1946-1948, momento en el cual cobra fuerza el discurso de reivindicación del “legado hispánico”, esto es, un discurso que filia histórica, lingüística, religiosa y culturalmente a la Argentina en la “comunidad hispanoamericana heredera de España”. La segunda serie se detiene en documentos estatales producidos en el período 1943-1945, que expresan lineamientos vinculados con el nuevo impulso que cobró la Unión Panamericana en la coyuntura de la segunda guerra mundial. La última serie pone el foco en formulaciones del período finisecular (1899) en las cuales se observan tensiones entre “hispanismo” y “panamericanismo” a la luz de la Guerra de Cuba.

El objetivo del trabajo es demostrar que la (re)emergencia del “discurso hispanista” en 1946-1948 no solo responde a tácticas políticas y decisiones de los actores gubernamentales (relaciones del gobierno peronista con la España franquista, vínculos institucionales entre el primer peronismo y la Iglesia católica) sino también a una dinámica de antagonismo con el proyecto panamericanista que estaba presente en Argentina desde fines del siglo XIX. Con ello, el análisis se propone también abrir algunas preguntas sobre el problema de la temporalidad en el análisis de los discursos

y sobre los posibles efectos de una práctica de desarticulación-rearticulación de series en el trabajo de archivo.

Palabras clave: Archivo; Teoría materialista del discurso; Peronismo; Hispanismo; Panamericanismo

Abstract

This paper aims to analyze a set of documents, mostly produced in Argentina, in which language appears as an issue related to the problem of regional identity in a continental and geopolitical space projection. The perspective considers discourses and political practices on language from an approach that comprehends the documents in their material specificity, that is, as texts that inscribe traces of the *Interdiscours* that overdetermine them (Pêcheux, 2012, 2016). Documents are considered not as sources but as discourse materials that articulate heterogeneous elements, marked by different temporalities and domains of sense. Thus, to work with the concept of *Interdiscours* implies to consider aspects that the “producers” –author/institution– could not observe in their “own” texts.

The analysis is organized in three moments; each presents a specific documentary series that respond to a different socio-historical conjuncture. The starting point is the conjuncture 1946-1948, signed by the discourse of vindication of the “Hispanic legacy”, that is, a discourse that historically, linguistically, religiously and culturally affiliates Argentina in the “Hispanic community” or the “Spanish-American community”. The second series focuses on state documents produced in the period 1943-1945, which express guidelines of the new Pan American impulse in the conjuncture of the Second World War. The last series puts the focus on formulations produced in 1899, in which is possible to observe tensions between “Hispanism” and “pan Americanism” in the context of the Cuban War.

The aim of this work is to demonstrate that the (re)emergence of the “Hispanic discourse” in 1946-1948 not only responds to political tactics and decisions of the governmental actors (strategies between Perón and Franco, between Perón and Catholic Church). It also expresses a dynamic of antagonism with the Pan American project, which can be recognized in Argentinean documents since the end of the 19th Century. Thus, this analysis proposes to share some questions on the problem of

temporality in the analysis of discourses and on the effects of a practice of disarticulation/re-articulation of series in archival work.

Keywords: Archive; Materialistic Discourse Theory; Peronism; Hispanism; Pan Americanism

I. Introducción

En términos de políticas sobre las lenguas, el “primer peronismo” es una etapa no homogénea, en la que se destacan dos momentos que se entranan en coyunturas internacionales diferentes. Los primeros años (1946-1948) pueden ser caracterizados a partir de tres aspectos, con distinto peso relativo: en primer lugar, con presencia dominante, la producción y amplia circulación de documentos que inscriben en su interior enunciados y denominaciones que remiten a aquello que es definido en la literatura como “hispanismo” o “discurso hispanista” (véase *infra*, III.1); en segundo lugar, una defensa de las lenguas indígenas, que se expresa en leyes y documentos de planificación gubernamental; en tercer lugar, con menor peso relativo, la reivindicación de los rasgos “propios”, “nacionales”, de la lengua “heredada de España” y la propuesta de creación de una (nueva) academia argentina independiente de las políticas madrileñas. Es este último aspecto el que cobrará mayor relevancia en el inicio del segundo gobierno peronista. En efecto, en el año 1952 aparece de manera recurrente un discurso que cuestiona abiertamente la autoridad de la Real Academia Española y reivindica la soberanía del Estado nacional argentino para la creación de nuevas academias, para la confección de diccionarios propios y para la enseñanza de los rasgos que distinguen las variedades lingüísticas argentinas. En este segundo momento, la vindicación del “legado hispánico”, tan frecuente en los documentos del primer gobierno de Perón, está aún presente pero de manera secundaria: lo dominante es la producción y circulación de una política discursiva que excluye a España y busca fomentar la unidad político-cultural latinoamericana (véase Glozman, 2014).

De lo expuesto, este artículo aborda un haz de cuestiones vinculadas con el primer aspecto enumerado. El análisis retoma, en esta dirección, una problemática que ha sido profusamente estudiada desde diferentes campos: el funcionamiento del “discurso hispanista” en Argentina, sus características, sus condiciones de producción;

las motivaciones y razones que incidieron en la (re)emergencia del “hispanismo” en las políticas públicas de la década de 1940.

Así, partiendo de un conjunto de documentos “canónicos”, este artículo se propone revisar las explicaciones y causalidades institucionalizadas en torno de los primeros años de gobierno peronista. El gesto de revisión, en este caso, se realiza a través de la problematización de la forma del archivo: propone una construcción de series alternativa a la que fundamenta las interpretaciones existentes. En este sentido, el trabajo incorpora la cuestión del “panamericanismo” y el discurso de “integración continental” impulsado por los Estados Unidos como aspecto clave para comprender la (re)emergencia y el funcionamiento del “discurso hispanista” en la coyuntura de posguerra; el propósito del análisis es poner en relación la reivindicación del “legado hispánico” y el rechazo del proyecto de “comunidad de naciones” de la Unión Panamericana. El análisis busca demostrar, también, que no se trata de una relación exclusiva de los años ‘40: la reivindicación del hispanismo y el rechazo del proyecto panamericanista resultan concomitantes también en otras coyunturas clave para la política internacional americana.

Con este fin, el trabajo expone tres series de fragmentos documentales: la primera, de la cual parte el recorrido analítico, está conformada por formulaciones extraídas de documentos estatales del primer peronismo (*Serie 1*, 1946-1948); la segunda está compuesta por fragmentos de documentos producidos en la etapa inmediatamente anterior a la primera presidencia peronista (*Serie 2*, 1943-1945); finalmente, la tercera serie se compone de un conjunto de formulaciones extraídas del ensayo “El problema de la lengua en la América española”, de Ernesto Quesada (*Serie 3*, 1899).

Este modo de organizar la exposición tiene por objeto historizar los enunciados que aparecen de manera regular en la *Serie 1*. El análisis secuencial de las series permitirá abrir algunos interrogantes y propuestas de lectura sobre el funcionamiento y la (re)emergencia del “hispanismo” no solo en los primeros años de gobierno peronista sino también en otras condiciones socio-históricas. A partir de ello, en términos de dominio empírico, el trabajo se propone aportar a un estudio más amplio sobre las continuidades y reemergencias de discursos de defensa del “legado hispánico” en Argentina y, plausiblemente, en otros países de América Latina.

II. Perspectiva y operaciones

El artículo y la pesquisa más general de la que deriva están sustentados en una pregunta vinculada con las formas de comprender y emprender la investigación de *archivo*, elemento de naturaleza indudablemente polisémica. El sentido más extendido de esta expresión, que se propaga con la fuerza de la lengua general, es una concepción que podría denominarse *locativa*: *archivo* remite, pues, a un tipo de *lugar*, a espacios particulares –generalmente instituciones– en los cuales se preservan, disponen, exponen y legitiman documentos y series institucionalizadas de documentos (v.gr. Archivo General de la Nación). En una trama de mayor densidad teórica, *archivo* reenvía, en la perspectiva arqueológica foucaultiana (Foucault, 2002), a sistemas de enunciados –entendidos como acontecimientos– con sus condiciones y sus dominios de aparición; es decir, el archivo está constituido y constituye regímenes de emergencia de los enunciados.

Entre la generalizada significación locativa y la precisa definición teórica de la práctica arqueológica, *archivo* presenta otros y variados sentidos que funcionan mayormente en los ámbitos de investigación historiográfica. *Archivo* remite, así, a conjuntos de materiales –la “materia prima” del quehacer histórico, en palabras de Caimari (2017)–, a una práctica o etapa en un proceso de investigación histórica (“hacer archivo”, esto es, ir en busca de documentos) o al estatuto singular, legitimado, de ciertos conjuntos documentales (Pérez, 2016). En un entremedio de lecturas, Montaldo (2016) operativiza aspectos del enfoque foucaultiano con una concepción del archivo que requiere la realización en plural: cuando se trabaja con materiales heterogéneos y culturalmente “no canónicos” son las investigaciones, con sus inquietudes e interrogantes, las que componen *archivos*. El presente artículo abreva, de alguna manera, en este último enfoque, esto es, en una mirada del archivo como resultado de un proceso de investigación que involucra la selección, el recorte, la composición de un conjunto de elementos dispersos tanto en sus historicidades y modos de constitución como en los archivos locativos en los que se encuentran (véase Glzman, 2015).

La perspectiva sobre el archivo, en este caso, se entrama con una forma específica de problematizar el trabajo con materiales discursivos que articula elementos de la teoría materialista del discurso y aspectos de una mirada constructivista sobre los materiales. Propiamente, trae algunos conceptos fundantes de la teoría pecheutiana del *Interdiscurso* (Pêcheux, 2012, 2016), la distinción entre *heterogeneidades mostradas* y *heterogeneidades constitutivas* que propone Authier-

Revuz (1984), elementos del método arqueológico foucaultiano (Foucault, 2002) y, de manera incidental, reflexiones provenientes de teorías y prácticas del montaje cinematográfico. Estas últimas no funcionan *strictu sensu* como lectura teórica o dispositivo metodológico; antes bien, la sistematización que realiza Sánchez-Biosca (2010) sobre las teorías del montaje en el campo del cine ilumina a quien trabaja con materiales discursivos para reflexionar sobre el *continuismo* (montaje estilo *raccord*) y el *constructivismo* (montaje que expone las huellas de su proceso de construcción) en la producción de archivos documentales (véase Glozman, 2017).

El resultado es un trabajo operativo de construcción de series mediante la puesta en relación de fragmentos que participan de documentos, períodos y regímenes autoriales e institucionales diversos. Las series, así comprendidas, se sustentan en la descripción de regularidades significantes, materialmente observables, y presentan un carácter dinámico: al transformarse la hipótesis de lectura, la forma de la serie (los fragmentos que se incluyen/excluyen, su disposición) también resulta transformada.

De esta manera, la forma que el archivo adquiere a través de las operaciones de montaje (secuencialización de fragmentos) tiene carácter analítico, es decir, el modo de construcción y organización de las series –y de las series de series– responde a una hipótesis de trabajo y genera efectos en la comprensión de las problemáticas que se estudian. Por lo tanto, la hipótesis puede ser comprendida como la condición que explicita el mecanismo de generación de las series que componen el archivo.

La perspectiva enunciada tiene efectos concretos en el modo de entender los textos como “unidades”. Entendemos, pues, los textos mediante la categoría pecheutiana de *intradiscurso*: instancias en la que se entran –de un modo singular– expresiones, enunciados y relaciones formados *en otra parte*, en ese exterior constitutivo que Pêcheux y Fuchs (1975) y Pêcheux (2012, 2016) definen como *interdiscurso*. Por consiguiente, en términos teóricos, el Interdiscurso –tal como destaca Orlandi (1999)– constituye un elemento relevante de las condiciones materiales de producción de los discursos. En esta línea, todo texto –retomando las palabras de Authier-Revuz (1984) y su articulación con la noción bajtiniana de *dialogismo*– es constitutivamente heterogéneo: ello implica que está habitado por elementos de diversa procedencia, trayectoria, temporalidad, que ocupan posiciones y se entreveran “más allá” de la intención de “un sujeto hablante”.

Tomando como disparador el planteo de Courtine y Marandin (1981), podríamos pensar que estos elementos heterogéneos tienen una eficacia desigual: no habría, entonces, simple yuxtaposición sino correlaciones de fuerzas entre elementos de un texto, que se inscriben en distintas –incluso antagónicas– formaciones discursivas. Todo texto contiene, así, trazos que reenvían, al menos potencialmente, a dominios heterogéneos en lo que atañe a las formaciones, a las temporalidades y a las esferas de las prácticas discursivas. Por consiguiente, la inscripción de un documento en diversas problemáticas y/o “campos” –como se verá en las secciones III.1 y III.2– no resulta una anomalía sino un efecto de su heterogeneidad constitutiva, por un lado, y de la orientación que le imprime al trabajo de archivo el interrogante u objetivo que conduce la pesquisa. Esto permite pensar de manera más general las relaciones entre teoría(s) del discurso y métodos de trabajo con materiales de archivo (Arnoux, 2006).

La puesta en serie de documentos implica, así, una operación y una toma de posición entre un abanico de alternativas: actualizando aquella analogía etimológica entre *texto* y *tejido*, podríamos decir que se trata de hilar, a partir de cierta inquietud, de uno de los múltiples hilos que se entranan en cada pieza. De allí el trabajo con formulaciones antes que con el documento como totalidad: este método pone en marcha una práctica de recorte y montaje que destaca algunos trazos, arroja luz sobre algunas zonas, privilegia ciertas secuencias, produciendo efectos de sentido.

Estas consideraciones vuelven a la discusión sobre el concepto de *serie* que aparece en la *Arqueología del saber* (Foucault, 2002): la serie no es concebida aquí como una unidad a la que un documento pertenece de antemano (por su autor, institución, género discursivo, período, tema, campo, etc.), como un ya-existente sobre el cual recae la “aplicación posterior” de un análisis; la construcción de la serie es en sí una práctica analítica, resultado de un trabajo dinámico de descripción-interpretación: “Todo enunciado, toda secuencia de enunciados es lingüísticamente descriptible como una serie (léxico-sintácticamente determinada) de puntos de deriva posibles, que dan lugar a la interpretación” (Pêcheux 1990: 321; traducción nuestra).

III. Las series: desarticulación-rearticulación y efectos de lectura

III. 1. Discurso hispanista, hispanoamericanismo, peronismo (*Serie 1, 1946-1948*)

En su clásico y erudito ensayo, Pike (1971) define al hispanismo –tal como se fue configurando desde la segunda mitad del siglo XIX– como un movimiento basado en la creencia de que existe una “unidad hispánica” transatlántica y de que la “esencia

hispanica” habría permanecido en los países americanos después de su emancipación política. El principio elemental sobre el que el hispanismo se erigió, desde este enfoque, es la idea de que España habría “trasplantado” a América, mediante la conquista, los rasgos constitutivos de su identidad: la historia, la religión –en el caso de las vertientes católicas– y, centralmente, la lengua. Esta lectura está en línea con el modo en que presenta Rojas Mix (1991) el hispanismo, sostenido según este autor en tres pilares conceptuales: *civilización* –que opera en la dicotomía *civilización/barbarie*–, *filiación* –relación entre *madre española e hijas americanas*– y *misión*.

Pike (1971) y Sepúlveda (2005) se dedican a explicar los sentidos que la construcción de una “comunidad hispanica” adquirió para la España del último tercio del siglo XIX. Más aún, ambos ensayos sostienen, aunque con divergencias en otros aspectos, que el hispanismo surgió del proyecto español de recuperar su influencia tanto política como cultural y económica en América, así como de la necesidad de los sectores dominantes españoles de fortalecer la “unidad nacional hispanica”.

Tal aseveración precisa, para el trabajo que realizamos, ser al menos dislocada, con el fin de pensar desde y en Argentina –América en general– los sentidos y funcionamientos de la apelación a España como “Madre Patria”. Es de destacar, en este sentido, la caracterización de Halperin Donghi (1987), para quien el hispanismo americano surgió de una confluencia de intereses entre las élites americanas y los sectores de la clase dominante española: a ambas orillas del Atlántico resultaba significativa la apelación al pasado hispanico común y a la existencia de un legado español que, de acuerdo a estas posiciones, aun perduraba en América (cuestión que será retomada en la sección III.3).

Ahora bien, la nueva imagen de la antigua metrópoli no aparecía solamente en discursos circulantes en el marco de proyectos conservadores de las élites gobernantes; también produjo transformaciones en discursos que podrían filiarse –no sin contradicciones– en la memoria de los procesos de emancipación de comienzos del siglo XIX (Arnoux, 2008). En esta dirección, *comunidad hispanica* y *comunidad hispanoamericana* constituyen expresiones en tensión: la denominación “Hispanoamérica” –retomando a Rojas Mix (1991)– inscribe la apelación a una “América de habla española” en otro dominio de memoria: el de un proyecto que aúna a los países americanos surgidos de las luchas decimonónicas por la emancipación contra el gobierno colonial español. Es preciso señalar que ello no implica una dinámica excluyente en su presencia material: *hispanista* e *hispanoamericanista*

suelen coexistir, incluso aparecer en los textos como expresiones equivalentes; tal es el caso de varios de los documentos estatales producidos en el período 1946-1948.

Ello muestra que la denominación “hispanismo” y el funcionamiento del adjetivo *hispanista* para caracterizar cierto discurso, dispositivo o institución producen un efecto imaginario de unidad entre enunciados y cosas que son materialmente heterogéneos y dispersos. No obstante, entre las tensiones y dispersiones que lo escanden, es posible identificar ciertos elementos significantes que aparecen de manera regular y que permitirían hablar de cierto régimen de aparición de enunciados, relaciones y expresiones. La asignación del adjetivo *hispanista* responde, entonces, a la presencia efectiva de un haz de elementos significantes que se anudan de manera recurrente: *lengua/idioma, legado, España/Madre Patria, Argentina, comunidad hispánica* (que, en los documentos del peronismo, alterna y coexiste con *comunidad hispanoamericana*).

Del conjunto disponible de documentos producidos en 1946-1948 que responde a esta caracterización privilegiamos tres: el capítulo “Cultura” del *Plan de Gobierno 1947-1951* (1946), el discurso pronunciado por Perón en la Academia Argentina de Letras el 12 de octubre de 1947 –titulado “La fortaleza de nuestra raigambre hispánica”– y el *Manual del Peronista* de 1948.

Dentro de esta selección, “La fortaleza de nuestra raigambre hispánica” ocupa un lugar nodal, por el papel que ha cumplido en los estudios sobre la relación entre hispanismo y peronismo. En efecto, aunque el *Plan de Gobierno 1947-1951* –en menor medida– también ha sido considerado en este sentido, el documento que ha recibido mayor atención por parte de los estudios académicos es la alocución pronunciada por el entonces Presidente de la Nación en el Homenaje a Cervantes realizado en la Academia en 1947. Este texto fue, además, objeto de una campaña de difusión de amplio alcance en su propio dominio de actualidad, articulada desde el seno de los organismos de gobierno y otras instancias de circulación del discurso: fragmentos fueron glosados, seleccionados, incluidos en un sinnúmero de publicaciones producidas aun durante los años “antihispanistas” del primer peronismo (1952-1954).

Tal como hemos adelantado en las secciones precedentes, el primer momento del análisis consiste en exponer los criterios de conformación y los rasgos de la *Serie 1*, compuesta por fragmentos recortados de los documentos “canónicos” referidos:

- a. Se fomentará el conocimiento amplio del idioma que nos fuera legado por la Madre Patria y de los elementos de milenaria civilización que intervinieron en su formación; el conocimiento también de sus deformaciones a fin de poder mantener la pureza de la lengua, incluso en lo que tiene de evolución propia y formación nacional, mediante la creación de la oportuna academia y relaciones

de intercambio de ideas y de producción con países del mismo idioma. (*Plan de Gobierno 1947-1951*, 1946, p. 2848)

- b. Por eso estamos aquí, en esta ceremonia que tiene jerarquía de símbolo. Porque recordar a Cervantes es reverenciar a la madre España; es sentirse más unidos que nunca a los demás pueblos que descienden legítimamente de tan noble tronco; es afirmar la existencia de una comunidad cultural hispanoamericana de la que somos parte y de una continuidad histórica que tiene en la raza su expresión objetiva más digna, y en el Quijote la manifestación viva y perenne de sus ideales, de sus virtudes y de su cultura; es expresar el convencimiento de que el alto espíritu señorial y cristiano que inspira la Hispanidad iluminará al mundo cuando se disipen las nieblas de los odios y de los egoísmos. Por eso rendimos aquí el doble homenaje a Cervantes y a la Raza. ("La fortaleza de nuestra raigambre hispánica", en *BAAL XVI*, 1947, p. 473).
- c. De ahí que sea tan absorbente, profundo y total el sentimiento patriótico español. Los pueblos de la Hispanidad también constituimos una unidad y también vivimos dominados por la pasión patriótica. Tenemos mucho en común que defender: unidad de origen, unidad de cultura y unidad de destino. Vivimos hermanados por vínculos de idioma, de religión, de cultura y de historia. Estas identidades deben impulsarnos a una empresa universal que, desbordando los límites geográficos aislados, integre la verdadera unidad espiritual de los pueblos hispanos. ("La fortaleza de nuestra raigambre hispánica", en *BAAL XVI*, 1947, p. 477).
- d. Al impulso ciego de la fuerza, al impulso ciego del dinero, la Argentina, coheredera de la espiritualidad hispánica, opone la supremacía vivificante del espíritu. (*Manual del Peronista*, 1948, p. 3)

Dada, entonces, la existencia de este conjunto de formulaciones, ¿cuáles son, pues, las condiciones que lo hacen posible? ¿Qué haz de cuestiones podría explicar la emergencia regular, sistemática, de este tipo de formulaciones, en Argentina, en aquella coyuntura?

Estas preguntas, aunque no así enunciadas, han sido respondidas de diversas formas, según la esfera o el interés en torno del cual se organiza cada investigación. En algunos casos, la temática ha sido abordada desde una mirada interesada en los procesos de política internacional: según Rein (1990, 1991, 1998, 2003) sería parte de la estrategia de Perón de construcción de un imaginario identitario que legitimara su acercamiento hacia el gobierno de dictatorial español y los intercambios comerciales entre ambos países. Los trabajos de Rein aportan una lectura de estos materiales, especialmente de la alocución del 12 de octubre de 1947, en clave de discursos tácticos que plasman los tópicos propios de las políticas franquistas de "la hispanidad" (véase Sepúlveda, 2005). En otra línea podría responderse este interrogante considerando la incidencia en los ámbitos culturales, durante los años posteriores al

golpe militar de 1943, de sectores y figuras del “nacionalismo tradicionalista” o “restaurador” (en términos de Buchrucker, 1999), organizado desde fines de la década de 1920 en instituciones y publicaciones periódicas que contribuyeron a difundir en Argentina el imaginario de “unidad hispánica” circulante también en los grupos reaccionarios españoles de la década de 1930 (véase, para un claro ejemplo, Iannini, 2013). En relación a ello, también ha sido abordada esta cuestión como un aspecto de las relaciones entre peronismo y sectores de la Iglesia Católica argentina. Zanatta (1999, 2005) destaca, en esta línea, el papel que la reivindicación de la “hispanidad” cumplía, desde la década de 1920, en vastos grupos del catolicismo, de manera tal que la enunciación gubernamental podría analizarse, junto con otras medidas como la promulgación de la Ley 12.978 –“Implantación de la enseñanza religiosa” (1947)–, como expresión de la proximidad, en aquellos primeros años gubernamentales, entre peronismo y catolicismo. Asimismo, Bianchi (1996) ha analizado el debate parlamentario de la Ley 12.978 atendiendo, entre otras dimensiones, a la identificación “civilización/ hispanidad/ catolicidad” como elemento argumentativo en las principales intervenciones oficialistas. También los clásicos trabajos de Bernetti y Puiggrós (1993) y el volumen coordinado por Carli (1995) aportan, aunque no como eje central, una respuesta a esta cuestión, poniendo el foco en la filiación “espiritualista” de estos discursos en el marco de un análisis histórico de las políticas educativas y de los imaginarios pedagógicos.

Ahora bien, en este trabajo –según lo expuesto en el apartado II– no consideramos los documentos como fuentes ni como totalidad cerrada, como unidad en sí, para remitir *su* sentido a las instancias institucionales en las cuales o para las cuales fueron producidos o a las voluntades de los actores o hablantes que intervienen en su formulación (véase, para una fundamentación más extensa de nuestra línea, Aguilar et al., 2014). Consecuentemente, la *Serie 1* destaca, mediante el ejercicio de recorte, ciertas zonas de los documentos seleccionados. En primera instancia priorizamos, así, segmentos que proyectan una “unidad hispánica” sustentada en ciertos elementos significantes que se ligan: *lengua, historia, religión, raza*, y la inscripción de la Argentina en ese espacio cuya delimitación entrecruza imaginarios de geografías, genealogías, valores y tradiciones culturales.

Poniendo a funcionar la concepción procesual, dinámica, de la construcción de series, una reformulación de la serie que incluyera otros segmentos, por ejemplo, de “La fortaleza de nuestra raigambre hispánica” produciría un efecto de lectura diferente. En este sentido, frente a la dimensión predominantemente propositiva –afirmativa–

que presentan los segmentos *a-d*, es posible destacar, mediante una expansión de la *Serie 1*, el matiz polémico que introducen otros segmentos:

- e. Porque la difusión de la leyenda negra, que ha pulverizado la crítica histórica seria y desapasionada, interesaba doblemente a los aprovechados detractores. Por una parte, les servía para echar un baldón a la cultura heredada por la comunidad de los pueblos hermanos que constituimos Hispanoamérica. Por la otra procuraba fomentar así, en nosotros, una inferioridad espiritual propicia a sus fines imperialistas, cuyos asalariados y encumbradísimos voceros repetían, por encargo, el ominoso estribillo cuya remunerada difusión corría por cuenta de los llamados órganos de información nacional. Este estribillo ha sido el de nuestra incapacidad para manejar nuestra economía e intereses, y la conveniencia de que nos dirigieran administradores de otra cultura y de otra raza. Doble agravio se nos infería; aparte de ser una mentira, era una indignidad y una ofensa a nuestro decoro de pueblos soberanos y libres. (“La fortaleza de nuestra raigambre hispánica”, en *BAAL XVI*, 1947, p. 478).
- f. Son hombres y mujeres de esa raza los que en heroica comunión rechazan, en 1806, al extranjero invasor (...); es la que se derramó generosamente cuantas veces fue necesario para defender la soberanía y la dignidad del país; es la misma que moviera al pueblo a reaccionar sin jactancia pero con irreductible firmeza cuando cualquiera osó inmiscuirse en asuntos que no le incumbían y que correspondía solamente a la nación resolverlos; de esa raza es el pueblo que lanzó su anatema a quienes no fueron celosos custodios de su soberanía, y con razón, porque sabe, y la verdad lo asiste, que cuando un Estado no es dueño de sus actos, de sus decisiones, de su futuro y de su destino, la vida no vale la pena de ser allí vivida (“La fortaleza de nuestra raigambre hispánica”, en *BAAL XVI*, 1947, p. 479-480).

La *Serie 1*, así reformulada, abre otro tipo de interrogantes y conduce a sondear otras zonas en pos de una reconfiguración de la forma del archivo, en particular, en dos direcciones vinculadas. En primer lugar, la introducción de *soberanía nacional* como cuestión en este haz de elementos permite articular estos segmentos relativos a la lengua y la cultura con documentos relativos a otras esferas. *Soberanía, economía, nación, región, geografía, imperialismo* aparecen en un universo amplio de materiales discursivos producidos en 1946, entre ellos el debate parlamentario que aprobó la ratificación del Acta de Chapultepec y la Carta de las Naciones Unidas. Opuesta a la posición mayoritaria del oficialismo, la intervención de John W. Cooke –diputado que acompañaba en general las políticas del peronismo– contiene huellas de estos trazos significantes:

Estas actas, a mi juicio, aun con el carácter que certeramente ha definido el señor ministro, son una malla sutil, por la cual nosotros nos veremos desde ya enrolados en una próxima guerra que se nos viene anunciando y prediciendo, sin tener siquiera la facultad de analizar si la causa que defendemos es justa o injusta, porque tomamos partido sobre la base de pactos regionales, fundados

en motivos geográficos y no morales (*Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados*, tomo III, 1946, p. 575).

En cuanto a nuestro país, las considero sumamente perniciosas por lo que representan en su integridad, y además, porque en momentos en que se está formando una conciencia económica de carácter nacional, temo que ellas sean una valla sutil que tal vez sea infranqueable por mucho tiempo (*Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados*, tomo III, 1946, p. 575).

Pero yo respeto las posiciones adversas a la mía. Sé que ningún diputado o ningún ministro ha de dar una opinión cuando a su juicio pueda derivarse de ella una lesión para nuestra soberanía. Pero, personalmente, pienso que estas actas, consideradas en su conjunto y la Carta de las Naciones Unidas con ella, importan una mengua para nuestra soberanía (...). Han de comprender ellos mejor que nadie mi oposición; ellos creen defender de una manera la soberanía y yo creo defenderla de otra. Somos simples detentadores de la soberanía, que no nos pertenece; la hemos recibido de quienes la ganaron en la gesta de Mayo y en los campos de batalla y debemos mantenerla para transmitirla intacta a las generaciones sucesivas (*Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados*, tomo III, 1946, p. 575).

En segundo lugar, la nueva versión de la *Serie 1* (segmentos a-f) conduce a profundizar el trabajo sobre la dimensión polémica que ahora la atraviesa y, desde esta perspectiva, procurar materiales discursivos que permitan comprender mejor qué funcionamientos adquiere y, sobre todo, ante qué inquietudes (re)emerge el “hispanismo” en los textos de 1946-1948. Desde este punto de vista y con esta pregunta, pueden ser abordados diversos documentos de política pública y discursos presidenciales producidos en los años anteriores al primer gobierno peronista. Allí es posible observar otros modos de anudar *lengua, cultura, espíritu*, ligados a los lineamientos panamericanistas sobre la integración continental, con los cuales, a nuestro entender, la *Serie 1* polemiza.

III. 2. Panamericanismo y lenguas continentales (*Serie 2*, 1943-1945)

El año 1944 estuvo signado por problemas y tensiones vinculados con los efectos de la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, las presiones ejercidas por este país para obtener una declaración belicista por parte de los países miembros de la Unión Panamericana y la posición tradicionalmente neutralista –“soberanista”– de la Argentina en esta materia. A diferencia de otros países de la región –Brasil especialmente–, la Argentina declaró tardíamente la guerra al “Eje”, en enero de 1944. Aquellas tensiones, que atravesaron todas las instancias

de reuniones interamericanas desde que Estados Unidos ingresó a la contienda mundial (véase Morgenfeld, 2011), escandieron también una parte sustancial de los discursos presidenciales argentinos producidos en aquella coyuntura:

a. Política internacional: dignidad, soberanía y confraternidad

A las relaciones exteriores se les ha impreso la conducta tradicional histórica del país. Ella traduce el sentimiento nacional y está de acuerdo con el espíritu que domina la opinión pública argentina.

El Gobierno sigue con vivo interés el drama que inquieta a todos los pueblos de la tierra. Con respecto a la solidaridad americana, ha demostrado con hechos que la Nación Argentina no está ausente de toda afirmación de fraternidad continental. Constituye uno de los valores fundamentales de nuestro patrimonio, el ser iniciadores de esa política nobilísima de fraternidad.

Hemos creído y seguimos creyendo que América constituye una cabal comunidad de naciones, celosa cada cual de su propia soberanía y unidad en sus sentimientos y anhelos. Frente al problema de la guerra mundial, el país ha definido su posición, de acuerdo con los pactos y compromisos firmados en magnas conferencias y congresos. Desde su inicial posición de neutralidad, produjo la ruptura de relaciones con los países de uno de los bandos en lucha (...).

Nuestra posición es clara y no dudamos que seremos comprendidos: una firme e irrenunciable defensa de nuestra soberanía no es contraria ni excluyente del sentimiento de fraternidad dentro de la comunidad de naciones de América; ello constituye una tradición que nos enorgullece y una conducta que observamos y seguiremos observando de manera invariable (Farrell, 1946a [1944], p. 78).

Si tomamos –de manera esquemática– *soberanía nacional*, por un lado, y *América / solidaridad americana*, por el otro, como condensación de los elementos en tensión, una lectura de conjunto de los discursos pronunciados por el entonces presidente de facto Edelmiro Farrell (de los cuales recortamos solo algunos segmentos) permite reconocer una posición desigual entre los nodos de esta relación. En efecto, es posible observar la centralidad que toma *América*, en aquel sentido de “unidad panamericana / interamericana”:

- b. Me place declarar públicamente que estoy seguro de que América responde a los impulsos de un solo sentir; estimulada por una sola aspiración: mantener la más estrecha confraternidad, lejos de las violencias y ambiciones, en un mundo de paz y de justo equilibrio. Las fronteras geográficas y políticas que nos dividen para cumplir con los recaudos del orden y la administración, no existen en el alma de nuestros pueblos, nacidos para ser hermanos en la lucha tenaz que requiere el progreso y la felicidad de las comunidades. (...) Si América debe ser fraterna colmena, crisol de almas y de toda materia útil, es lógico que las manos tendidas en el gesto cordial de la amistad, que no imploran ni ruegan, constituyan el símbolo de hermandad de quienes procuran estimular la existencia de núcleos afectivos, con generaciones responsables de su actuación en este siglo (Farrell, 1946b [1945], p. 298-299).

- c. Desde los balcones del histórico Cabildo de Buenos Aires, hogar paterno de las más grandes decisiones del pasado, me dirijo al pueblo de la Nación, con motivo de celebrarse el Día de las Américas. (...) No habíamos afianzado aún nuestra independencia y ya abrazábamos con unción sagrada el ideal de libertad de naciones hermanas. Es entonces, cuando el más brillante de los Ejércitos argentinos, conducido por el genio de San Martín, trasponía en 1817 la Cordillera de los Andes, para llevar a cabo la campaña por la independencia de Chile y Perú. Esta es, sin duda, en la Historia de América, la primera y más sublime epopeya de confraternidad, amasada en sangre y renunciamiento; es, además, el amanecer de la más genuina política americana de amistad; es, por fin, el índice indiscutible de nuestro sentido de la solidaridad, que arranca en los albores mismos en que se configuraban políticamente, la mayoría de las naciones de América (Farrell, 1946b [1944], p. 9-10).

Estos segmentos de la *Serie 2* habilitan, pues, una operación contrastiva tomando como referencia las configuraciones imaginarias de unidad regional que aparecen en los segmentos de la *Serie 1*. Si observamos conjuntamente algunos de los significantes “comunes” entre la *Serie 1* y esta *Serie 2*, como *hermanos* y *comunidad*, es posible organizar una lectura en clave antitética en torno de los funcionamientos políticos que adquieren:

la comunidad de los pueblos hermanos que constituimos Hispanoamérica
(*Serie 1*, segmento f)

comunidad de naciones de América (*Serie 2*, segmento a)

A partir de estas observaciones, proponemos una lectura de los segmentos de 1946-1948 en términos de “respuesta” emergente frente a los problemas que enlazan la *Serie 2*, haz de cuestiones que, atendiendo al debate parlamentario sobre la Carta de las Naciones Unidas y la ratificación del Acta de Chapultepec, seguían teniendo vigencia a comienzos del primer mandato presidencial de Perón. Esta forma de leer la *Serie 1*, como respuesta polémica ante la tensión entre *soberanía nacional* y *unión panamericana*, permite identificar dos modos diferentes de vincular los discursos sobre la lengua y la cultura con la delimitación de una zona regional de inscripción identitaria para la Argentina.

En este sentido, en las secuencias de 1946-1948 es posible notar una tendencia a la convergencia entre *lengua* –aunque no “española” sí “heredada de España”–, *cultura* –hispanica/hispanoamericana– y espacio de inscripción regional: “relaciones de intercambio de ideas y de producción con países del mismo idioma” (*Serie 1*, segmento a). La lengua ocupa en ello un papel preponderante como “expresión” de un vínculo –daría cuenta de su existencia– y como propulsora –

mecanismo de sustentación– de una política de relaciones entre países (*gracias a la lengua*). En términos propositivos y a partir de una lectura aislada de la *Serie 1*, tenderíamos a interpretar estas secuencias en la dirección, por caso, de Rein (1998, 2003).

No obstante, estas formulaciones también contienen la refutación de aquel otro modo de articular la relación entre lengua(s) y “comunidad de naciones”: el discurso de “unión (pan)americana”. Esta segunda alternativa conduce a trabajar la *Serie 1* en continuidad –polémica– con secuencias que presentan la existencia en “América” de lenguas diferentes como un obstáculo a superar, incluidas en la *Serie 2*. En esta dirección aparece, como una de las soluciones, el fomentar la unión y el intercambio continentales *más allá* de las diferencias lingüísticas o *pese a ellas*:

- d. La Argentina aspira a trasladar a sus ambientes de cultura la noción justa de los valores de América, porque se siente parte de ese todo, cuya energía total contribuirá, cada vez más, a cimentar la civilización del porvenir. La enseñanza de la literatura americana, no sólo comprende los valores estéticos de la lengua española sino también el caudal ideológico de todos los pueblos del continente. Por eso, desde ahora, los programas de literatura americana, abarcarán también entre nosotros, la de los países cuyo idioma oficial no es el español. Habrá, de esta manera, una contribución valiosa a la formación del espíritu americanista en los jóvenes estudiantes (*Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*, 1943, p. 1871-1872).

Estos segmentos, extraídos del Informe de la Primera Conferencia de Ministros y Directores de Educación de las Repúblicas Americanas (realizada en Panamá en 1943), recogen parte de los “consensos” surgidos de aquella reunión, de la cual formó parte la Argentina y cuyo informe final fue publicado en el *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*:

- e. Estudio de los cuatro idiomas continentales
La Primera Conferencia de Ministros y Directores de Educación de las Repúblicas Americanas,
Considerando:
Que la aproximación, el entendimiento y la cooperación entre los pueblos tiene su más eficaz instrumento en la adquisición y manejo de los idiomas,
Resuelve:
Recomendar que las Repúblicas Americanas introduzcan en sus respectivas legislaciones relativas a la enseñanza secundaria, de acuerdo con sus posibilidades, el estudio de los cuatro idiomas continentales, y cooperar para el intercambio y la formación de profesores especializados en los mismos. (*Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*, 1943, p. 1880).
- f. Nomenclatura o glosario de palabras técnicas usadas en América
La Primera Conferencia de Ministros y Directores de Educación de las Repúblicas Americanas,
Considerando:

Que el temario de la Conferencia, en el capítulo II, ordinal g, figura la ponencia de “Mejoramiento de medios para obviar las dificultades que ofrecen los idiomas entre los pueblos de las Américas, como estímulo para un mejor entendimiento”; y

Que las instituciones oficiales y privadas de investigaciones de carácter científico, técnico y tecnológico, frecuentemente tienen grandes dificultades para entender el valor de la terminología técnica usada y su misma significación por la que es empleada en otras instituciones similares de los demás pueblos de América,

Resuelve:

Recomendar a los gobiernos de las Repúblicas Americanas la elaboración por quien corresponda de un anteproyecto de nomenclatura o glosario de las palabras técnicas usadas con su significación más usual en las ciencias en América, con el fin de presentarlo a la próxima Conferencia de países americanos que promueva la Unión Panamericana, y así se llegue a la unificación en la nomenclatura de las palabras científicas. (*Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*, 1943, p. 1882)

Si en los documentos de matriz panamericanista las diferencias –por caso lingüísticas– constituyen un obstáculo a superar, los segmentos de la *Serie 1* muestran otra respuesta frente a ese problema: *lengua, historia, cultura* son significados como barreras materiales frente al proyecto de “unión americana” (re)impulsado por los Estados Unidos. De manera análoga podría leerse el funcionamiento de *raza* en la *Serie 1*, atendiendo a las delimitaciones y caracterizaciones de un *nosotros los americanos* que aparecen en el citado Informe:

- g. Dentro de una colaboración universal nuestra América ha de tener papel señalado y muy original. El desenvolvimiento histórico hizo que sobre la base de culturas autóctonas recibiéramos los instrumentos, las instituciones y las ideas de la civilización europea. La parte septentrional del continente fue asiento de la rama anglosajona de esa civilización, mientras que el resto quedó sometido al dominio e influjo de la cultura ibérica y, finalmente, vino a ser fecundado por el pensamiento francés. Parece, pues, que los americanos estamos destinados a engendrar una nueva síntesis que sólo tendrá su más alto valor si la expresamos con nuestro propio acento y en un lenguaje que interprete adecuadamente nuestra intimidad americana (*Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*, 1945, p. 1845).

Con la apropiación de la denominación “nuestra América”, que se inscribe en otras filiaciones de raíces martianas y en los discursos emancipatorios del siglo XIX, el discurso oficial de Primera Conferencia de Ministros y Directores de Educación de las Repúblicas Americanas construye un imaginario de unidad continental americana. En efecto, este texto presenta las brechas (no solo lingüísticas sino también culturales entre “ingleses”, “ibéricos” y “franceses”: *asiento, sometimiento y fecundación* respectivamente) como “ramas” de un mismo tronco, “partes” de un todo que conforma una unidad, una “síntesis”: existe un lenguaje que trasciende las barreras lingüísticas,

existe una y solo una intimidad americana. Aquí también funciona el *pese a* que orienta las formulaciones sobre la(s) lengua(s).

Volviendo a la *Serie 1*, el funcionamiento del elemento *raza*, en general, y *raza hispánica*, en particular, puede ser comprendido desde este punto de vista: opera en la (de)limitación de una región dentro de aquel espacio continental que el discurso panamericanista pretendía como uno y el mismo. Las secuencias de 1946-1948 diferencian, distinguen, separan y establecen barreras; configuran un *nosotros* cuyo efecto es, entre otros, la exclusión de los Estados Unidos:

Este estribillo ha sido el de nuestra incapacidad para manejar nuestra economía e intereses, y la conveniencia de que nos dirigieran administradores de otra cultura y de otra raza (*Serie 1*, segmento f)

de esa raza es el pueblo que lanzó su anatema a quienes no fueron celosos custodios de su soberanía (*Serie 1*, segmento g)

III. 3. Hispanismo y panamericanismo en la coyuntura finisecular (*Serie 3*, 1899)

Analizar la reivindicación del “legado hispánico” como respuesta a los lineamientos de “integración panamericana” no resulta algo novedoso, máxime si se atiende a discursos sobre la lengua producidos en Argentina en otras coyunturas. Para comprender la historicidad de la problemática aparecida entre la *Serie 1* y la *Serie 2* resulta fundamental, en este sentido, realizar una ojeada retrospectiva al contexto finisecular (XIX-XX) de estructuración –en palabras de Terán (1993)– del “dispositivo hispanista”. Se trata de un período (1880-1910) que también ha sido profusamente estudiado en Argentina, especialmente lo que atañe a los procesos de inmigración masiva (véase Devoto 2003) y a las transformaciones que generaron en materia de políticas educativas, lingüísticas y prácticas culturales urbanas (véase, entre otros, Bertoni, 2008).

En este contexto, Ernesto Quesada, Estanislao Zeballos y Miguel Cané fueron algunas de las plumas de la élite gobernante en las que se difundió el discurso de reivindicación de la “herencia hispánica” como elemento constitutivo de la nacionalidad. Los textos de Cané sintetizan aspectos de los “discursos hispanistas” sobre la lengua que irían cobrando fuerza en el aparato educativo en las décadas siguientes: según allí se afirmaba, la denominación de ‘Curso de idioma nacional’ no

era más que una paradoja de la historia, pues la lengua argentina no era otra que la de España (Bombini, 2004). También resulta elocuente la analogía con la que Cané fundamentaba su posición en el campo idiomático: “tanto valdría nacionalizar al catolicismo, porque es la religión que sostiene el Estado” (citado en Rubione, 1983, p. 67). No era esta una posición individual; por el contrario, respondía a discursos sociales que canalizaban la expresión de un sector cada vez más amplio de la clase dominante argentina. En esta línea, los principales estudios político-lingüísticos que han abordado los discursos sobre la lengua nacional hacia fines del siglo XIX y principios del XX explican el “giro hispanista” en el marco de las políticas educativas y culturales que se orientaban a *argentinar* a los importantes grupos de inmigrantes extranjeros que arribaban al país (Di Tullio, 2003). Los textos de Cané, los de Zeballos y los de Ernesto Quesada, documentos trabajados en numerosas investigaciones, tendieron a ser leídos en función de esa problemática; los segmentos que se citan para historizar las políticas sobre la lengua en aquel período son, consecuentemente, los que tematizan la inmigración. La lectura que presenta este trabajo destaca otro factor.

Estados Unidos se encontraba, según expone Bernecker (2000), en pleno proceso de expansión desde el último tercio del siglo XIX, buscando nuevos campos de acción económica para su desarrollo industrial; el panamericanismo se constituyó, pues, como un instrumento de la diplomacia estadounidense que legitimaba la construcción de un espacio de intercambio preferencial entre Estados Unidos y los países de América Central y América del Sur (Bernecker, 2000, p. 23). En aquella coyuntura, el avance de los Estados Unidos era percibido por las élites conservadoras como una amenaza a la emancipación y, principalmente, a la soberanía e independencia de las repúblicas americanas.

Con la mirada puesta en las materialidades significantes, es posible, en efecto, observar que las alusiones de rechazo a la “doctrina Monroe” y al expansionismo estadounidense, la mención recurrente de las “dos Américas” –la *española* y la *sajona*, la disyunción “espiritualismo”/ “materialismo” como mecanismo operativo para distinguir y deslindar ambas “Américas”, entre otros elementos, atraviesan aquel conjunto de textos de amplia circulación hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX; entre ellos, las publicaciones de Ernesto Quesada. Es productivo, en este sentido, incorporar al análisis –teniendo en el horizonte la combinación entre las *Series 1* y *2*– segmentos del conocido ensayo “El problema de la lengua en la América española”:

- a. Si se apelara al sentimiento, predominaría el que arranca de la comunidad de raza, lengua y religión, que nos hace históricamente solidarios con España, la madre patria, con la cual deben estrecharse las vinculaciones de intereses para hacer que, en lo porvenir, marchen de consuno en el destino de los pueblos de habla castellana, el interés y el sentimiento (Quesada, 1899, p. 251).

La *Serie 3* está compuesta, de esta manera, por formulaciones en las cuales la cuestión panamericana y el expansionismo de los Estados Unidos constituyen un aspecto central en los enunciados que sustentan el afán de “unidad de la lengua española” y el imaginario de “comunidad hispanoamericana”. La fuerza de esta cuestión responde en gran medida a un aspecto de sus condiciones específicas de producción: “El problema de la lengua en la América española” aparece en el momento mismo de la Guerra de Cuba, identificado (por ejemplo, en Zea, 1998) como punto de inflexión entre, por un lado, el antihispanismo dominante en los círculos intelectuales y en las élites gobernantes desde el segundo tercio del XIX y, por el otro, el “giro hispanista” que tomó lugar hacia comienzos del siglo XX:

- b. No es, pues, debida al espectáculo tristísimo que ha ofrecido la última guerra hispano-yankee, que nos sentimos inclinados a estrechar los vínculos que ligan a las repúblicas de origen español con la madre patria. Nada más natural que así se piense en el sud del continente americano; como lo es que en el norte del mismo se entonen loores a la pujanza y a los éxitos de la raza anglo-sajona en cualquier parte del mundo. (...) No se crea que es exagerada esta importancia de la lengua, ni que son vanos los temores respecto de la influencia de la raza anglo-sajona en América a este respecto (Quesada, 1899, p. 247).
- c. La extensión singularísima que la política imperialista yankee ha dado en los últimos tiempos a su socorrida “doctrina de Monroe” (...) demuestra que las esferas de acción de las razas sajona y latina, en el continente americano, se encuentran en vísperas de ser violentamente antagónicas (Quesada, 1899, p. 247).
- d. Comuni3n tan estrecha de intereses (...) habría conducido a formar algo como una alianza íbero-americana, que hubiera hecho invencible a nuestra raza, la que no tendría que preocuparse, como tiene hoy que hacerlo, del avance soberbio y de la tutela desdeñosa de la plutocracia sajona, llevada a su más honda expresi3n bajo la égida del tío Sam (Quesada, 1899, p. 244).
- e. La independencia de Cuba, cuya causa simulan defender los yankees arrogantes, que se creen tutores natos de todo el continente, y que han convertido a su doctrina de Monroe en un lecho de Procusto, para aplicarla al derecho y al revés, según les convenga, y desdeñando consultar siquiera la aquiescencia de las otras naciones americanas; tutela despreciativa e irritante,

que la América española está en el deber de resistir y repeler, porque es atentatoria de su independencia y de su dignidad (Quesada, 1899, p. 244).

Otras dos cuestiones escanden esta construcción antitética. Una de ellas, la disyunción “materialismo”/ “espiritualismo”, aparece señalada en el análisis de Terán (1993) como elemento del “dispositivo hispanista” finisecular:

- f. Nuestras son también las glorias de los días de esplendor del imperio del gran Carlos, que late al unísono nuestro corazón con el corazón de la vieja patria, aplaudiendo en silencio sus días de esperanza, sangrando de nuestra sangre cuando la contemplamos perseguida por las furias implacables de un hado nefasto, habiendo caído despedazada bajo el peso inaudito de la fuerza bruta, del abuso más monstruoso que jamás haya registrado la historia, abuso que no tiene ni la excusa siquiera de la altura de propósitos o de la altivez de la ambición, porque los cartagineses de todas las épocas solo por el oro viven, en el oro piensan, por el oro combaten y el oro, el oro vil, los enceguece y los impulsa (Quesada, 1899, pp. 243-244).

La otra cuestión remite a la independencia nacional, los intereses económicos –antagónicos y desiguales– de las naciones, la cuestión de la soberanía nacional. Ello se ofrece al análisis si se observan los materiales desde una pregunta diferente, por ejemplo, interrogando las –tensas– relaciones entre Argentina y Estados Unidos en la Primera Conferencia Panamericana realizada en Washington en 1889 (véase Morgenfeld, 2011):

- g. El pan-americanismo me deja frío, como frío me deja el llamado literario a la confraternidad de todos los países americanos, desde que somos de origen distinto, estamos poblados por razas diferentes, y tenemos intereses económicos diametralmente opuestos (Quesada, 1899, p. 250).
- h. El pan-americanismo es ilógico, si ha de cobijar por igual a naciones sajonas y latinas, a regiones de intereses antagónicos y que no podrían estar supeditados a una hegemonía cualquiera sin evidente detrimento propio (...) Los países latino-americanos no solo desean, sino que deben vivir independientes de toda tutela, más o menos simulada, y no pueden atarse las manos para sellar la unión del lobo y del cordero de la fábula (Quesada, 1899, p. 251).
- i. Es, pues, necesario, que las naciones de origen español experimenten la necesidad de estrechar los lazos que las unen, para defender las prerrogativas de su raza. No se irá, sin duda, hasta repetir los planes quiméricos de los congresos que soñara la ambición desenfadada de Bolívar, y las ilusiones candorosas de la serie de paladines de una utópica confederación latino-americana. No. La independencia recíproca y la idiosincrasia regional, serán siempre la base y la palanca del engrandecimiento paulatino de los países hispano-americanos. Pero la tragedia imperante de este final de siglo, el choque desigual de las razas sajona y latina, constituye una saludable advertencia: conviene no descuidar los lazos que unen a los pueblos con una fuerza a veces superior a los fugaces convenios diplomáticos. Y, entre esos

lazos, ninguno es más poderoso ni más eficaz que el idioma común (Quesada, 1899, p. 252).

Así, el haz de cuestiones del que surge la lengua como problema en aquellas condiciones históricas incluye como aspecto relevante los discursos en torno de las relaciones que estructuran las configuraciones regionales, supranacionales, en/entre los países americanos. Un análisis del “discurso hispanista” precisa, por consiguiente, atender a los enunciados sobre el panamericanismo, que operan como dominio en tensión y permiten formular hipótesis para comprender el funcionamiento del “hispanismo” finisecular en y desde América.

IV. Relaciones e interrogantes

De los primeros años de gobierno peronista partió este recorrido, con el fin de contribuir a una comprensión de los procesos involucrados en la producción de discursos “hispanistas”. Volver ahora a la inquietud que operó como punto de partida nos permite revisar los modos de comprender la aparición regular de tales formulaciones en la coyuntura 1946-1948 (*Serie 1*) y, a partir de allí, introducir algunas reflexiones más generales sobre las perspectivas que convienen a un análisis de este tipo de problemas y materiales. El recorrido realizado también permite introducir algunas reflexiones sobre el funcionamiento de ciertos imaginarios en torno del primer peronismo.

Recurrimos, para esto último, a una lectura no exenta de controversias: *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*. Aquel libro de Ciria (1983) opera en la historia Argentina reciente como dispositivo de institucionalización de ciertos imaginarios, de un conjunto de tópicos y de determinadas formas de explicar el primer peronismo que hicieron escuela desde la década de 1980, y cuyas huellas pueden observarse en numerosos trabajos posteriores, por ejemplo, en las investigaciones de Plotkin (1993) y de Fiorucci (2004, 2008, 2011). Dedicado a estudiar los lineamientos gubernamentales en materia educativa, cultural y de difusión –propaganda–, el volumen de Ciria caracteriza las políticas peronistas como “reactivas” (1983, p. 225), esto es, como una reacción contraria a las organizaciones, posiciones y figuras del campo intelectual de mediados de la década de 1940. Esta tesis condensa una idea que continúa en circulación: propiamente, el peronismo no habría tenido políticas culturales ni inscripciones –fundamentos y figuras– intelectuales; sin carácter propositivo, el fin del aparato gubernamental del peronismo, en esta materia, habría

sido tendientemente restrictivo, un ejercicio de control y propaganda sustentado en el aprovechamiento de los mecanismos estatales de intervención. Tal modo de interpretar los documentos fue puesto en cuestión por diversas investigaciones de la última década que mostraron, mediante trabajos de archivo, aspectos de las políticas culturales y discursivas del primer peronismo que hasta el momento no habían sido motivo de pesquisa (entre otros, Rein y Panella, 2013; Panella y Korn, 2010, 2014, 2016; Glzman, 2015; Leonardi, 2015; Cadús, 2017; Korn, 2017; Giuliani, 2018).

Sin adscribir a la tesis general del dispositivo-Ciria, incluso tensando el sentido que presenta su línea político-argumental, la caracterización del peronismo en términos de “reacción” –entendiendo esta expresión con otro valor diferencial– puede aportar a una comprensión de las series expuestas. En efecto, sería plausible destacar la dimensión “reactiva” como un aspecto constitutivo del discurso político en general (Verón, 1987) y, sobre todo, como un aspecto nodal del ímpetu polémico que el primer peronismo desplegó; como un componente de sus modos, explícitos, de construcción de antagonismo político. En esta línea, se podría explicar la emergencia de las formulaciones de la *Serie 1* como una *reacción* ante el laicismo de una parte importante de los sectores que adscribieron a la Unión Democrática –frente antiperonista conformado en 1945 con el fin de disputar la presidencia–. En esta misma dirección, tomando la tesis de Ciria como plausible, también podríamos pensar el funcionamiento del discurso hispanista y la reivindicación del “legado hispánico” como *reacción* ante aquel “otro” problema, de enorme trascendencia en la coyuntura de posguerra: el proyecto panamericanista y el papel de los Estados Unidos en él. Los núcleos de este problema se vuelven visibles al poner en foco los segmentos e-f de la *Serie 1* (de “La fortaleza de nuestra raigambre hispánica”) y, en especial, mediante las operaciones de articulación entre series.

En esta dirección resulta relevante la inclusión de la *Serie 2*. También en esta dirección funciona el gesto de poner en contigüidad la *Serie 1* con formulaciones de “El problema de la lengua en la América española”, texto de 1899: tal movimiento permite observar trazos de continuidades, resonancias, relaciones que se reiteran no bajo la forma de la cita sino en términos de heterogeneidades constitutivas, en el modo en que los elementos interdiscursivos se (re)inscriben en nuevas secuencias. A partir de esta última observación, cabe revisar la idea de que las formulaciones de la *Serie 1* se explican –exclusivamente– por la adopción de Perón del “discurso de la Hispanidad”. Este es, efectivamente, un aspecto a considerar, pero entendemos que este tipo de explicaciones, que atienden a la dimensión táctica o a la voluntad de ciertos actores

individuales o institucionales, precisaría ser complementado con un análisis de la historicidad que la problemática y sus aspectos acarrearán. En este punto, trabajar los materiales teniendo en cuenta los efectos que produce en ellos el Interdiscurso conduce a complejizar el modo de comprender las *condiciones de formación* de un texto, documento o conjunto de documentos: los elementos de las *Serie 2* y *3* forman parte de las condiciones de formación de la *Serie 1*.

Estas consideraciones, que se derivan de las operaciones de puesta en serie realizadas, abren así una pregunta más general sobre el problema de la temporalidad en el análisis de discursos y, en particular, sobre los modos de trabajar el primer peronismo: ¿hasta dónde conviene “rastrear” los elementos (heterogéneos) que lo conforman? Retomando las palabras de Campione (2003), ¿dónde damos comienzo a los “prolegómenos del peronismo”?

En lo que al “hispanismo” respecta, entendemos que es necesario seguir (con mirada retroactiva) la problemática, al menos, desde el último tercio del siglo XIX. Esto permitiría explicar la reivindicación de la “raigambre hispánica” no solo como estrategia coyuntural, respuesta táctica o acomodamiento frente al nuevo panorama internacional o en el sistema de alianzas superestructurales que sustentaron el primer gobierno de Perón. También es preciso incorporar en el análisis explicativo la reemergencia de un antagonismo que excede los tiempos del peronismo gubernamental y escande una buena parte de la historia de los debates argentinos –latinoamericanos– sobre la lengua: las tensiones con el proyecto de la Unión Panamericana y sus efectos en las esferas políticas, económicas, culturales.

Bibliografía

- Aguilar, P., Glozman, M., Grondona, A. y Haidar, V. (2014). ¿Qué es un *corpus*? *Entramados y Perspectivas*, 4, pp. 35-64.
- Argentina. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. (1943). Primera Conferencia de Ministros y Directores de Educación de las Repúblicas Americanas, reunida en Panamá (América Central), entre el 27 de septiembre y el 4 de octubre de 1943. En *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*. Buenos Aires, 1840-1915.
- Argentina. Secretaría Parlamentaria. (1946). *Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados* (tomo III). Buenos Aires.

- Argentina. Presidencia de la Nación. Secretaría Técnica. (1947). *Plan de Gobierno 1947-1951*. Buenos Aires.
- Arnoux, E. (2006). *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Arnoux, E. (2008). *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación de Estado (Chile, 1842-1862). Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, 73, pp. 98-111.
- Bernecker, W. (2000). El fin de siglo en el Río de la Plata: intereses internacionales y reacciones latinoamericanas. En Ette, O. y Heydenreich, T. (Orgs.). *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años del Ariel* (pp. 15-39). Frankfurt/Madrid: Verbuert/Iberoamericana.
- Bernetti, J. L. y Puiggrós, A. (1993). *Peronismo: cultura política y educación (1945-1955)*. Buenos Aires: Galerna.
- Bertoni, L. A. (2008). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bianchi, S. (1996). Catolicismo y Peronismo: la Educación como campo de conflicto (1946-1955). *Anuario del Instituto de Estudios Históricos Sociales*, 11, pp. 147-178.
- Bombini, G. (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860–1960)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Miño & Dávila.
- Buchrucker, C. (1999). *Nacionalismo y peronismo: la Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cadús, M. E. (2017). *La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y prácticas de la danza y políticas de Estado*. [Tesis de Doctorado inédita]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Campione, D. (2003). *Prolegómenos del peronismo. Los cambios en el Estado Nacional 1943-1946*. Buenos Aires: FISyP/ Manuel Suárez editor.
- Carli, S. (Coord.). (1995). *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*. Buenos Aires: Galerna.
- Ciria, A. (1983). *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Courtine, J-J. y Marandin, J. M. (1981). Quel objet pour l'analyse du discours? En *Matérialités discursives*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Devoto, F. (2003). *Historia de la inmigración en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Di Tullio, Á. (2003). *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Farrell, E. (1946a). Mensaje al pueblo de la República con motivo del primer aniversario de la revolución, el 4 de junio de 1944. En *Discursos pronunciados por el Excelentísimo Señor Presidente de la Nación Argentina Gral. Edelmiro J. Farrell durante su período presidencial 1944-1946*. Buenos Aires: S/D.
- Farrell, E. (1946b). Discurso pronunciado por el General Edelmiro J. Farrell en el banquete oficial ofrecido por el Excmo. Señor Presidente de la República del Paraguay, General Higinio Morínigo M., con motivo de la visita que hiciera el Excmo. Señor Presidente de la República Argentina en agosto de 1945. En *Discursos pronunciados por el Excelentísimo Señor Presidente de la Nación Argentina Gral. Edelmiro J. Farrell durante su período presidencial 1944-1946*. Buenos Aires: S/D.
- Farrell, E. (1946c). Discurso pronunciado desde los balcones del histórico Cabildo, en el día de las Américas, el 14 de abril de 1944. En *Discursos pronunciados por el Excelentísimo Señor Presidente de la Nación Argentina Gral. Edelmiro J. Farrell durante su período presidencial 1944-1946*. Buenos Aires: S/D.
- Fiorucci, F. (julio-diciembre, 2004). ¿Aliados o enemigos? Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 2(15). Recuperado de http://www.tau.ac.il/eial/XV_2/fiorucci.html.
- Fiorucci, F. (2008). Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/index24372.html>.
- Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Giuliani, A. (2018). *Editores y política. Entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- Gluzman, M. (2014). Lengua sí, colonia no. Lecturas del 'primer peronismo' para una historia del presente. En Kornfeld, L. *De patrias, ficciones y lenguas. Viejas y nuevas polémicas* (pp. 185-210). Los Polvorines: UNGS.

- Glzman, M. (2015). *Lengua y peronismo. Políticas y saberes lingüísticos en la Argentina, 1943-1956. Archivo documental*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Glzman, M. (2017). Cultura, política e formação técnica durante o primer peronismo (Argentina, 1952-1953). En Benedetto Flores, G. y otros. (Orgs.). *Análise de discurso em Rede: Cultura e Mídia. Volume 3* (pp. 251-268). Campinas, SP: Pontes.
- Halperin Donghi, T. (1987). España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975). En *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas* (pp. 65-110). Buenos Aires: Sudamericana.
- Iannini, N. (2013). Sol y Luna: una revista nacionalista-católica en el contexto de los años 30 y 40. Una definición al interior del mundo católico y del nacionalismo de derecha respecto del hispanismo, de la Guerra Civil española, del franquismo y del fascismo. *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*. 13,(13), pp. 155-174. Córdoba.
- Korn, G. (2017). *Hijos del Pueblo. Intelectuales peronistas: de la Internacional a la Marcha*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Leonardi, Y. (Dir.). (2015). *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la Provincia de Buenos Aires*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires - Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene".
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Morgenfeld, L. (2011). *Vecinos en conflicto. Argentina y Estados Unidos en las Conferencias Panamericanas (1880-1955)*. Buenos Aires: Peña Lillo/ Ediciones Continente.
- Orlandi, E. P. (1999). *Análise de Discurso. Princípios & Procedimentos*. Campinas, SP: Pontes.
- Panella, C. y Korn, G. (2010). *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Panella, C. y Korn, G. (2014). *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955). Volumen II*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Panella, C. y Korn, G. (2016). *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955). Volumen III*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Partido Peronista - Consejo Superior Ejecutivo. (1948). *Manual del Peronista*. Buenos Aires: Autor.
- Pêcheux, M. (1990). Le discours: structure ou événement?. En *L'inquietude du discours. Textes de Michel Pêcheux choisis et présentés par Denise Maldidier* (pp. 303-323). Paris: Editions des Cendres.
- Pêcheux, M. (2012). Leitura e memória: projeto de pesquisa. En *Análisis de Discurso. Textos escolhidos por: Eni Puccinelli Orlandi* (pp. 141-150). Campinas: Pontes.
- Pêcheux, M. (2016). *Las verdades evidentes. Lingüística. Semántica, filosofía*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Pêcheux, M. y Fuchs, C. (1975). Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours. *Langages*, 37, pp. 7-80.
- Pérez, P. (2016). *Archivos del silencio. Estado, indígenas y violencia en Patagonia central, 1878-1941*. Buenos Aires: Prometeo.
- Perón, J. D. (1947). Discurso de S. E. el Señor Presidente de la Nación General Juan D. Perón en la sesión de homenaje a Cervantes. En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XV, pp. 473-500.
- Pike, F. (1971). *Hispanismo, 1898-1936. Spanish Conservatives and Liberals and Their Relations with Spanish America*. Notre Dame and London: University of Notre Dame Press.
- Plotkin, M. B. (2007). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Quesada, E. (1899). El problema de la lengua en la América española. *Revista Nacional*, XXVIII, pp. 241-257.
- Rein, R. (1990). El pacto Perón-Franco: justificación ideológica y nacionalismo en argentina. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 1(1). Recuperado de http://www.tau.ac.il/eial/I_1/rein.htm.
- Rein, R. (1991). Hispanidad y oportunismo político: el caso peronista. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 2(2). Recuperado de http://www.tau.ac.il/eial/II_2/rein.htm.
- Rein, R. (1998). *Peronismo, populismo y política: Argentina, 1943-1955*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Rein, R. (2003). *Entre el abismo y la salvación. El pacto Franco-Perón*. Buenos Aires: Lumière.
- Rein, R. y Panella, C. (Comps.). (2013). *Cultura para todos. El suplemento cultural de La Prensa cegetista (1951-1955)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

- Rojas Mix, M. (1991). *Los cien nombres de América*. Barcelona: Lumen.
- Rubione, A. (1983). *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sánchez-Biosca, V. (2010). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Madrid: Espasa Libros/Paidós Ibérica.
- Sepúlveda, I. (2005). *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos/Marcial Pons Historia.
- Terán, O. (1993). El dispositivo hispanista. [Ponencia]. *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"* (Buenos Aires, 19 al 23 de mayo de 1992), pp. 129-137.
- Zanatta, L. (1999). *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y ejército en los orígenes del peronismo (1943-1946)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Zanatta, L. (2005). *Del Estado liberal a la Nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo. 1930-1943*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Zea, L. (1998). 1898, Latinoamérica y la reconciliación iberoamericana. En *Cuadernos Americanos*, XIII(6), 72, pp. 11-25.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



REMONTAR ENTRE PIES, PALABRA Y POLVO

MONTAGE (COMEBACK) BETWEEN FOOTS, WORDS AND DUST

Resumen

Nuestro trabajo parte de considerar el avance del extractivismo megaminero en la provincia de Chubut, a partir de una figura que interpela, provoca y se parte: Lo especular (Ludmer, 2010). En este sentido, nuestra lectura se abre *entre* el Proyecto Minero Cordón de Esquel y el Proyecto Navidad, para pensar la invención e inversión especular de *comunidades figurantes* expuestas a su (des)aparición. Nuestra práctica de archivo se abre *entre* 2003 y 2014. El recorte producido abre temporalidades que hacen visible y decible, *especularmente*, un archivo de cultura y un archivo de barbarie. Es tiempo que se abre *entre* excepciones. Frente a un *Estado de Excepción* devenido en regla, el trabajo de resistencia consiste también en producir un “verdadero *estado de excepción*” (Benjamin, 1973) A partir de este archivo audiovisual, superviviente y disyuntivo, nuestro trabajo busca abrirse y remontarse anacrónica y rítmicamente a partir del gesto de acercarnos y tensionar ciertas visibilidades y decibilidades. En este sentido, nuestro trabajo de montar parte de fragmentos *-documentos monumentos supervivientes-* que interrogan modos de (des)aparición y figuración a la que están expuestas comunidades en y *entre* montajes, consensuales y disensuales (García, 2017) (Didí Huberman, 2014) (Vauday, 2009).

Palabras claves: Megaminería; especular; entre; comunidades figurantes

Abstract

Our work considers the progress of mega-mining in the Chubut province, starting from a figure that challenges, provokes and breaks apart: Specular(Ludmer, 2010). Our reading opens between the Esquel Mining Project and the Christmas Project, to think about the invention and specular investment of figurative communities exposed to their appearance/disappearance. Our archive practice opens between 2003 and 2014. These temporalities make us see and say, speculatively, a file of culture and

a file of barbarism. It is time that opens between exceptions. Faced with a State of Exception that has become a rule, resistance work also consists in producing a "true state of exception"(Benjamin, 1973) From this audiovisual archive, survivor and disjunctive, this work goes back anachronically and rhythmically from approaching and stressing certain ways of seeing and saying. Our work to assemble part of fragments, surviving documents-monuments, that interrogate ways of (dis)appearance and figuration to which communities are exposed in and between montages, consensual and dissensual (García, 2017) (Didi Huberman, 2014) (Vauday, 2009).

Keywords: mega-mining; specular; between; figurant communities

A modo de apertura

En nuestro país quedaron numerosas huellas de ese sueño de leyendas, locura y riquezas que mezclaba todo y no dejaba ver nada. Sin ir más lejos, pensemos que frente a la ciudad de Buenos Aires tenemos el Río de La Plata, llamado así porque los españoles suponían que viajando por su cauce hacia el norte se llegaba a El Dorado, una ciudad toda de oro y plata. Incluso la palabra Argentina deriva de *argentum*, que significa plata. Los conquistadores creían que éramos la puerta de entrada al país de la plata. Aunque no parezca, la geografía encierra más de una sorpresa (Valko, 2016, p. 9).

With Navidad, we are today poised to take another great leap forward – kind of like we made in 2002 when we began an aggressive mine development program that moved us from being a one-mine company to a sevenmine company by 2009. I hope you share my excitement about this potential and will watch as we execute it. Development of Navidad will give Pan American something it has never had: a world-class, long-life and low-cost silver mine. We expect we will have the same positive experience we have had with our Manantial Espejo Mine, located like Navidad in the great silver mining country of Argentina – a country that, after all, has “silver” embedded in its name (Beaty en Reporte de sostenibilidad PAS, 2010, pp. 4-5)

Nuestro trabajo forma parte de de otra interrogación acerca de *lo comunitario* en un contexto de intensa y extensa conflictividad frente al avance de la megaminería en la provincia de Chubut¹. Esta interrogación *por lo comunitario* abre y configura diferentes series de trabajo, una de las cuales se pregunta por la (des)aparición y figuración de comunidades en contextos extractivos. La invención de territorios y comunidades expuestas a la explotación minera se corresponde con formas de violencia no tipificadas que legitiman la construcción y actualización de desiertos, la

invención de la zonificación como partición territorial y la condición sacrificial de cuerpos y territorios expuestos a extracción, acumulación y especulación.

El Proyecto Navidad es uno de los depósitos de plata y plomo más grandes a nivel mundial ubicado en la meseta central de la provincia de Chubut. La construcción del yacimiento ocupa más de 10 mil hectáreas y está emplazado *entre* las localidades de Gastre y Gan Gan. La meseta aparece, en diferentes discursos gubernamentales y empresariales como zona postergada y deshabitada convertida en desierto y el “descubrimiento” (y no construcción) del yacimiento Navidad como modelo “¿*deseado?*” de “desarrollo equilibrado” pensado a partir del uso estratégico de “recursos naturales” no renovables en territorio. Este “(re)descubrimiento” de plata en suelo patagónico abre y monta palabras e imágenes de “un tiempo padecido” a partir de la crítica y la ofensa a la violencia fundacional de este “Nuevo Mundo” que se abre en 1492 (Didi Huberman, 2015).

Esta temporalidad que abre este proyecto se mueve *entre* temporalidades heterogéneas; 1492 marca que nombra “el encubrimiento imperial de los orígenes mineros de esa entidad geohistórica que es hoy América Latina” (Machado Aráoz, 2014, p. 67). 1540-1545, el descubrimiento del Cerro Rico del Potosí, “significa ya el sitio donde podemos excavar sus principios de constitución y consolidación” que hicieron (des)aparecer a América como “territorio minero de la geografía colonial” (Machado Aráoz, 2014, p. 86). 2003 “No a la Mina” como acontecimiento, consigna de lucha colectiva y *entrepertida*, “palabra-luciérnaga (...) saber-luciérnaga (...) imagen-luciérnaga (...) superviviente”, “luz menor” que aparece, emerge y se propaga *pese a todo*, con sus intensidades e intermitencias, en red de redes de resistencia (Didi Huberman, 2012, pp. 101-107) (Marín, 2010). Conforme el avance extractivo en la provincia se hace visible, formas heterogéneas de resistir, reaparecer y cobrar figura abren a nuevas multiplicidades, nuevas posibilidades que otro mundo posible puede *hacer nacer*.

Para armar: un archivo superviviente

“Lo que fue 2002/2003 para Esquel es 2014/2015 para Chubut”
(Fuente: www.noalamina.org)

Nuestro trabajo postula la construcción de un “archivo audiovisual” (Deleuze, 2015) –que no puede ser pensado como “el reflejo especular inmediato de lo real, sino

una escritura con sintaxis e ideología”–, escritura rizomática, lacunar, hecha de huecos, fisuras, carencias, de lo que falta, de cenizas, de imágenes y palabras, de *documentos y monumentos supervivientes*, que hemos podido encontrar a pesar de la vulnerabilidad y la bio(tánato)política a la que están sub y sobreexpuestos estos documentos y sus modos de (des)aparición. Puesto que cada palabra y, más aún, cada imagen “reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos” pensamos un archivo de palabras e imágenes no en términos de un ordenamiento y clasificación lineal y cronológica sino términos de estallido y reconstrucción, lo cual es pensar, también, en “un conocimiento por el montaje” (Didi Huberman, 2007).

Así, nos encontramos con frecuencia ante un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje (Didi Huberman, s/d, p. 2).

Nuestra práctica de archivo se abre *entre* 2003 y 2014. El recorte producido tiene que ver con una temporalidad que hace visible y decible, *especularmente*, un archivo de cultura y un archivo de barbarie. Es un tiempo que se abre *entre* excepciones. Frente a un *Estado de Excepción* devenido en regla, el trabajo de resistencia consiste también en producir un “verdadero *estado de excepción*” (Benjamin, 1973).

El año 2003 marca un corte en esta “Argentina haciéndose minera” (Antonelli, 2009) y abre un umbral en las resistencias puesto que el 23 de marzo de 2003, la Asamblea de Vecinos Autoconvocados de Esquel dice “No a la Mina” enunciado-acontecimiento que abre otro *estado de excepción*, crea otro mundo posible y abre multiplicidad de formas de resistencia y leyes prohibitivas, efecto de esas resistencias, en diferentes territorios. Este acontecimiento hace aparecer otra (des)subjetivación al introducir una partición diferente –desincorporación, desclasificación- en el orden de lo dado. Efecto de este “No a la Mina” en la consulta popular, surge la Ley 5001 por la cual se prohíbe la actividad minera metalífera en la provincia de Chubut en la modalidad a cielo abierto y con utilización de cianuro. *Especularmente*, es también la primera ley que en su enunciado alberga la posibilidad de zonificar el territorio provincial para exceptuar de tal prohibición parte de la provincia y, en definitiva, para

exceptuar la provincia de tal prohibición, lo cual hace visible y decible la disponibilidad de lo vivo y no vivo como premisa del modelo extractivo: *Estado de Excepción*.

El otro punto de este recorte temporal es el año 2014, año en que la Iniciativa Popular para prohibir la megaminería en Chubut llega, luego de arduo trabajo y resistencia, a la legislatura provincial para su tratamiento. Otra vez, *estado de excepción*. Este proyecto de ley, cuya convocatoria superó el 3% del padrón electoral requerido, resulta de la primera iniciativa popular de la Unión de Asambleas Ciudadanas- Chubut (UAC-CH) como propuesta superadora de ley de prohibición provincial vigente 5001. Sin embargo, la “gobernanza neoliberal” ha pregnado en las instituciones y el tratamiento de esta Iniciativa no fue sino una excusa para dar tratamiento a otro proyecto que, aunque conserva el mismo nombre, responde a los intereses que este modelo necesitaba. Nuevamente, *Estado de Excepción*. El Frente para la Victoria (FpV) presentó otro proyecto -*especular*- que conserva el mismo nombre (Darío Aranda, 2014). Aquel proyecto de ley de prohibición de la actividad minera a gran escala en cualquiera de sus formas, métodos y procedimientos terminó convirtiéndose en una ley (15 votos a favor y 12 en contra) que establece la suspensión con un plazo máximo de 120 días, período que garantice un supuesto “debate serio” en torno a la actividad y que antes de dar inicio a cualquier emprendimiento, éste deberá contar con el permiso de las comunidades, esto es, la licencia social mediante mecanismo de consulta popular en la localidades o zonas afectadas. (Véase Archivo de Prensa, Ministerio de de la Defensa Pública, Chubut, 27 de noviembre de 2014) La licencia social para operar, entonces, otra *especulación*: 2003-2014 una práctica -*especular*- de archivo; espacio y tiempo que se abre *entre especulaciones y excepciones*.

Entre palabra e imagen

Subyace una premisa en nuestro trabajo que guarda relación con la distinción y el estatuto que le damos a la palabra y la imagen. En este sentido, recogemos el planteo de Didi Huberman al pensar la palabra y la imagen² como “topos”, “figuras” (2014, 172). Nos preguntamos qué puede (no) una imagen, qué hace una imagen, en su poder y su deseo de (hacer) ver y (hacer) oír. Pensamos la imagen como “herramienta de trabajo” -también, de parto “hacer nacer”. Sin embargo, nos preguntamos “¿pueden matar estas imágenes?” (Mondzain, 2016) Consideramos palabras e imágenes que pueden *hacer nacer* y también pueden *hacer y dejar morir*.

En este sentido, Vauday distingue *entre* una policía y una política de las imágenes. Si la policía “se traduce (...) por el establecimiento de un orden positivo que define las condiciones de acceso a la visibilidad, al jerarquizar los géneros y al evaluar los estilos; regular y legislar sobre el dominio de la percepción común, censura menos de lo que conforma, replica, prescribe”, la política puede pensarse como “excepción que viene a perturbar el reino de las normas perceptivas a través de un cambio de régimen de las imágenes que trastornan o contradicen las identificaciones recibidas”. En este sentido, “volver visible lo invisible” surge, en efecto, a partir de hacer lugar “a lo excluido por la institución misma de la escena de lo visible”. Según Vauday, “lo visible (...) es una escena de montaje compleja, un dispositivo articulado por un sistema de configuración y de nominación que no vuelve visible seres, cosas, lugares y relaciones sin ocultar otros. Siempre una imagen esconde otras” (2009, p. 29).

Foucault, siguiendo a Blanchot, dirá que “hablar no es ver” (Deleuze, 2015, p. 89). *Entre* ver y hablar, *entre* “existe lenguaje” y “existe luz”, visibilidades y enunciados, hay una diferencia de naturaleza. Pese a que cada forma se inserta en la otra para producir cada estrato o cada saber, esta diferencia mantiene la irreductibilidad de lo visible. Esta diferencia marca un límite que separa y a la vez pone en común y que mantiene, pese a que se inserte una forma en la otra, la especificidad de ver. Pero esta no relación puede ser pensada como una manera de mantener la relación (Deleuze, 2015, p. 89) Entonces, *entre* ver y hablar existe disyunción puesto que “*lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y a la inversa*” (Deleuze, 2015, p. 93) En términos de Deleuze, esta conjunción no es posible puesto que “el enunciado tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designaría un estado de cosas o un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo, un significado de potencia que se actualizaría en el lenguaje, como desearía la fenomenología. El archivo, lo audiovisual es *disyuntivo*” (Deleuze, 2015, p. 93).

Por su parte, Rancière, en *El destino de las imágenes* (2011), introduce su lectura singular al pensar este *entre* lo visible y lo decible.

La imagen no es exclusividad de lo visible. Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son sólo palabras. Pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia. Esta relación no exige en lo absoluto que los dos términos estén materialmente presentes. Lo visible se deja disponer en tropos significativos, la palabra despliega una visibilidad que puede ser engeguecedora. (Rancière, 2011, pp. 28-29)

Deleuze propone abrir, hendir, las palabras y las cosas³. Abrir las palabras, frases, proposiciones para extraer de ellas enunciados y abrir, hender y romper las cosas para hacer surgir visibilidades⁴, formas de luminosidad. Ahora bien, “entre el enunciado y su condición se insinúan visibilidades” y “entre lo visible y su condición circulan enunciados”. De allí que, *entre* hablar y ver exista *entrecruzamiento*, intervalo que parte de una distancia y produce espaciamiento (Deleuze, 2015, pp. 95-97). El autor se pregunta “¿Por qué estas extracciones [son] necesarias?”, pues, porque los enunciados no permanecen ocultos pero tampoco son directamente legibles, decibles, audibles y porque las visibilidades no se confunden ni se corresponden con elementos visuales o formas de objetos (Deleuze, 2015, pp. 80-81). Entonces, “la tarea de la arqueología es doble” puesto que “hay que extraer de las palabras y de la lengua los enunciados correspondientes a cada estrato y a sus umbrales”, pero también extraer de las cosas y de la vista las visibilidades, las “evidencias” propias de cada estrato (Deleuze, 2015, pp. 80-81).

A partir de ese archivo que practicamos, superviviente y disyuntivo, hemos propuesto un montaje como procedimiento de construcción y análisis *entre* palabras e imágenes. Didi Huberman postula que montar es hender, remontar y desmontar lo que permite emancipar la mirada del espectador. En este mismo sentido, Vauday se pregunta “¿Cómo extraer o hacer imágenes libres y dignas de la mirada a partir de imágenes formateadas para anestesiar la sensibilidad? ¿Cómo dar vida a una imagen que no prescriba la mirada?” (Vauday, 2009, p. 137) A partir de este *archivo superviviente* nos proponemos, entonces, hacer aparecer un montaje -que es desmontaje y remontaje, cada vez- anacrónico⁵ -puesto que mezcla tiempos heterogéneos- e idiorrítmico⁶ -puesto que el poder⁷ impone un ritmo de tiempo, de discurso, de pensamiento, este *rhythmos* alberga la posibilidad un ritmo singular- (Barthes, 2003). Postulamos, entonces, un montaje anacrónico y rítmico⁸, artesanía conceptual y metodológica (Rivera Cusicanqui, 2015), que recupera ciertas materialidades textuales y visuales, *documentos y monumentos supervivientes*. Como sostiene Silvia Rivera Cusicanqui “las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial” (2010, p. 5).

El montaje puede pensarse como una operación doble, de “hendidura”, -abrir, fisurar- y de “lazo”, procedimiento no sintético, de separación y continuidad, que puede

hacer aparecer, exponer, juntas, palabras e imágenes. Se trata de “hender, entonces, sin descanso, toda certeza y toda unidad provisoriamente reformadas en el montaje. Mantener el riesgo –el ritmo– dialectico.” Permite abrir un espacio, “producir una hendidura en lo visible” para hacer aparecer posibilidades y legibilidades. Montaje es, en algún punto, remontaje, “retomar la lectura” tarea infinita que demanda “reaprender, reconocer y remontar”. Como la danza, va y viene, organiza, crea figuras. Es un “acto de decisión” que “zanja” al hacer que las imágenes “tomen posición” unas en relación con otras. Sin embargo, como en la danza, estas posiciones pueden modificarse, puesto que ellas no dejan de ir y venir. Por eso, este trabajo puede ser recommenzado. Frente a un montaje dado, existe la posibilidad y la apertura de proponer, a partir del mismo material, un montaje diferente. Por ello, permanece virtualmente abierto. Este procedimiento permite que las singularidades aparezcan y se articulen de manera dinámica, se relacionen en sus movimientos y sus intervalos. La selección y diversidad de cosas con las que hace contacto un montaje lo hace un trabajo reflexivo, crítico, abierto, en movimiento. En tanto “decisión de pensamiento” y “decisión poética”, es una lectura precaria, he aquí su vitalidad que invita a ser recommenzado. Se trata de un modo de exposición que muestra “cada cosa, al menos, bajo una doble óptica, de respetar las singularidades, de ser preciso al crear relaciones perpetuamente transformables, perfectibles, entre las imágenes puestas en copresencia” (Didi Huberman, 2015, pp. 125-144).

Sin embargo, existen “montajes impuestos prescriptos, autoritarios que prohíben otros montajes y que al mismo tiempo empobrecen el campo de la sensibilidad y las perspectivas de experimentación” frente a los cuales podemos practicar desajustes y desmontajes que permitan volver a darle juego y libertad a quienes hacen y miran esas imágenes. Aparece entonces una oposición *entre* “dos regímenes de imágenes”, *entre* uno que prescribe y ordena la mirada y otro que suspende, interrumpe y disrumpe (Vauday, 2009, pp. 132-133).

Entonces, si bien nuestro archivo audiovisual abarca temporalmente, desde el año 2003 hasta el año 2014, como ya señalamos anteriormente, nuestro trabajo busca abrirse y remontarse anacrónica y rítmicamente a partir del gesto de acercarnos y tensionar ciertas visibilidades y decibilidades. En este sentido, nuestro trabajo de montar parte de fragmentos -*documentos monumentos supervivientes*- que interrogan modos de (des)aparición y figuración a la que están expuestas comunidades en y *entre* montajes, consensuales y disensuales (García, 2017).

Entre espejos y especulaciones

En nuestro trabajo hacemos aparecer una figura que provoca, interpela; y se parte: lo *especular*. Según Ludmer, el término actúa de una parte “como adjetivo (del latín *specularis*) con el espejo y sus imágenes, dobles, simetrías, transparencias y reflejos” y de otra “como verbo (del latín *speculari*): pensar y teorizar (con y sin base real, todo podría ser una pura especulación). Y a la vez maquinan y calcular ganancias. Tiene un sentido moral ambivalente” (Ludmer, 2010, pp. 9-10).

El proyecto Navidad se abre *entre* las “comunidades” de Gastre y Gan Gan y se presenta como “proyecto bisagra” (Das Neves, Yahuar, 2008), *inversión e invención especular* respecto del proyecto minero Cordón de Esquel para permitir “liberar” la megaminería en otros lugares de la provincia⁹. Una de las estrategias para deshabilitar el NO de Esquel y su potencia migratoria y volver posible la megaminería en otras partes de la provincia guarda relación hacer visible otras, diferentes estrategias de involucramiento de las empresas. Una de ellas consiste en hacer ver esas intervenciones ya no *para* sino *con*¹⁰ las “comunidades afectadas”. La invención de estas comunidades nombra una zonificación discursiva y visual, una distribución bio(tánato)política de lo visible y lo decible producida por las empresas y diferentes *think tanks* (Mato, 2007) efecto de la medición y previsión de impactos que se establece en una determinada “área o zona de influencia del proyecto”, pensada como dispositivo de visibilidad. Una de las formas de lo visible y lo enunciable que insiste en planes y programas de “relaciones comunitarias” es la formación de las “zonas de influencia” directa e indirecta que se instituye, casi como correlato, con el establecimiento del proyecto minero, en sus distintas etapas. La designación de las áreas de impacto y zonas de influencia forma parte de los principios de gestión social¹¹. Parafraseando a Carlos Grey¹², docente de BS Grupo, la diferencia *entre* zona de influencia directa e indirecta es un punto a resolver. Hay cierto acuerdo en resolver que “las personas que están siendo afectadas de manera negativa por la actividad minera son las que se convierten en el área de influencia directa” (Grey, 2014. Desgrabación personal para este trabajo). Según expone Grey, las localidades y personas con mayores probabilidades de experimentar los impactos negativos que se deriven del proyecto tendrán prioridad en la distribución de los beneficios de este. Con ello, se busca mitigar impactos negativos con beneficios que se puedan generar. Sin embargo, hay un área de influencia indirecta que también debe incluirse dentro de las prioridades de los beneficios que va a generar un proyecto minero (Grey, 2014). Como parte del

análisis de los riesgos y prevención de conflictos, podemos hablar de modalidades y alcances de involucramiento de las empresas con las “comunidades” dentro del programa de “relaciones comunitarias”. En tal sentido, se propone, por un lado, una “gestión de riesgo desde los roles” como pasaje de una relación bilateral empresa-comunidad a convertirse en un “actor más” como otros (estado local e instituciones, otras empresas, fundaciones, comunidades, organizaciones de la sociedad civil y ONG). Esta gestión contribuye a no crear dependencia de la empresa minera, gestión necesaria para mitigar impactos sociales (Grey, 2014). Menciona, entonces, una “gestión de riesgos desde la distribución de beneficios”. Puesto que la actividad minera genera impactos negativos en su entorno, dependiendo del tamaño de la operación, el nivel de articulación será mayor (Grey, 2014).

El área de influencia directa, según Grey, puede definirse a partir de la pregunta “¿Hasta dónde llegan los impactos negativos? Se pueden focalizar de manera prioritaria los impactos positivos. Concentrar recursos y esfuerzos en los primeros anillos¹³ para obtener legitimidad” (Grey, 2014). La delimitación de esta zona depende de una correcta caracterización de los impactos que produce la empresa -agua, aire, ruido, condiciones sociales y económicas, prostitución, pérdida de vocación agrícola. “La pregunta clave es cómo y a quién impacta mi operación. Una vez que lo determine podré entender cuáles son las *comunidades impactadas*” (Edna Rodríguez¹⁴. Destaque nuestro). Se postula, entonces, en un primer momento, “definir el impacto de la operación de la empresa” y, en un segundo momento, “definir las comunidades sobre las cuales la actividad de la empresa tiene influencia. Elaborar una *radiografía de los pueblos*” (Edna Rodríguez. Destaque nuestro) que haga (des)aparecer y vuelva visible las “comunidades impactadas”.

Este planteo establece que definir las “comunidades” y caracterizarlas vuelve posible medirlas. Alrededor de la empresa se encuentran, en esta configuración, “comunidades vecinas”, “comunidades locales” (proximidad geográfica), “comunidad de interés” y la “comunidad de impacto directo” -estas dos últimas se indican como las que deben gozar de mayor relación con el proyecto. Puesto que no son todas las “comunidades” que están alrededor las que ejercen influencia en el proyecto (positiva o negativa), se debe establecer prioridades de acuerdo al nivel de influencia y grado de impacto de y en las comunidades afectadas-impactadas/que influyen- que impactan respecto del proyecto.

En este sentido, nos preguntamos ¿cómo se produce y se administra la emergencia y visibilidad de “comunidades” en este escenario extractivo megaminero?

El proyecto Navidad, respecto del proyecto Cordón de Esquel, activa y suscita otras palabras e imágenes -otra "invención de lo visible" (Vauday, 2009) y lo decible- de las comunidades que construye, donde hacer ver es parte del cálculo, de la *especulación* con que juega el proyecto en la definición de la política minera a nivel provincial. En este sentido, *entre* la ambivalencia de lo especular (Ludmer, 2010) y la ambivalencia de lo visible (Mondzain, 2016) –*entre* las imágenes celebradas y las imágenes prohibidas-, volver *especular* Navidad y Esquel, *entre* Navidad y Esquel, *entre* Esquel y Navidad, Navidad *entre* Gastre y Gan Gan abre una distribución policial que *especula* con la visibilidad y decibilidad de las *comunidades figurantes* que hace (des)aparecer cada proyecto: Paradigma de la exposición.

El desarrollo de comunidades que habitan la "zona de influencia" de estos proyectos, hace aparecer, en efecto, *comunidades figurantes*, rostros, cuerpos, voces, formas de vida residuales/resituables (Antonelli; 2015) "geografías dispensables" (Mendiola Gonzalo, 2009); humanidad parcelada que el extractivismo megaminero requiere administrar para conseguir y sostener la Licencia Social para Operar. Esta megaminería requiere (des)hacer y (des)montar comunidades.

Como hemos mencionado en otros lugares (Marín, 2018) el "desarrollo comunitario" o las "relaciones comunitarias" forman parte de un modo de involucramiento y relación entre la empresa y la/s comunidad/es donde opera. En tal sentido, nos interesa problematizar el recorte que monta y acota estas comunidades dóciles que imagina (Anderson, 2013), postula (Antonelli, 2015), hace (des)aparecer (Didi Huberman, 2014) la racionalidad extractiva megaminera. A partir de la pregunta "¿Qué cosa es comunidad en nuestros estados técnico-administrativos de comienzos del siglo XXI?" (Lewkowicz y otros, 2003, pp. 3, 4), nos preguntamos, específicamente ¿Qué cosa es comunidad en nuestros "Mineralo-Estados"? (Sacher, 2010).

A partir de estas formas de lo visible y lo enunciable, y su articulación, (des)aparecen "comunidades" con las cuales *especula* el despliegue de las "relaciones comunitarias". Estas "zonas de influencia" configuran y recortan, en efecto, un espacio que hacen ver y dejan ver un ordenamiento y distribución policial de "comunidades afectadas", "comunidades impactadas" cuya exposición, (des)aparición y figuración -política y estética- están amenazadas y condicionadas por las formas que esta representación conquista. La humanidad parcelada y fragmentada que este recorte vuelve visible, como imagen *especular* de lo dado, hace aparecer formas de vida *seleccionadas*¹⁵ que el modelo extractivo requiere en su configuración ¿Qué imágenes construye y activa esta invención y exposición de "comunidades"? "¿No es

indudablemente preciso tomar la exposición de los pueblos con la seriedad de sus tomas de formas? ¿No estará el *homo sacer* en toda figura del pueblo?” (Didi Huberman, 2014, p. 08).

Dispositivo especular: entre mecanismos disciplinarios y dispositivos de seguridad

Para singularizar el *dispositivo especular* que proponemos, lo caracterizamos respecto de los mecanismos disciplinarios y los dispositivos de seguridad. La emergencia del *dispositivo especular*, como técnica de poder, podemos situarla *entre* las dos anteriores. Foucault (2007) propone una comparación a partir de, al menos, cuatro aspectos que consideramos relevantes recuperar en y para este análisis; el problema del espacio, el tratamiento de lo aleatorio, la normalización y la circulación y producción de saberes.

Respecto del problema del espacio, lo primero es considerar las “el problema de las multiplicidades” (súbditos, pueblo) en la disciplina y la seguridad antes que arriesgar una primera lectura en la que la disciplina actuaría sobre un cuerpo y la seguridad sobre la población.

En la disciplina como en la seguridad encontramos una “distribución espacial” diferencial (2007, p. 28). La disciplina trabaja en un espacio vacío o vaciado, artificial, que se construye por entero. “La disciplina es del orden de la construcción (construcción en sentido lato)” (2007, p. 36). Esta construcción, dirá Foucault, “arquitectura un espacio” y plantea una “distribución jerárquica y funcional de los elementos” (2007, p. 40). La seguridad acondiciona un medio -“blanco de la intervención de poder” (2007, p. 42)- en el cual debe inscribirse la gestión de series abiertas de acontecimientos, “series de elementos aleatorios” que se producen, circulan y que se intentan regularizar y controlar a partir de datos y del “cálculo de probabilidades” (2007, pp. 39-40).

Este dispositivo especular plantea una distribución espacial diferencial para la cual recuperamos los conceptos de medio y multiplicidades. Vemos aparecer, entonces, “zonas de influencia” y de “comunidades locales” a partir del (efecto de) emplazamiento de un proyecto minero. La zonificación actualiza un dispositivo de seguridad y control del medio, regula y distribuye el conflicto y establece los regímenes de apropiación y disponibilidad de tiempos, territorios, poblaciones y energías en función de la temporalidad y espacialidad extractiva que acondiciona. La construcción

del yacimiento y sus dependencias actualiza un “dispositivo panóptico” (Deleuze, 2015) que actualiza la “dinámica de enclave” a partir de la cual configura “islas” (Svampa, 2015, p. 40). El espacio se arquitectura según una “lógica vertical” (Svampa, 2015, pp. 37-38) y vuelve visibles -y vulnerables- las “comunidades locales” que se reparten en diferentes “zona de influencia”, “zonas de impacto”, directa e indirecta. En este diagrama, el *dispositivo especular* abre otra distribución y cálculo espacial que se produce *entre*. Así vemos aparecer *entre* los proyectos Esquel- Navidad, *entre* territorios Cordillera-Meseta y *entre* comunidades Esquel-Gastre-Gan Gan dinámicas de intervención cuyo cálculo y tráfico de series de palabras e imágenes hace lugar a y tensiona con experiencias previas, impactos, efectos de otras comunidades expuestas, que (des)aparecen, en este dispositivo, como contrapunto.

Como explica Foucault, el medio, como conjunto de datos naturales y datos artificiales, “es lo necesario para explicar la acción a distancia de un cuerpo sobre otro”, soporte y elemento de circulación de una acción. Como elemento, en su interior se produce un cierre circular de efectos y causas. En este otro dispositivo, el medio explica la acción a distancia *entre* cuerpos, *entre* causas y efectos, *entre* naturaleza y artificio (que dan lugar a intervenciones especulares y especulativas). El *entre*, entonces, como forma y figura de medio, resulta elemento y soporte de circulación y tensión que remite al espacio en el cual se despliegan series de palabras e imágenes que vemos aparecer cuando queda expuesta la invención e inversión de y *entre* comunidades que postula la especulación extractiva en diferentes territorios, cada vez.

En relación con “el tratamiento de lo aleatorio”, Foucault hace ingresar, en este apartado, la partición *entre* pueblo y población. Población en efecto, emerge como “sujeto político” “nuevo sujeto colectivo” con sus complejidades y cesuras y como “sujeto-objeto político”, “el blanco al cual apuntan los mecanismos para obtener de ella determinado efecto”. El pueblo aparece como si no formara parte de ese manejo, desborda, desarregla, excede esta población. Este dibujo hace aparecer una partición donde el pueblo es ese elemento que resiste la regulación e intenta sustraerse de ese dispositivo que mantiene viva la población (Foucault, 2007, pp. 63- 66).

El dispositivo de seguridad actualiza un “dejar hacer” en su sentido positivo, es decir, permitir y dejar que las cosas sucedan y poder regularlas -antes que impedir u obligar- como modo de anular, limitar o frenar (Foucault, 2007, pp. 67-69). Mientras el mecanismo disciplinario prescribe, encierra, concentra, aísla (fuerza centrípeta), reglamenta y no deja escapar ni el más mínimo detalle; el dispositivo de seguridad es “movimiento, desplazamiento y circulación” que tiende a ampliarse (fuerza centrífuga).

De modo que, si el mecanismo disciplinario actualiza dinámicas de enclave que recorta y aísla -“dispositivo de segregación” (Svampa, 2015)- los espacios de conflicto y resistencia; el dispositivo de seguridad controla el acontecimiento. En este sentido, la distorsión que hace visible la consigna NO a la Mina como excedencia que desborda y desarregla ciertos repartos activa el despliegue de dispositivos de control del acontecimiento en diferentes escalas, en perspectiva biopolítica (Marín, 2009 y 2010). *Entre* reglamentar y controlar, el *dispositivo especular* recorta y aísla un espacio de visibilidades que hace (des)aparecer y hace ver *comunidades figurantes* resultantes de y en ese enmarque y marco de lo visible. Este dispositivo especula la “visión” que estas “comunidades” tienen *entre* ellas y respecto de los proyectos, en sus diferentes etapas a partir de multiplicidad de recortes y cesuras, respecto de qué es dado para ser mirado, quién mira y desde qué marcos, como tratamiento de lo aleatorio.

En relación con la “normalización”, Foucault referencia específicamente “normación” para el mecanismo disciplinario. En la normalización disciplinaria, lo primero consiste en establecer una norma y luego la distribución, señalamiento y determinación entre lo normal y lo anormal. La operación consiste en intentar ajustar y adecuar “la gente, los gestos y los actos” a esa norma. En el dispositivo de seguridad, con la introducción de las probabilidades y el azar, ocurre un desplazamiento o apertura que va de lo normal a las normalidades. En este sentido, se establecen curvas que distribuyen normalidades más y menos desfavorables en un “juego de normalidades diferenciales”; el dispositivo intenta reducir aquellas distribuciones más desfavorables. La norma emerge de este juego de distribuciones de normalidades diferenciales. “Lo normal es lo primero y la norma se deduce de él, o se fija y cumple su papel operativo a partir del estudio de las normalidades. Por consiguiente, yo diría que ya no se trata de una normación sino (...) de una normalización.” (Foucault, 2007, p. 84)

El NO a la Mina en Esquel en 2003 abre otro orden del discurso e inaugura una temporalidad y espacialidad diferencial respecto de pretendida adecuación hegemónica normativa, territorial y poblacional *en-clave* extractiva en la provincia y en la nación. La zonificación propuesta así como los planes de ordenamiento territorial estratégico y la construcción y cercamiento de los yacimientos establecen una partición *entre* lo prohibido y lo permitido. Normación disciplinaria *en-clave* extractiva que norma qué puede ser visto y qué no; quién puede ver y quién no; qué puede ser dicho y qué no: Normación de la palabra y la imagen.

El acontecimiento del NO también actualiza un dispositivo de normalizaciones diferenciales multiactorial y multiescalar en el cual, a partir de la construcción de Esquel como “caso” de estudio, la población es partida *entre* quienes sostienen el no, quienes sostienen el sí y la creación de un lugar intermedio, los “nis”, como “blanco de intervención” que pueda contrabalancear la resistencia y favorecer una zona de normalizaciones diferenciales para controlar y medir el riesgo de conflicto. A su vez, se produce y circula un “sentido común hegemónico” en el cual el conflicto de Esquel ingresa como una inadecuada estrategia de política -léase policía- comunicacional *entre* la empresa y la comunidad. Sentido que activa la reversibilidad del conflicto y que advierte, para otros proyectos como Navidad, la importancia en la relación que establece la empresa con la comunidad para conseguir y sostener la legitimidad social durante toda la “vida” de la mina: Normalizar palabras e imágenes (Véase Informe BSR y audios de Meridian en Marín, 2010).

Entre prescribir y regular la mirada, el dispositivo especular hace ingresar distribuciones desiguales de luz y lenguaje donde lo que se persigue es producir un “hacer ver” como espacio especular y de especulación para alcanzar la (única) mirada “deseada” que vuelva coincidente la “visión” de la empresa y la comunidad, (des)anulando la especular distancia *entre* quien produce la imagen y quien la mira. Reglamentar y regular la mirada en la construcción de una “visión conjunta” que resultaría del deseo de confluencia *entre* lo que mira la comunidad (humanidad parcelada) y lo que mira la empresa¹⁶.

Respecto del “problema de la circulación” entendida como “desplazamiento, intercambio, contacto, forma de dispersión y también de distribución” (2007, p. 85), Foucault plantea como pregunta: “¿Cómo deben circular o no circular las cosas?” (2007, p. 85). El dispositivo de seguridad intenta “dejar fluir las circulaciones, controlarlas, seleccionar las buenas y las malas, permitir que la cosa se mueva siempre, se desplace sin cesar, vaya perpetuamente de un punto a otro, pero de manera tal que los peligros inherentes a esa circulación queden anulados” (2007, p. 86) El problema de la circulación abre a una problemática común al dispositivo disciplinario y el dispositivo de seguridad. Foucault piensa el gobierno de las poblaciones.

Si el “dispositivo panóptico” (Deleuze, 2015) “intenta poner en el centro a alguien, un ojo, una mirada, un principio de vigilancia que pueda de alguna manera hacer actuar su soberanía sobre todos los individuos [situados] dentro de esta máquina de poder” (Foucault, 2007, p. 87) (Deleuze, 2015) ahora vemos aparecer “toda otra manera de poner en juego la relación colectivo/individuo, totalidad del cuerpo

social/fragmentación elemental, otra manera que va a actuar en lo que llamamos población (Foucault, 2007, p. 87). La población, “el valor positivo de la noción de población” (Foucault, 2007, p. 89), emerge como efecto de su anverso/reverso; es decir, población es repoblación de un territorio que ha quedado desierto; población guarda relación con desertificación (Foucault, 2007, pp. 88-89). La población es “sujeto de derecho” en el sistema jurídico, en relación con el poder soberano. Es fuerza productiva “adiestrada, repartida, distribuida y fijada de acuerdo con mecanismos disciplinarios” (2007, p. 91) y es “una especie de objeto técnico político de una gestión y un gobierno” (2007, p. 93) en los dispositivos de seguridad. En este último sentido, la población no es la suma de individuos que habitan un territorio; no es un dato básico “transparente” sino que su aparición es resultante de una serie de variables (2007, p. 94). Esta técnica de poder intenta influir en la “naturalidad penetrable de la población” al hacer actuar y modificar “cosas aparentemente alejadas de la población”. Población, en este punto, es especie de seres vivos y “producción de interés colectivo por el juego del deseo”; el deseo es el “motor de acción” por lo que se trata no de decir no al deseo de los otros sino de legitimarlo, estimular ese deseo en función de los beneficios a producir (2007, pp. 95-97). Población, de una parte, es especie que se incluye entre los demás seres vivos y, de otra parte, público: Población, entonces, se mueve *entre* público y especie (2007, p. 102).

Nos preguntamos, entonces, qué es población en nuestro dispositivo especular. En torno a la circulación, el *dispositivo especular* actúa al nivel de la distancia y cálculo estratégico *entre* producción y recepción, *entre* lo se ve y lo que se desea que sea visto, *entre* lo que se sabe y lo que se desea que se sepa. Una “mirada peligrosa”, una “voz peligrosa” activan una nueva *especulación*. En este sentido, nos preguntamos cómo hace circular qué palabras e imágenes y *entre* quiénes este dispositivo. Postulamos que la circulación se administra *entre* proyectos mineros, *entre* las “comunidades locales”, “comunidades que habitan la zona de influencia” forma y figura singular de *comunidades figurantes* que aparece como parte y forma de la población - especie y público- que ha sido previamente delimitada a partir de su poder de (des)afectación respecto de un yacimiento. Como invención de lo visible, el dispositivo especular fabrica espejos y sus imágenes, postula y (des)arma (a)simetrías, especula y calcula estratégicamente la ganancia de las palabras e imágenes que hace (des)aparecer, reparte y administra en un entre-medio. Este *dispositivo* cede y se estira sin cortarse, mientras existan, al menos, dos configuraciones espacio-temporales *entre* las cuales sostener tensiones *especulares*, como tercer espacio. Como diagrama, abre

y marca el juego y la distancia *entre* cómo el proyecto mira a las comunidades; cómo las comunidades miran el proyecto; cómo se ven *entre* comunidades respecto de los proyectos; cómo ver *entre* proyectos las comunidades. Lo *especular* se activa en esa zona que busca administrar, regular y reglamentar la mirada en una suerte de “confluencia perversa” en la que el espejo establezca (a)simetrías en la mirada y lo que es mirado.

Esta emergencia de las *comunidades figurantes* es *especular* al interior del paradigma extractivo puesto que, por una parte, actualiza el espejo funciona como reflejo y simetría de lo dado. Por lo cual las comunidades que expone y hace visible –y ciega– también se vuelven objeto de intervención –violencia de lo visible. De otra parte, las figuras que adquieren estas comunidades, forman parte de una *especulación* de los impactos, los conflictos o, en otros términos, de la legitimidad que es necesaria construir, controlar, gestionar, sostener y expropiar. Sub y sobre exponer ciertos cuerpos, ciertas formas-de-vida que “pueblen” los también especulados “desiertos” mineros y hacer figurar ciertas comunidades como objeto-sujeto de destinación de los “impactos” de la megaminería, forma parte, reparte y aparta los cuerpos que como repartos excluyentes (cuerpos para el trabajo y la (re)producción de la vida, cuerpos desechables) el extractivismo necesita producir.

La excedencia que parte el espejo: comunidades figurantes, a pesar de

“[Las supervivencias] nos enseñan que la destrucción
no es nunca absoluta –aunque sea continua–”
(Didi Huberman, 2012, p. 65)

Hemos considerado, en uno de los sentidos, estas *comunidades figurantes* como “comunidades policiales” puesto que responden a un régimen de ordenamiento y clasificación, a una distribución espacial asignada, a propiedades y/o cualidades que se cuentan como lugar de homogeneización y homonimia y que, como parte del (des)montaje consensual, se corresponde con esta problemática denominación de “comunidades locales”, “comunidad del sí”, con “la comunidad en la que hay que producir el quiebre”, “superficiarios¹⁷” que “viven en la corteza” (Antonelli, 2010, p. 114)- otra *especulación*.

Sin embargo, hacemos uso de la doble posibilidad “figurante¹⁸” que el término alberga. Puesto que “no se trata solo de *exponer a los pueblos*”, la exposición es

también la pregunta por los modos y las formas -“tomar forma”- de tal aparición (Didi Huberman, 2014, pp. 27-28). La exposición de los pueblos se mueve *entre* “la amenaza de desaparecer y la vital necesidad de aparecer pese a todo” (Didi Huberman, 2014, p. 22). Puesto que están expuestos a desaparecer, *“han decidido exponerse por sí mismos de una manera más radical y decisiva”* en “manifestaciones” (Didi Huberman, 2014, pp. 27-28). Estamos, entonces, frente a dos maneras diferentes de exponer “parcelas de humanidad” o “la humanidad como “parcela””; esto es, como *“residuo expuesto a desaparecer y resistencia o supervivencia destinada a mantener, pese a todo, su proyecto vital”* que se mueve *entre* el “encuadre ampliado” (chronos) y el “encuadre de detalle” (aion), para hacer aparecer su resistencia y supervivencia (Didi Huberman, 2014, pp. 36-37). Este planteo potencia, a partir de dejar introducir y sostener una “expectativa” resumida, “la posibilidad misma de hacer un pueblo.

Resistir, reaparecer, remontar. La política es el espacio de aparición, de la apariencia, de la presencia. Cómo entender, entonces, este “aparecer político” de los pueblos (Didi Huberman, 2014, p. 22). La exposición puede entenderse como una exploración de los “intervalos”, del “espacio-que-está-entre”, espacio que hace lugar; por él pasan y en él se constituyen las relaciones *entre* diferencias, en el conflicto siempre actualizable -*especular*, podríamos agregar- *entre* “civilización” y “barbarie”. Esta exposición puede ser pensada en términos de construcción como serie y montaje. El des y remontaje, contra toda pretensión continuista, como “principio constructivo” nos permite apoderarnos de un recuerdo, de una parcela de memoria como “surge en el instante del peligro” de su desaparición (2014, pp. 29-54). A su vez, esta exposición permite ser pensada en términos de reparto. Esta exposición es efectuación (y la comunidad no es más que esa exposición), es “el *aparecer* de una puesta en puesta en reparto (...) y la puesta en *peligro* de ese propio reparto” (Didi Huberman, 2014, p. 103) La puesta en reparto, entonces, es aparecer y es riesgo. A partir de sus lecturas de Jean Luc Nancy y Jacques Rancière, Didi Huberman actualiza los repartos de las voces y las miradas para enlazarlos con el sentido de comunidad como comprensión que prueba una “alteración” y una “desidentificación”. Ante la pregunta qué es el reparto recupera a Nancy para decir que no se trata de pensar sólo en términos de reunión, división, asunción o dispersión sino de “una relación en la que el otro está comprometido”. El reparto es, entonces, “un don invaluable: el don del otro, aquello en virtud de lo cual la comunidad no se instaura con una suma de los yo [je], sino con una puesta en reparto del *nosotros*” (Didi Huberman, 2014, pp. 102-103).

De manera que el reparto entendido en términos de exclusión y jerarquía acaba por “abolir el lugar del otro en la construcción de un ‘ver juntos’” (Mondzain en Didi Huberman, 2014, p. 106). Pueblo, entonces, puede, en efecto, significar unidad o bloque que funda y reduce el pueblo a la idea de nación (reparto en perspectiva consensual) o puede ser “multiplicidad hormigueante”, (des)trozos, fragmentos. La exposición y figuración de los pueblos abre -hiende- al menos tres interminables que este planteo ha establecido, la búsqueda de comunidad, el conflicto y los sitios de construcción de imágenes. “Exponer a los pueblos sería entonces *hacer figurar a los sin parte* y a los sin nombre en las filas de los sujetos políticos” (Didi Huberman, 2014, pp. 106-108) Entonces, es necesario preguntar y problematizar la forma que toma esa exposición -encuadre, montaje, ritmo, narración. La exposición puede encerrar y exponer los pueblos a desaparecer o bien puede desenclaustrarlos, exponerlos a comparecer con un poder propio de aparición. En este punto volvemos a considerar la exposición de los “figurantes” y a interrogarnos respecto de una cuestión que es estética y es política. Si de una parte figurantes designa aquel “recurso humano” que sirve como relleno, masa oscura u opaca(da) delante de la cual “brillan” quienes “merecen ser vistos” (Didi Huberman, 2014, p. 154). De otra parte, paradójicamente, pueden cobrar figura, hacer aparecer un pueblo, una comunidad y devolverle su palabra -“ampliar la lengua”, “desterritorializarla”, permitir sus desplazamientos de sentido- suprimiendo la jerarquía *entre* actores y figurantes, en otro reparto, disensual esta vez. Este planteo invita a exponer, esperar y ver aparecer un pueblo, en minúsculas, esta vez. Exponer a los pueblos nos muestra, nos devuelve, el “pueblo que falta, “el gesto que sobrevive”, “la comunidad que viene” (Didi Huberman, 2014, p. 220) que sustrae la imagen de los clisés, en un hacer (profanación) político y estético.

En el doble registro en disputa, comunidad como objeto que pierde figura o posición subjetiva que busca recobrar figura, hablar de *comunidades figurantes* nos permite mantener la tensión y la espera que propone el término “figurantes” e introducir, en esta línea, una partición que nos posibilite albergar, esta vez, “comunidades políticas”. Esta “comunidad disensual”, forma y figura de subjetivación que abre los espacios y tiempos consensuales, hace ver y hace oír una “puesta en común de lo no-común” (Ranciére, 2014, pp. 160-161), desarma los marcos de visibilidad que ordenan repartos excluyentes. Esta “comunidad de los cuerpos” (Alvaro, 2009) parte de una relación diferencial respecto del orden que le ha sido asignado en una comunidad dada y emerge como sustracción, vida que se ha desnudado de formas y figuras atribuidas en un proceso de resistencia vital; “potencia desclasificante” que

posibilita su emergencia. Pensar la comunidad en estos términos implica pensar una relación a partir la tensión y “movimiento de partición-participación” *entre* participación-partición. Aparece, entonces esta “*communauté de partage*” que convoca y alberga múltiples sentidos ya que es “comunidad en la que compartimos” y “comunidad de partición”, “comunidad de división”. Como “poder divisor” del orden establecido hace lugar a la emergencia de ese dos de la política, de ese sujeto democrático que verifica y reivindica su igualdad en la manifestación de esa división que le permite desprenderse de una multiplicidad anónima y establecer su diferencia (Rancière 2014, pp. 12-13).

Como forma de desincorporación, desubjetivación y desclasificación la forma asamblearia hace aparecer una “comunidad política” -“comunidad como disentimiento” (Rancière, 2014)-, apertura de una comunidad que cobra figura a partir del disenso entendido en términos de “distancia en la configuración misma de los datos sensibles, disociación inserta *entre* los modos de ser y los modos de hacer, de ver y de decir” (Rancière en AM, p. 10. Cursivas nuestras) Como sostiene Marta Sahores, docente de la UNPAT e integrante de la asamblea de vecinos autoconvocados de Esquel: “Las asambleas cumplieron un rol importantísimo. Allí se difundía lo que estaba pasando y se tomaban las decisiones sobre las acciones a tomar. Todos como simplemente “vecinos”. De allí surgieron marchas al concejo deliberante para exigir las ordenanzas. Es decir las ordenanzas o la ley 5001 no fueron tampoco surgidas de las bondades de los políticos, fueron exigidas por el pueblo en la calle” (Sahores, 2016, p. 2).

Vecinas, vecinos, vecines con quienes se comparte cierta experiencia de la vida cotidiana, contemporaneidad “intempestiva”, “aberrante”, “no histórica”, dirá Pauls en sus palabras preliminares a Barthes (2003, p. 21) -“¿De quién soy contemporáneo? ¿Con quién estoy viviendo?”; “¿Con qué tiempo mi tiempo *desea* montarse?” (Pauls en Barthes, 2003, pp. 20-21)- que abre tiempos y espacios heterogéneos para pensar “cómo vivir juntos”; *con-tacto* que hace posible pensar y crear un *nosotros*.

Este resistir y *cobrar figura* crea la posibilidad de emancipación a través de ese “poder de desclasificación”, abre y permite el surgimiento de nuevas subjetivaciones – desidentificación. Este “nosotros” como figura precaria, emergente y por venir rompe con-figuraciones previas a partir una “posición comunitaria”, donde el acto de nominación funda y pone en marcha ese recorrido activo (Corea y otros, 2003, pp. 5-6) “La comunidad efectiva es un hacer(se). Es hacerse en posición subjetiva; es hacerse de una posición subjetiva. La comunidad efectiva nunca es “la” comunidad sino siempre “esta” comunidad (Corea y otros, 2003, pp. 5, 6). La resistencia en Esquel

encontró en la figura del vecino, vecina, vecine la posibilidad de hacer y crear nuevas formas de entrar en *con-tacto* y contagio para hacer visible y decible la “puesta en común de lo no-común” (Ranciére, 2014, pp. 160-161). Una de las formas de reproducir y multiplicar el con-tacto ha sido la palabra como práctica que se produce y circula entre vecines y vecinos en un registro informal, coloquial y testimonial; el título de las cartillas “vecinos informan a vecinos” marca una consigna de trabajo colectivo, *práctica política y estética superviviente* que busca producir y hacer circular información generada a partir del trabajo entre quienes que se tomaron el tiempo y generaron el espacio para hacer aparecer otra voz, otra mirada, generar otra escucha como lugar activo a partir del cual se multiplique la resistencia, “montaje de testimonios” (2012, p. 17) dirá Rivera Cusicanqui. Esta práctica abre otro reparto de lo visible y lo audible cuya iteratividad sostiene la emergencia y multiplicación en la diversidad *entre* otras prácticas de producción de conocimiento en y *entre* asambleas y colectivos en resistencia.

Recuperamos, entonces una “broma lingüística” que hace jugar Rivera Cusicanqui al postular y *especular entre* el “desarrollo de comunidades” y el “desarrollo de calamidades”. En efecto, este juego que “disloca significados y produce metáforas interpretativas” permite la emergencia y creación de “una lengua ch’ixi, contaminada y manchada” para dialogar críticamente respecto de las propuestas desarrollistas que nos atraviesan (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 213). En este sentido, nos preguntamos con Didi Huberman “¿Qué pasa cuando el explotador impone su vocabulario al explotado (...)?” (2014, p. 20). O como sostiene Marta Mijares qué ocurre cuando debemos aprender a hablar y a organizarnos en la lengua y en los modos del otro, este otro representante de las instituciones donantes o de financiamiento. “Es preciso, pues, resistirse a esas lenguas: resistirse en la lengua a esos usos de la lengua. No abandonar al enemigo la palabra -es decir la idea, el territorio, la posibilidad- de la que él intenta apropiarse, prostituyendo, a sabiendas o no, su significación” (Didi Huberman, 2014, p. 20). Los pueblos resisten en la lengua, en el lenguaje, en el argot, en la práctica del dialecto, “asumen la lengua de la exclusión que funda al mismo tiempo su singular irreductibilidad”. La otra forma de resistencia está formada por “patrimonios de *gestos* y técnicas corporales”, “diferentes formas de coreografías populares” (2014, p. 215), tales como las manifestaciones (Butler, 2017). Puesto que estas experiencias y gestos “no han desaparecido del todo”, la exposición “vuelve a hacerlos posibles, al otorgarles (...) una nueva actualidad, un nuevo valor de uso, una nueva necesidad” (Didi Huberman, 2014, pp. 215- 216).

Resistir, entonces, es también abrir, hender, remontarnos “retomar la lectura” en esta tarea infinita que demanda “reaprender, reconocer y remontar” (2015, p. 135). El montaje¹⁹ hacer resonar palabras e imágenes que han sido silenciadas, olvidadas, enceguedas “para dar lugar a lo excluido por la institución misma de la escena de lo visible” (Vauday, 2009, p. 29). Este montaje permite hender lo visible “como una escena de montaje compleja” (Vauday, 2009) y decible instituido y remontar los tiempos, los espacios, los cuerpos, los gestos olvidados.

Otra de las formas que encontró la resistencia a la megaminería en la provincia de Chubut, para manifestar su disenso, fue la exposición de sus cuerpos - apertura y riesgo- en diferentes marchas en las calles. La calle aparece como espacio de manifestación de “formas de desincorporación democrática en formas de un nuevo cuerpo colectivo” (Ranciére, 2014, p. 172). Se trata de una “distribución de los cuerpos en comunidad” que es puesta en cuestión “cada vez que los cuerpos afirman una capacidad y ocupan un lugar diferente del que les han asignado normalmente” (Ranciére, 2014, p. 172). La caminata se vuelve *práctica política y estética superviviente* que se sostiene, en esta asamblea, todos los 23 de marzo en memoria del 23 de marzo de 2003 y todos los días 4 de cada mes en memoria del 4 de diciembre de 2002, fecha en la cual se llevaría a cabo la audiencia pública que daría inicio al proyecto minero Cordón de Esquel y que nos invita a pensar en ritmos heterogéneos que abren y vuelven posibles estas prácticas de las resistencias (Véase Marín, 2010). Consideramos que se trata de abrir, poblar y sostener este NO, este espacio disensual *entre* vecin@s. Esta coreografía de la resistencia ha hecho de la calle “un lugar de apego” (Didi Huberman, 2014, 192) *entre* quienes deciden resistir. La cronología elaborada por la asamblea se remonta a una marcha anterior, la primera marcha de la asamblea, que se llevó a cabo el 24 de noviembre de 2002. Efecto de esta primera marcha de fines de noviembre, en la cual 1500 manifestantes sostuvieron la consigna NO a la Mina, surge la suspensión de la audiencia pública prevista para el 4 de diciembre. Llegada la fecha, la audiencia siguió suspendida y el 4 de diciembre la asamblea decide salir a la calle para celebrar dicha postergación (www.facebook.com/pg/noalaminaesquel/about/?ref=page_internal).

4 Dic. 2002: Fecha inicialmente planteada para la audiencia pública luego postergada. Los vecinos deciden festejar la postergación de la audiencia pública y realizan la segunda marcha: 2.800 manifestantes, con la asistencia de manifestantes de la Comarca del Paralelo 42 (Epuen, Lago Puelo, El Hoyo y El Bolsón) y Trevelin.

A partir de esa ocasión los días 4 los vecinos de Esquel y en la actualidad también los de las principales ciudades de Chubut, realizan diversas manifestaciones en defensa de la vida, el agua y las actividades

auténticamente productivas y contra las pretensiones del sector minero y los gobiernos de imponer la minería a gran escala en la provincia. En Argentina, en trece provincias alrededor de un centenar de asambleas y organizaciones sociales y de vecinos rechazan y resisten la explotación minera a gran escala a la que definen como contaminadora y saqueadora
(Fuente: www.facebook.com/pg/noalaminaesquel/about/?ref=page_internal).

De esta manera, el 4 de diciembre de 2014, en respuesta al fraude en el tratamiento de la Iniciativa Popular presentada ante la legislatura de Chubut, como proyecto de ley superador de la Ley 5001, asambleas, vecinas, vecinos, comunidades aborígenes deciden sostener y multiplicar en diferentes lugares de la provincia, la histórica marcha de los días 4 conmemorativa de esa resistencia incipiente en Esquel en 2002 en la que se enlaza el repudio frente al maltrato que recibió la iniciativa en la legislatura, en manos de quienes “representan” el pueblo. Qué pueblo ha resultado (des)aparecido en ese destrato, maltrato, en este atropello a la participación ciudadana como mecanismo de democracia semidirecta previsto constitucionalmente.

- 4/dic/14 – Marcha I: repudio de comodorenses al fraude megaminero
- 4/dic/14 – Marcha II: en Puerto Pirámides por la vida y la Iniciativa Popular
- 4/dic/14 – Marcha III: Gran marcha en Rawson “sí a la vida, NO a la megaminería”
- 4/dic/14- Marcha IV: En Trelew hubo una nutrida marcha contra el fraude de la ley de las mineras.
- 4/dic/14 – Marcha V: Por la vida, movilización en Pto. Madryn contra la ley de las mineras
- 4/dic/14 Marcha VI: la dignidad esquelense marchó por la vida contra el engaño de políticos y mineras
- 4/dic/14 – Marcha VII: Vecinos de la Comarca Andina marcharon repudiaron el fraude político-minero
- 4/dic/14 – Marcha VIII: Jóvenes en La Plata difundieron la lucha por un Chubut sin megaminería.
- (6 de diciembre de 2014. Disponible en: www.noalamina.org/argentina/chubut/item/13751-

4-dic-14-marcha-iv-en-trelew-hubo-una-nutrida-
marcha-contra-el-fraude-de-la-ley-de-las-mineras)

Por otra parte, efecto de la consulta popular llevada a cabo el 23 de marzo de 2003 que logró frenar, con el 82% de los votos, este proyecto, AVA Esquel también marcha, en memoria y conmemoración de esa histórica victoria que despertó y alumbró otras luchas, cada 23 de marzo, hasta el presente.

El 23 de marzo, Esquel votó. El 81 por ciento eligió el “no” a la minería. También se realizaron consultas populares en los municipios vecinos de Trevelín, Lago Puelo y Epuyén, donde más del 90 por ciento también rechazó la actividad extractiva. Marta Sahores, asambleísta, afirmó que el plebiscito fue “un éxito de ciudadanía y compromiso” y destacó el eslogan de hoy: “La montaña sigue en pie gracias a su gente” (Darío Aranda publicado en Página/12. Cuando Esquel dijo no. 23/03/13. Disponible en www.noalamina.org).

El 23 de marzo de 2013 marca 10 años del primer plebiscito que logró frenar un proyecto megaminero en Argentina²⁰. La ciudad de Esquel amaneció empapelada de las boletas que se utilizaron aquel histórico 23 de marzo en la consulta popular. 23 de marzo es aniversario de la consulta, es aniversario de un pueblo y muchos pueblos que *a partir de Esquel* resisten, *pese a todo*, en las calles, en las urnas, en las escuelas.

El *documento monumento superviviente* “La dignidad es un derecho humano” que fuera leído en la celebración del décimo aniversario del plebiscito en Esquel hace visible un tiempo remontado que se abre *entre* 23 de marzo y 24 de marzo, *entre* “una fecha luminosa” y “una fecha oscura”²¹. *Entre* 2003 y 2013 se abre un tiempo y un espacio disensual que hace ver a los que ya no están, a quienes ahora forman parte, a niños, niñas, niñes y jóvenes de entonces y de este tiempo. Es un tiempo que se teje *entre* (v)idas. El relato abre y monta una temporalidad singular, hecha de temporalidades heterogéneas, *entre* un 23 y un 24 de marzo, que abraza y acerca luchadores y resistencias –“retomamos su posta”. Plaza, calle, caminata sostenida son algunas formas de resistir que hacen memoria de las luchas frente a Estados y Empresas genocidas y ecocidas que hacen desaparecer personas, pueblos, territorios. El documento también hace memoria de números y porcentajes políticos, 30000, 11065, 81% nos hablan de la cuenta que no cuenta en otro reparto: “Por cada 100 votos que salían, 81 decían: ¡NO A LA MINA!!!” Estos números abren un reparto polémico para hacer ver y hacer oír pueblos que se sustraen del Pueblo consensualmente establecido (Fuente:

<http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-la-dignidad-es-un-derecho-humano.html>)

Números que cuentan como vidas, como historias singulares que tejen esta trama abigarrada de lucha y resistencia que se reproduce como proyecto vital, despierta y alumbrando otras luchas. Números que cuentan la historia de una resistencia sostenida por una “llama muy pequeñita, pero nunca apagada”, números que abrazan a quienes no pudieron votar y a quienes en su momento votaron, pero ya no están. Números que se sostienen en la plaza, en la calle, en los pies que caminan, en los brazos que sostienen niños y banderas

11065 votos por el NO que parecen sólo una cifra, pero que son cada uno una historia, como dijo la murga. Historias de compromiso, de dudas, de cambio, de discusiones y acuerdos, vivencias que fueron creciendo juntas y se dieron fuerza entre ellas, cuando hubo momentos de incertidumbre, temores o angustia, pero que también supieron y aún saben, darse un abrazo y compartir sonrisas.

Recordamos esta plaza llena de nosotros mismos, cantando y llorando de alegría, alzando a nuestros hijos, esos mismos que ahora enarbolan banderas y van al frente de las marchas.

Recordamos a los amigos y vecinos que estaban y que hoy nos dan su apoyo desde otros horizontes o desde otras alturas... A ellos gracias!

Si, vecinos, nos acordamos. Nos acordamos de nosotros mismos, porque tenemos memoria.

Recordamos en especial a aquellos hombres y mujeres que aún sin tener el pan para llevar a la mesa de sus hijos, plantaron su NO contra la compra de voluntades, la trampa de la desocupación fomentada desde el gobierno, el abuso y las mentiras.

Recordamos y reconocemos a aquellos que sostuvieron la antorcha de la lucha aún cuando parecía que todo estaba terminado, aún con la llama muy pequeñita, pero nunca apagada. A ellos, a ellas, ¡gracias!

Recordamos hoy a los que salieron a la calle aún bajo la nieve y la lluvia, con carritos de bebé, en silla de ruedas, con paso lento, o como sea, para poder dar su testimonio y su compromiso.

(Fuente: <http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-la-dignidad-es-un-derecho-humano.html>).

El 23 de marzo nombra esa memoria viva que se hace *entre*²² y que a pesar de sostener la lucha y resistencia, se abre paso como celebración. Una de las imágenes supervivientes testimonio de esta partición polémica que se abre *entre* el sí y el NO a la megaminería en la ciudad de Esquel y a partir de Esquel en otros territorios en la provincia es el acta de recuento de los votos. En el marco de las actividades organizadas y previstas por la asamblea para esta fecha conmemorativa, se organizó una muestra museística -(re)montaje- de objetos y fotografías *supervivientes* que nacieron al calor de la resistencia en estos diez años en el Centro Cultural Melipal²³.

La sala estaba cubierta de recuerdos, en sus paredes había fotos de las primeras movilizaciones, del inicio de la asamblea, de los reclamos ante el intendente y el gobernador, y de los diversos y coloridos murales que se observan por toda la ciudad; también había banderas y pancartas, un televisor por el cual se transmitían videos de la lucha, los primeros boletines llamados "Vecinos informan a Vecinos", folletos que convocaban a las marchas, documentos de investigación y noticias periodísticas. En un rincón se encontraban las calaveras doradas que se utilizaban en las marchas de vísperas de la consulta popular, el acta del Tribunal Electoral Municipal en la cual quedaba plasmado el resultado arrollador del No en el plebiscito y una carpeta enorme con recortes de noticias ordenadas cronológicamente (Asamblea de Vecinos Autoconvocados de Esquel por el NO A LA MINA. Las fotos y recuerdos de una lucha que no cesa. 22/03/13. Disponible en www.noalamina.org.

El *documento monumento superviviente* que hace memoria de esta exposición hace visible esa potencia multiplicadora "de la cordillera a la costa, No a la Mina" estampada en remeras de niños y adultos. Reconocerse *entre* las fotos expuestas, o no, mirada que suspende el tiempo cronológico y abre temporalidades heterogéneas y anacrónicas.

Los vecinos se paraban frente a las fotografías y las contemplaban detenidamente tratando de reconocerse o buscando a algún amigo entre la multitud que asistía a las marchas. Se oían risas y exclamaciones tales como "¡mira! ahí estoy yo con diez kilos menos!", otros que decían "¡allá están mis viejos que habían venido de visita!", y muchos otros que se quejaban en chiste porque no aparecían en ninguna foto (Asamblea de Vecinos Autoconvocados de Esquel por el NO A LA MINA. Las fotos y recuerdos de una lucha que no cesa. 22/03/13. Disponible en www.noalamina.org.



Fuente: www.noalamina.org

Este aniversario en Esquel es vivido con orgullo y dignidad no solo por la población local, sino por todos los pueblos donde –en asambleas, foros o grupos- se lucha contra la contaminación y el saqueo. Es una especie de espejo donde mirarse y sentirse reflejado pero también, la consulta popular de hace diez años en Esquel, es una piedra de apoyo para que tantos pueblos en lucha, puedan seguir afirmando sus reclamos y sueños.

(Fuente: Asamblea de Vecinos Autoconvocados de Esquel por el NO A LA MINA. Marcharán en Esquel ratificando 10 años de NO A LA MINA. 22/03/13. Disponible en: www.noalamina.org)

Como sostiene la consigna de lucha colectiva presente en cartillas, remeras, folletos, calcomanías, “la montaña sigue en pie gracias a su gente”; seguir en pie, ponerse de pie, caminar, retomar y remontar la marcha, esta marcha, en la que, como veremos, esos pies dibujan un recorte, son hacedores de otro reparto, disensual esta vez, cada vez.

Esta es una larga marcha que no empieza con nosotros, sino mucho antes y de la que somos solamente un paso. Una marcha que acá seguimos 4 tras 4, asamblea tras asamblea, calle tras calle, vecinos unos con otros, en una larga peregrinación de la vida hacia la justicia, el amor y el futuro.

Y caminamos hoy junto a tantos pueblos hermanos del Chubut, de la Patagonia entera, de la Argentina y del Mundo, que creen que la naturaleza tiene por sí misma derecho a existir, pues sin ella nada existiría.

Caminamos junto a los que piensan que hay modelos de producción a escala humana, respetuosas de la vida, y para beneficio de las comunidades y en fuentes de trabajo verdaderamente sustentables y solidarias.

Todos nosotros vamos en una alegre marcha delante de las estatuas ciegas de la codicia y de la estupidez humana.

Caminamos delante de los vendidos, los venales, los que aceptan ser pagados para ponerse en contra de la mayor parte de un pueblo, para torcer su voluntad, confundirlo, y engañarlo.

Caminamos delante de aquellos que ven este hermoso mundo solamente como una fuente de recursos materiales, esperando ser explotados.

Caminamos delante de aquellos que ven a las comunidades que se organizan, que autogestionan, que proponen, que aprenden, que enseñan, que salen a las calles, como una amenaza al orden establecido.

Caminamos delante de aquellos que enjuician por un trazo negro en la chapa de un auto a un adolescente, pero que nada hacen cuando la violencia se descarga sobre los cuerpos del adversario.

Caminamos delante de los patriarcas de la ley antiterrorista.

No nos olvidamos de todo lo que hemos hecho en estos 10 años...pero tampoco nos olvidamos de los que han hecho y lo que no han hecho ustedes.

<http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-la-dignidad-es-un-derecho-humano.html>.

Alternancia que también se verifica en la dinámica asamblearia donde se renuevan las energías colectivas y se abre el juego a otra horizontalidad, la horizontalidad de la temporalidad *entre* generaciones. Es también esta alternancia, en este sentido, un hacer lugar y un dejar lugar como potencia de trans-formación de una comunidad que es, cada vez, apertura. Como sostienen las y les asambleístas²⁴, se trata de la “segunda y tercera generación que caminan para elegir su futuro” (Aranda. Esquel sigue haciendo historia. 24/03/13. Disponible en <http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-sigue-haciendo-historia.html>) Salir a

la calle y caminar es resistir y cuidar. Esta celebración de 10 años de lucha hace ver y oír entonces, como sostiene Pablo Quintana, “la comunidad en pie” en las calles, caminado, marchando, que vienen diciendo y seguirán diciendo, en cada marcha, en cada bandera, cartel, pancarta, pitada, mural, No es No, No a la MINA.

Pablo Quintana es periodista, también del grupo inicial de la Asamblea, y conoció en carne propia la persecución que padecieron muchos vecinos. Trabajaba en el diario El Chubut y fue echado por su participación en la lucha contra la minera. “Sensaciones encontradas, por un lado la convicción de la comunidad en pie, en lucha, pero por otro lado un pesar porque seguimos soportando el acoso y el asedio de estas multinacionales extractivistas, es mucho pesar sobre una comunidad”, grafica. (Aranda. Esquel sigue haciendo historia. 24/03/13. Disponible en: <http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-sigue-haciendo-historia.html>)

Esta “comunidad en pie” (Quintana, 2013) ha posibilitado que otras asambleas empezaran a caminar, en Chubut y en otros “territorios en resistencia” (Zibechi, 2008) en Argentina, a partir de ese otro mundo posible que abrió e *hizo nacer* Esquel en el tejido consensual de la megaminería. Nuestro análisis considera fragmentos que hacen memoria de aquellos tiempos en los cuales el tiempo de la resistencia en Esquel comienza a montarse con la resistencia en la meseta.

Patricio Huichulef, lonko tehuelche de la comunidad Laguna Fría-Chacay oeste (de la meseta de Chubut), celebró la multitud reunida en Esquel. “Nosotros no sabíamos de mineras, pero cuando se aparecieron en nuestros campos, nos quisieron pisotear, y desde Esquel vinieron a ayudarnos, a explicarnos, les agradecemos eso. Y juntos los echamos también de la meseta. Darío Aranda. Esquel sigue haciendo historia. 24/03/13. Disponible en <http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-sigue-haciendo-historia.html>.

De acuerdo con Darío Aranda (2013) “lucha conjunta de las asambleas de la costa (Madryn, Trelew, Rawson, *entre* otras), comunidades tehuelches de la meseta y asambleas de la cordillera, lograron que la ley 5001 siga en pie”. Esta resistencia rizomática crece y se multiplica. Como la montaña, la ley 5001 sigue en pie gracias a su gente, gracias a esa multiplicidad hormigueante que crece y se ramifica, pequeña raicilla que dibuja otros mapas de lo visible.

La zona cordillerana de Chubut explicitó un rotundo rechazo a la mina. Pero el gobierno provincial (primero Lizurume, luego Mario Das Neves) apostaron a la “zonificación” de la provincia. En lo discursivo retrocedieron con la minería en Esquel, pero avanzaron en la meseta, zona centro de Chubut (Gan Gan y Gastre como localidades de referencia), con el reservorio de plata y plomo en manos de la multinacional Pan American Silver (PAS). Zona de comunidades tehuelches, la minera y el gobierno avanzaron igual (incluso, violando legislación nacional e internacional, corrieron un cementerio indígena). En 2007, a este periodista, el gerente del proyecto Navidad (entonces en manos de la empresa Aquiline), Guillermo Salvatierra, reconoció que el

proyecto se realizaría y que “lo único que lo puede hacer peligrar” era la posible llegada de la Asamblea de Esquel a la meseta (Aranda, 23/03/13. Patagonia rebelde. Disponible en: <http://www.comambiental.com.ar/2013/03/patagonia-rebelde.html>).

Conforme la megaminería conquista, coloniza, se extiende y territorializa la provincia, la resistencia se multiplica, las, les, los sin nombre, sin parte, sin atributos, aquellos, aquellas, aquellos que en diferentes montajes consensuales resultan descontados, sustraídos, restados vienen a multiplicarse y a romper ese lugar común al poner en común la existencia de ese espacio en el que son la resta. Como sostiene Dorren Massey, el espacio puede pensarse “como una simultaneidad de historias inacabadas”, “como un momento dentro de una multiplicidad de trayectorias. Si el tiempo es la dimensión del cambio, el espacio es la dimensión de multiplicidad contemporánea” (2015, p. 27). Este espacio es también “la dimensión de lo social” y, por tanto, plantea una pregunta política fundamental “¿Cómo vamos a vivir juntos; a convivir, a co-existir?” (Doreen Massey, 2015). En tal sentido, para trabajar la caminata como práctica de resistencia, como gesto superviviente recuperamos y remontamos diferentes fragmentos, *entre* palabra e imagen, en el intento de alumbrar algunos de esos nacimientos de multiplicidades hormigueantes.

Hay también las acciones centradas en el cuerpo: la caminata como práctica política, los recursos y puestas en escena de las movilizaciones, que hacen uso de la música, la teatralidad, los mensajes kinestésicos. (...) Hay en ellos una especie de memoria del cuerpo, el indio que llevamos adentro se levanta, nos baila, nos impele a caminar, a asediar. El discurso verbal resulta un código empobrecido frente a estas prácticas significantes, que atraviesan la acción colectiva, y también la subjetividad de las personas (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 312).

Si en Esquel “la montaña sigue de pie gracias a su gente”, en Gan Gan, en 2010, “la meseta se puso de pie”²⁵. El pie, ese pie, cada pie, a pie, mantenerse en pie, hacer pie marca la presencia de esa parte del cuerpo que toca la superficie, toca un límite y nos proyecta, es (re)hacer con-tacto que se establece *entre* esa u otra parte de nuestro cuerpo u otro cuerpo y el suelo cuando decidimos iniciar la marcha.

El paso es mucho más el intervalo que el punto, la relación gravitatoria se abre a la continuidad del tiempo en un caminar que no termina, en un paso que jamás ha terminado; el pie que se levanta proyecta ya su trayectoria hacia el suelo, donde se posa al mismo tiempo que el otro pie levanta el talón. Indivisibilidad de un paso, y de todo un caminar, de “algunos segundos, o días, o meses, o años: poco importa”; eso rola caminando” (Bardet, 2012, p. 65).

Tomarse el tiempo, ponerse de pie, iniciar la acción de marchar y marcar el territorio con otras consignas. Aquellos que han resultado desterritorializados conforme avanza el extractivismo megaminero en la provincia, también se desterritorializan activamente, se quitan el ropaje que el “lugar común” y el *sentido común hegemónico* les ha asignado y resisten a las figuras instituidas de “comunidades locales”, comunidades afectadas”, “comunidades que habitan la zona de influencia” “zona despoblada” para buscar figuras, nombres y formas por venir a ese modo de (re)hacer y andar colectivo, se devuelven esa fuerza activa, “esa voluntad de mirada” para poner en el “lugar de lo común”, allí donde no se la supone, esa voz, su voz”. Desterritorialización, entonces, como parte de un proyecto vital. (Didi Huberman, 2014, p. 99)

Este caminar desborda. Hace borde y es borde divisor, división polémica, práctica que se comparte y hace parte, partición que marca la emergencia de una nueva subjetividad. A su vez “desborda cualquier jerarquía respecto de las formas”; puesto que “no hay manera única de caminar” esta práctica política y estética de resistencia que abre una “comunidad de movimientos posibles” donde cualquiera puede caminar y caminar como cualquiera abre a experiencias, particiones y distribuciones de los lugares; caminar como cualquiera camina abre movimientos y desplazamientos disponibles y posibles, proyecta, invita, comparte -empatía, cinestesia aparecen en ese mientras que se abre al caminar (Bardet, 2012, pp. 66-70). Qué ocurre en los cuerpos y *entre* los cuerpos que caminan, en un andar colectivo. Reparto del ritmo, ritmo que abre el reparto, se abre una temporalidad en común diferente de una continuidad a partir de esta caminata devenida “territorio compartido” (Segato, 2006, 134) o *territorio(e) entre-partido(e)*, en nuestro planteo. Esta práctica desordena las distribuciones territoriales asignadas, hace del andar colectivo otro “territorio de lo visible” (Bardet, 2012, p. 77) que desarregla el espacio de lo dado y hace de la meseta un medio, un *entre*, donde convergen, se encuentran y articulan asambleas y colectivos de la cordillera y la costa de Chubut.

Caminar calzado, caminar descalzo, caminar con calzado cómodo para hacer grandes distancias, hacer grandes distancias sin calzado, caminar acompañado, necesitar de alguien o algo para poder caminar, caminar solo, mirar y escuchar los pies de quienes tocan y dibujan día a día el suelo que pisamos, donde hacemos pie, la corteza que habitamos como vida que, como cualquiera, es precaria, vulnerable y está expuesta a (des)aparecer. Caminar -el cuerpo habla- para volver a decir NO a la mina,

al saqueo y la contaminación (Candia, 2012. Día I: la Bota. Marcha de los poetas y artistas²⁶)

Bota cualquiera que alberga multiplicidad de caminares y se sostiene en la alternancia *entre* quienes caminan, lugares que rotan y rolan mientras caminamos. La bota, en cualquier caso, actualiza una manera de arropar los pies, una manera de aparecer al caminar. “Así una de las partidas esenciales de su presupuesto era la de sus zapatos: el emancipado es un hombre que camina sin cesar, circula y conversa, hace circular el sentido y comunica el movimiento de la emancipación” (Ranciere en Bardet, 2012, p. 76). “Quizá no caminar en lugar de los otros, hacer como si todo el mundo se reconociera de manera uniforme, hacer como si todo el mundo se reconociera de manera uniforme en ese caminar, sino dar a sentir que su lugar podría ser el del otro, y viceversa. Ni imitación, ni distancia, una empatía de los lugares que rotan” (Bardet, 2012, p. 66).

Este caminar cotidiano devenido acción poética nos habla de un acto que no es un “puro cálculo topológico” sino que esta acción, este trazado “toma la medida de la desviación [*écart*], del com-partir transversal, donde se juega a la vez un hacer y un sentir.” (Bardet, 2012, p. 72). Un *entre-partir de lo sensible* en los cuerpos y *entre* los cuerpos que caminan: “el grupo se mueve como el agua, todas las moléculas plásticamente juntas, pero cada una a su tiempo. Tal vez sea la manera más sabia de avanzar: la del agua. Otra cosa que se aprende caminando” (Marcha de los poetas y artistas, 2012, día 3).

Tras los pasos de Rancière, Bardet sostiene que si caminar como cualquiera es una práctica común y singular, igualitaria y heterogénea, puede desclasificar órdenes establecidos. Este caminar se abre *entre* la diferencia rítmica y la repetición (re)productiva. *Entre* quienes caminan se trama un “continuum heterogéneo” (Bardet, 2012, p. 81), que “dice marchemos/ por la ruta/ paso a paso/ juntémonos las partes/ los nosotros/este cuerpo de agua/espesa/ cosida con mil hilos/ de memoria” (Luciana Mellado, Fragmento Decimos no I 4/3/12) ¿Cómo se habita este gesto de caminar? Una escucha y una duración, “una temporalidad singular” caminar a la escucha del suelo, de la tierra, de los conflictos (Bardet, 2012, p. 81). “Estar en el medio, jamás ser un centro, tal sería el *andar*. (...). Esplendor del se camina. He aquí que el caminar retorna conjugado a lo impersonal, devenir imperceptible, devenir como todo el mundo, es decir singularmente, por el caminar” (Bardet, 2012, p. 85).

Caminar por la meseta chubutense es una experiencia que todos deberían hacer al menos una vez en la vida. El paisaje, que al principio parece

monótono, empieza a develar sus tesoros a los ojos que se van haciendo al camino: el parche verde de una jarilla, el paso rápido de una lagartija, un cañadoncito húmedo donde se amontonan las plantitas más tiernas, una piedra que parece una joya entre el polvo, el silencio que viene envuelto en el viento que nunca deja de soplar (Marcha de los poetas y artistas, 2012, día 2).

La planta de los pies un lugar de contacto con la Tierra” (Bardet, 2012, p. 63). Caminar, un hacer y un sentir, es un modo común y singular de entrar en contacto con distintas superficies, distintos relieves. En este modo de establecer contacto con el suelo, algo de él queda en los pies, algo de los pies queda en el suelo; se entremezcla polvo, tierra, ampollas, cansancio; “cambios que penetran por el caminar, por los pies que se posan sobre el suelo” (Bardet, 2012, p. 63).

¡Circulen! No hay nada que mirar. La policía dice que no hay nada que mirar en una calle, nada que hacer sino circular. Ella dice que el espacio de la circulación no es más que el espacio de la circulación. La política consiste en transformar ese espacio de circulación en espacio de manifestación de un sujeto: el pueblo, los trabajadores, los ciudadanos. Consiste en refigurar el espacio, lo que es posible hacer, ver y nombrar en él. Es el litigio instituido en la partición de lo sensible. (...) (Ranciére en Didi Huberman, 2014, p. 90).

La calle aparece como posibilidad de reunión de “vidas precarias”, creación de una alianza que permite “poder reclamar un espacio de aparición” (Butler, 2017, 90). Este espacio de aparición, efecto de la acción, marca la exigencia y existencia de la igualdad y solo se activa y se mantiene a partir de relaciones igualitarias. Tal “exigencia de igualdad no se plantea únicamente por medio de la palabra o la expresión escrita, sino que también se formula, y de manera muy precisa, cuando los cuerpos aparecen juntos o, mejor dicho, cuando con sus propios actos crean el espacio de aparición” (Butler, 2017)

(Candia. 2012 Día 5: Los Caminantes)

La acción plural convoca y constituye este espacio de aparición. Este “espacio de aparición” hace ver una acción plural que lo convoca y lo constituye (Butler, 2017, p. 82) Este espacio nuevo ocurre como un intersticio, *entre* los cuerpos: “(...) la acción aliada ocurre *entre* quienes participan en ella, y este espacio intersticial no es algo ideal o vacío. Es el espacio de la sociabilidad y el apoyo, el espacio en que se da forma a una sociabilidad que no puede reducirse nunca a la perspectiva de la persona y que depende de estructuras sin las cuales no habría vida duradera y digna de ser vivida” (Butler, 2017, p. 88).

Una “política de la alianza” se apoya en una “ética de la cohabitación” (Butler, 2017, p. 5). Si la política puede pensarse como “espacio de aparición”. Si la acción crea

el espacio y su localización, esta acción se sostiene, se apoya en, por y *entre* cuerpos. “Los soportes materiales de la acción no son solo parte de ésta, sino que ingresa como materialidades por las que se lucha” (Butler 2017, pp. 77- 81).

Es algo que se percibe claramente cuando pensamos en los cuerpos que actúan juntos. Ningún cuerpo establece el espacio de la aparición, pero esta acción, este ejercicio performativo, solamente se da *entre* cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi cuerpo y el cuerpo de los otros. Mi cuerpo, por tanto, no actúa en solitario cuando interviene en la política. De hecho, la acción emerge del *entre*, de una figura espacial que designa una relación que nos une al tiempo que nos diferencia (Butler, 2017, p. 81).

Estas manos *entre* manos que sostienen cuerpos nos permite actualizar una “ética de la cohabitación” como condición de existencia de formas humanas y no humanas, preindividual, no contactual, plural, abierta. Si bien, en alguna medida, podemos elegir en nuestro entorno cercano cómo y con quiénes deseamos compartir nuestra existencia, ningún humano tiene derecho a decidir qué poblaciones deberían vivir y cuáles no. No se puede “escoger con quienes cohabitar la Tierra” puesto que “cualquier elección acerca de quiénes pueden vivir y quiénes no es siempre una práctica genocida” (Butler, 2017, p. 114). De este carácter no elegido de la cohabitación se deriva “la condición de nuestra misma existencia en tanto seres éticos y político.” (Butler, 2017, p. 114) Esta cohabitación no elegida, plural y abierta que nos hace pertenecer a la tierra plantea un compromiso que ya no es solo antropocéntrico sino ecológico: La sostenibilidad de la Tierra (Butler, 2017, p. 116). Como sostiene la autora “esta idea de la cohabitación no elegida implica que la población de nuestro planeta no sólo es irreversiblemente plural y heterogénea, sino que además estamos obligados a salvaguardar esta pluralidad y a hacer que se respete su derecho a habitar la Tierra y, por tanto, su igualdad” (Butler, 2017, pp. 116-117).

Pensar una ética desde y a partir de nuestra vulnerabilidad y precariedad es pe(n)sar a partir de nuestras condiciones sustentadoras e interdependientes de la vida (2017, pp. 121-122) Nuestra condición de precariedad muestra que somos vulnerables y que nuestra vulnerabilidad está expuesta a ser preservada o destruida. Esta “exposición a la precariedad” nos enfrenta a luchar “en, desde y contra la precariedad” y sus distribuciones desiguales (Butler, 2017, pp. 121- 124).

Por un archivo itinerante como gesto superviviente

(...) estos momentos reactivan las estrategias de resistencia y volvemos a trabajar como hormigas en la difusión, la organización, la movilización.

Entonces, sacamos del altillo de la Radio Comunitaria Kalewche las viejas banderas de tantas marchas, los objetos y fotos que usamos en la muestra de los 10 años del plebiscito (...) los desempolvamos y montamos otra muestra, esta vez, para conmemorar los 15 años, y esta vez no fue en un centro cultural, fue en la escuela secundaria N°7722, cuya comunidad bautizó con el nombre “23 de Marzo” y donde tengo la suerte de trabajar como vicedirectora.

Y además del reciclaje de muestra, y además de la resignificación de la historia en el marco de una escuela nueva que se inscribe desde su nombre en esta historia esquelense, *entre* lxs jóvenes docentes, estudiantes y asambleístas (ya nos cuesta determinar los límites de unos y otros roles) resuena la idea de transformar esa muestra en algo más, en una especie de muestra-museo-foro itinerante para que sea recreada y reutilizada por las diferentes asambleas de Chubut, que hoy están en pie de lucha, como estamos en Esquel (Corina Milán, 2018).

Estas palabras de Corina Milán nos permiten pensar en ese archivo que hace pie, se pone de pie, alumbrá y camina *entre* resistencias; ese archivo que, *entre* ver y hablar, decide caminar, esta vez, otra vez, cada vez. En este sentido, queda la posibilidad de hacer del *entre*²⁷ una balsa antes que un puente. Una balsa precaria a “desempolvar y montar” esta y cada vez; una balsa que atraviese y socave las orillas, al ritmo de la marea, en devenir “entre los puntos”, devenir “entre-dos” en una “común desterritorialización” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 293).

Bibliografía

- Antonelli, M. (2010). Vivir en la corteza. Notas en torno a intersubjetividad y megaminería como modelo de ocupación territorial. *Resistencias populares a la recolonización del continente* (pp. 107-129). Bs. As.: Editorial América Libre.
- Antonelli, M., Cerutti, D., Marín, M., Orellana, M. y Gómez, M. L. (2015). “Constelación de violencias y violentamientos en el contexto de la megaminería en Argentina. Modalidades estratégicas para un modelo de ocupación territorial”. En Svampa, M. (Coord.). *El desarrollo en disputa: modelos de desarrollo en la Argentina contemporánea*. Los Polvorines: UNGS.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover Un encuentro entre danza y filosofía*. Bs. As.: Cactus.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Bs. As.: Editores Argentina.
- Benjamin, W. (1973). *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bs. As.: Paidós.

- Corea, C., de la Aldea, E. y Lewkowicz, I. (2003). La comunidad, entre lo público y lo privado. Recuperado de <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/La%20Comunidad%20%20entre%20lo%20Publico%20%20y%20Privado.pdf>.
- Dagnino, E. (2004). ¿Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando? En Mato, D. (Coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización* (pp. 95-110). Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela.
- De Sousa Santos, B. y Rivera Cusicanqui, S. (2013). *Conversa del Mundo*. Grupo Alice. Ces. UP.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Foucault*. Bs. As.: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (s/d) *El archivo arde*. Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la Cátedra de Filología Hispánica de la UNLP. Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Bs. As. : MACBA.
- Didi-Huberman, G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Pedro G. Romero. Minerva.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Fundación televisa. México.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Bs As.: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2014). Volver sensible/hacer sensible. En Badiou, A. y otros. *¿Qué es un pueblo?* Bs. As.: Eterna Cadencia.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido El ojo de la historia, 2*. Bs. As.: Biblos.
- Foucault, M. (2007). *Seguridad, territorio, población*. Bs. As.: FCE.
- García, L. I. (2017). La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes. *AISTHESIS*, 61. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gutiérrez Aguilar, R. (2008). *Los ritmos del Pachakuti: movilización y levantamiento indígena-popular en Bolivia (2000-2005)* - 1a ed. - Bs As.: Tinta Limón, 2008.
- Gutiérrez Aguilar, R. y Salazar Lohman, H. (2015). Reproducción comunitaria de la vida. Pensando la transformación social en el presente. En Linsalata, L. y *El apantle. Revistas de Estudios Comunitarios, 1* Común ¿para qué? Lucia

- Linsalata y Salazar Lohman, H. (Coord.). México: Sociedad Comunitaria de Estudios estratégicos.
- Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento*. Bs. As.: Tinta Limón Ediciones.
- Machado Aróz, H. (2014). *Potosí, el origen: genealogía de la minería contemporánea*. Mardulce. CABA.
- Mato, D. (2007). THINK TANKS, fundaciones y profesionales en la promoción de ideas (neo)liberales en América Latina. En Grimson, A. *Cultura y Neoliberalismo*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/grim_cult/Mato.pdf.
- Mato, D. (2008). No hay saber "universal", la colaboración intercultural es imprescindible. *Alteridades*, 18(35), pp. 101-116. México: Departamento de Antropología, UAM Iztapalapa.
- Mijares, M. (2004). Ciudadanía, sociedad civil, redes sociales o el constante reacomodo a los nuevos términos. ¿Debemos aprender a hablar de nuevo? En Mato, D. (Coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización* (pp. 53-65). Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Mondzain, M-J. (2016). *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Bs. As.: Capital intelectual.
- Ranciére, J. (1996). *El desacuerdo Política y filosofía*. Bs. As.: Ediciones Nueva Visión.
- Ranciére, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*. Diálogos sobre política y estética. Barcelona: Herder.
- Ranciére, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Bs. As.: Prometeo.
- Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Bs. As.: Prometeo Libros.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Bs. As.: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2012). Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral? *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, 120. Quito.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Bs. As.: Tinta Limón.
- Sacher, W. (2010). El modelo minero canadiense: saqueo e impunidad institucionalizados. *Acta Sociológica*, 54, pp. 49-6.
- Salazar Lohman, H. (2015). Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: Sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro. *El*

- apantle. Revista de estudios comunitarios. Común ¿para qué?, 1. Puebla: Sociedad Comunitaria de Estudios estratégicos.*
- Segato, R. (2006). En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea. *Polítika. Revista de Ciencias Sociales, 2.*
- Svampa, M. (2015). Consenso de commodities, dinámica de enclave y megaminería. En Schaer, A., Sotelo R., González Valenzuela, C., Hermosilla, C. y Blanco, P. (Coords.). *Pensar la ciudad y el territorio en Patagonia desde una perspectiva latinoamericana. Relaciones de poder, conflictos y resistencias.* Cátedra Abierta de estudios Urbanos y territoriales. Trelew: Mandala Ediciones.
- Svampa, M. y Antonelli, M. A. (Eds.). (2009). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales,* Bs. As.: Editorial Biblos.
- Valko, M. (2016). *El Descubri-Miento de América.* Bs. As.: Ed.Sudestada.
- Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible.* Bs. As.: Letranómada.
- Zibechi, R. (2008). *Territorios en resistencia. Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas.* Bs. As.: La vaca editora.

Referencias

¹ En nuestra lectura, pensamos *lo comunitario* a partir de un movimiento triádico que desea hacer ver y hacer oír flujos, desplazamientos e intensidades *para-con-entre* los territorios de y en explotación y los “territorios en resistencia” (Zibechi, 2008) (Marín, 2018).

² “La imagen nunca es sólo una incisión en el mundo de la visibilidad. Es, aún más, una huella, una estela visual del tiempo, que intentó tocar la imagen, pero también de los tiempos complementarios –forzosamente anacrónicos, heterogéneos entre sí- que la imagen, como arte de la memoria, necesariamente agrega. Es ceniza mezclada, más o menos caliente, de distintos hornos. Por eso *arde la imagen*. Arde de realidad, pues se acercó a ella por un momento (...). Arde del deseo que la mueva, de la direccionalidad que la estructura, por el enunciado con el que carga. La imagen arde en la destrucción, en el fuego que casi la carboniza, del cual sin embargo emergió y al cual ahora puede hacer imaginable. Arde en el fulgor, es decir, en la posibilidad visual que se abrió a partir de su misma extinción. Finalmente, la imagen arde de memoria, es decir, flamea aún incluso cuando ya es ceniza: una forma de dar expresión a su vocación de vida póstuma. [*Nachleben*].

No obstante, para saber y experimentar esto, hay que exponerse a la osadía de acercarse a su superficie. Y soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo tal que la brasa debajo irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro” (Didi Huberman, 2012).

³ Mientras uno se limita a las cosas y a las palabras, se puede pensar que se habla de lo que se ve, que se ve aquello de lo que se habla, y que las dos cosas se encadenan: uno se está limitando a un ejercicio empírico. Pero, desde el momento en que se abren las palabras y las cosas, desde el momento en que se descubren los enunciados y las visibilidades, la palabra y la vista se elevan a un ejercicio superior, a priori, de tal manera que cada una alcanza su propio límite que la separa de la otra, un visible que solo puede ser visto, un enunciado que solo puede ser hablado. Y, sin embargo, una vez más, el límite propio que separa cada una también es el límite común que las pone en relación, y que tendría dos caras disimétricas, palabra ciega y visión muda (Deleuze, 2015, p. 94).

⁴ “Las visibilidades no se confunden con elementos visuales o más generalmente sensibles, cualidades, cosas, objetos, compuestos de objetos. (...) hay que hendir las cosas, romperlas. Las visibilidades no son formas de objetos, ni siquiera formas que se revelarían al contacto de la luz y de la cosa, sino formas de luminosidad, creadas por la propia luz y que solo dejan subsistir las cosas o los objetos como resplandores, reflejos, centelleos” (Deleuze, 2015, p. 80).

⁵ “(...) el anacronismo deja ver en cada secuencia histórica un montaje temporal heterogéneo, y evita que los conflictos queden reducidos a opciones binarias que tienden a bloquear toda politización efectiva. La sensibilidad anacrónica ofrece entonces la alternativa de saltar fuera de la línea cronológica hacia otro tipo de procesualidad, más bien rítmica: la de un largo aliento que sin embargo se desplaza a los saltos”. (Gutiérrez Aguilar, 2008).

⁶ Barthes distingue ritmo de *rhythmós*: “*Rhythmós*: es el ritmo que admite un más o un menos, una imperfección, un suplemento, una falta, un idios: lo que no entra en la estructura, o entraría por la fuerza” (Barthes, 2003, p. 82).

⁷ Para explicar la idiorritmia Barthes introduce la siguiente escena:

“Desde mi ventana (1 de diciembre de 1976), veo a una madre llevando a su hijo de la mano y empujando el cochecito vacío delante de ella. Iba imperturbable, a su paso, el chico estaba tironeado, sacudido, obligado a correr todo el tiempo, como un animal o una víctima sadiana a la que castigan. Ella va a su ritmo, sin saber que el ritmo del chico es otro. Y sin embargo ¡es su madre! El poder -la sutileza del poder- pasa por la disritmia, la heterorritmia” (Barthes, 2003, p. 52).

⁸ [Estos] ritmos (...) fundan casi todos los procesos vitales: desde la sístole-diástole del sistema circulatorio hasta los flujos y reflujos de las movilizaciones sociales. Esta pauta de lo que podemos llamar los “tiempos vitales” se contradice, antagoniza y desborda permanentemente los falsos tiempos homogéneos, idénticos y lineales del capital y del estado. Pensado así, el problema de la permanencia intermitente de las “acciones sociales de desconfiguración del orden dado” consiste, ante todo, en no colapsar los ritmos vivos del antagonismo social, a los tiempos idénticos de la normatividad del capital. La posibilidad de ello ocurre, fundamentalmente, en el universo de sentido, del significado y no tanto en los ámbitos de las formas organizativas o de las “estructuras” institucionales aunque, por supuesto, estas últimas son imprescindibles (Raquel Gutiérrez Aguilar, 2008, p. 2).

⁹ El NO de Esquel quedó condensado, como “sentido común hegemónico” en el universo monolingüe de las voces hegemónicas, que buscan controlar la invención de otros mundos posibles, como “un error de equivocación, una mala comunicación *entre* la empresa y comunidad” (véase Plan Estratégico Comunicacional para la industria minera Argentina -PEC-, 2006; Marín 2009 y 2010).

¹⁰ “Resista las ideas preconcebidas sobre lo que las comunidades locales necesitan. Para las comunidades la toma de decisiones conjunta es un tema de respeto y la apropiación. No importa cuán bien intencionadas, si una empresa decide las prioridades *por* las comunidades en lugar de hacerlo *con* las comunidades, la población podría aceptar de buen agrado lo que la empresa le ofrece, pero no se sentirá responsable de dichas prioridades” (IFC, 2010, IV).

¹¹ Además de la designación de las áreas de influencia directa y áreas de influencia indirecta, los otros principios son: enfoque inclusivo, enfoque de oportunidad, sinergias operativas, transparencia y responsabilidad, sostenibilidad de la inversión (Carlos Grey. 2014. Desgrabación personal. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BD92VYpnkOY>.)

¹² Docente del Diplomado en Gestión de Relaciones Comunitarias del Grupo BS. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BD92VYpnkOY>.

¹³ La videoconferencia, en este momento, exhibe un diagrama de anillos concéntricos que, de manera enumerativa, intentamos hacer presente: 1. Proyecto 2. Caserío 3. Distrito productor 4. Municipalidades provincia explotación. 5. Municipalidad departamento 6. Región 7. País.

¹⁴ Docente de BS Grupo: <https://bsgrupo.com/Mineria/Curso-Relaciones-Comunitarias-en-Mineria-387>.

¹⁵ “Desconfiemos, por lo tanto, de las palabras que acompañan la exposición de nuestros pueblos. (...) el trayecto de lenguaje –de terrible eficacia sobre los pueblos- que va de la “selección” para hacer desaparecer pueblos enteros (...) a la “selección” para hacer trabajar a pueblos enteros en el buen funcionamiento de la industria y el “libre” mercado” (Didi Huberman, 2014, p. 9).

¹⁶ La Corporación Financiera Internacional al postular la Inversión Comunitaria Estratégica, sostiene: “La planificación comunitaria es un medio para unir a la gente para que defina una **visión colectiva** y se ponga de acuerdo sobre un conjunto de áreas prioritarias o intervenciones, que se convierten en su plan de acción para el desarrollo. Las empresas **no deben ver** los resultados de la planificación de la comunidad como algo que están obligados a apoyar, independientemente de su naturaleza. Por el contrario, el objetivo debe ser trabajar para **lograr una visión conjunta**, reconociendo que la empresa solo jugará una parte en el proceso de desarrollo y que los demás participantes, incluidos el gobierno, la sociedad civil, donantes y las propias comunidades, también tendrán que jugar su parte” (IFC, 2010, p. 39. Destaque nuestro).

¹⁷ “El vivir en la corteza, en tanto categoría intersubjetiva, encuentra su institución de posibilidad en la figura jurídica del superficiario del subsuelo, instituida en el marco regulatorio de los 90, en y por el cual el Estado argentino –como otros de la región en esa misma década, en especial el Perú de Fuyimori- se auto-inhibió para disponer del subsuelo, en el marco de un dominante proceso de inversiones extranjeras directas (CIDSE 2009) encuadradas en extremas condiciones de beneficios para las empresas transnacionales que, desde entonces, monopolizan la extracción minera a gran escala” (Antonelli, 2010, p. 12)

¹⁸ “Figurantes: palabra banal, palabra para los “hombres sin atributos” de una puesta en escena, de una industria, de una gestión espectacular de los “recursos humanos”; pero, también, palabra abismal, palabra de los laberintos que toda figura oculta. En la economía cinematográfica los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas, como suele decirse. Para la historia que se cuenta son algo parecido a un telón de fondo constituido de rostros, cuerpos, gestos. Conforman, pues, la paradoja de no ser más que un simple decorado, pero humano (...)”

Los figurantes están en plural (...) carece[n] de la individuación que constituye la complejidad apasionante del *character*, el personaje, el actor, ese sujeto de la acción. Los figurantes figuran: por lo tanto, no actúan. [Son] un diseño general del que cada uno de ellos no es sino un fragmento, una pieza del mosaico, a veces apenas un punto. (...) dibuja[n] diversas figuras mediante su disposición colectiva. (...) están en el escenario pero no tienen absolutamente nada que decir. La mayoría de las veces solo existen por su número, su masa, su muda indiferenciación. (...) grupo de personas cuyo papel, justamente –en una sociedad o en una situación histórica-, no es ni efectivo ni significativo, hecho que traducen con claridad las expresiones de “papel sin relieve” o ‘papel puramente decorativo’. Ser figurante: estar ahí para no comparecer, para fundirse en la masa, para no servir de nada, salvo de fondo de la historia, el drama, la acción.” (Didi Huberman, 2014, pp. 153-156)

¹⁹ “Montar: tomarse el tiempo de hender los tiempos, de abrirlos, de reaprenderlos, de reconocerlos, de restituirnoslos “remontados” para ofender mejor la violencia del mundo. Pero ¿qué es un *tiempo remontado*? Es un tiempo ofendido, hecho pedazos, vuelto visible en el intervalo y la contigüidad de sus fragmentos, cuya simple sucesión -cuando una imagen reemplaza la precedente y la hace desaparecer- nos hubiera hecho olvidar. Es un tiempo sometido a la exégesis y a la anamnesis. Es por lo tanto un tiempo expuesto que, a pesar de su dimensión tabular, con sus fragmentos dispersos y recompuestos como sobre una mesa de trabajo, una mesa de artesano, remonta él mismo hasta sus propios torbellinos fundadores (...)” (Didi Huberman, 2015, pp. 136-137)

²⁰ “El único plebiscito de este tipo que con posterioridad pudo llevarse a cabo, no sin antes sortear una serie de interminables escollos, fue el que se efectuó en la localidad de Loncopué, Provincia del Neuquén, el 3 de junio de 2012, donde también se dieron guarismos similares a los de Esquel: el 82% le dijo NO a la mina” (Federico Soria. A 10 años del plebiscito por el NO A LA MINA de Esquel. 22/03/13. Disponible en: www.noalamina.org).

²¹ “23 de Marzo hoy, 24 de Marzo mañana. Quizá porque estén en nuestro pueblo estas dos fechas así ubicadas en el calendario. Una, la de hoy, nos recuerda un plebiscito histórico, fruto de la participación democrática y la lucha de nuestro pueblo. Una fecha luminosa. La de mañana nos recuerda la fecha de inicio de la dictadura más sangrienta. Lo que sucede cuando se le arrancan al pueblo sus derechos humanos más elementales. 30000 hermanos desaparecidos (...) Una fecha oscura para no olvidar” (Fuente: <http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-la-dignidad-es-un-derecho-humano.html>).

²² “Tenemos una memoria viva, una memoria que crece porque la hacemos entre todos, y se enriquece. Una memoria que permite que este sea un día de fiesta, y no tan sólo una fecha convertida en estatua. Esta fue y sigue siendo una lucha de todos, la lucha de un pueblo por ser escuchado y respetado durante diez largos años, ya que no bastó con arrancarles aquel plebiscito y ganarlo por el 82 % de los votos, sino que hubo y aún hay que estar defendiendo aquella victoria cada día como si todos los días fueran un 23 de Marzo” (Fuente: <http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-la-dignidad-es-un-derecho-humano.html>)

²³ Debemos considerar que, en 2013, en el marco de los 10 años de la emblemática victoria de Esquel, se realizó, en esta misma ciudad, una muestra museística de los objetos y fotografías del NO, de la cual resultó una muestra fotográfica exquisita que, por tiempos demasiado humanos que atraviesan y exceden sobradamente esta investigación, no podemos reponer para este momento. Seguramente, la asamblea que vio nacer este proyecto, sabe también en qué marco hacerla vivir y hacerla memoria.

²⁴ Marta Sahores, del grupo fundador de la Asamblea de Vecinos, lloraba: “Vienen los recuerdos de hace diez años. Todos estamos más grandes, hemos luchado mucho, y acá están nuestros hijos y nietos y estamos todos por lo mismo. Emociona toda esta unión y confirmar que la mina acá no se instalará. Somos cada vez más”. (Aranda. Esquel sigue haciendo historia. 24/03/13. Disponible en: <http://www.comambiental.com.ar/2013/03/esquel-sigue-haciendo-historia.html>)

²⁵ Después de terminar la marcha, la gente reunida en el centro comunitario decidió conformar una asamblea de vecinos de Gan Gan, para que la gente del pueblo se siga organizando respecto al conflicto minero. Así se unen a más de cien localidades a lo largo del país que están organizadas en contra de proyectos mineros. Con esta marcha, y la creciente organización del pueblo, la meseta se puso de pie, y seguirá marchando en defensa de sus derechos. (Denali De Graf en www.noalamina.org, 2010).

²⁶ Hemos considerado singularmente dos series de *documentos monumentos supervivientes* realizadas por poetas y artistas, que habitan suelo patagónico, convocados y convocantes para la Marcha de los poetas y artistas llevada a cabo en 2012. Se trata de la serie “Un dibujo por día contra la megaminería, el saqueo y la contaminación” realizada por Chelo Candia y la serie “Decimos No” de un poema por día, mientras dure y para acompañar la caminata, elaborada por Luciana Mellado (véase Marín, 2018).

²⁷ “El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. *Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 29).

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



ARTÍCULOS



Ilustración: Ignacio Muñiz

**LA INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO.
INTRODUCCIÓN A UNA BREVE HISTORIA DE TRAMOS INSTITUYENTES
HASTA 2013¹**

**RESEARCH IN CRITICAL STUDIES OF DISCOURSE. INTRODUCTION TO A
BRIEF HISTORY OF INSTITUTING STRETCH UNTIL 2013**

Resumen

Este informe pretende someramente dar cuenta de algunos aspectos de la historia de la investigación en una de las tres áreas del plan de estudios de la carrera de Letras Modernas: la de Estudios Críticos del Discurso. Está atravesada por interrogantes que no hacen sino señalar los puntos de dudas y toma de decisiones al iniciar la tarea: ¿Cuándo se inicia la historia de un campo de conocimientos? Más aún, ¿cómo delimitar ese campo de conocimientos en tanto tal, cuál es su frontera con sectores afines? Y, además, ¿cómo establecer el límite entre la actividad investigadora y la actividad docente? Con algunas respuestas provisorias y meramente instrumentales, intentaré señalar algunos mojones a partir de los cuales se podrá ir completando una representación de la investigación en el área, a modo introductorio. La recolección de información se hizo a través de entrevistas con los actores, desde los docentes que fueron estudiantes a fines de la década del cincuenta, hasta quienes están actualmente en actividad.

Palabras clave: investigación; discurso; Escuela de Letras; historia; área

Abstract

This report aims briefly to account for some aspects of the history of research in one of the three areas of the curriculum of the career of Modern Letters: that of Studies Critics of the Discourse. It is crossed by questions that try to focus on the points of doubt and decision taken when starting the task: when does the history of a field of knowledge begin? Moreover, how to delimit that field of knowledge in such a way, what is its border with related sectors? And also: how to delimit the research activity in the teaching activity? With some provisional and purely instrumental answers, I will try to point out some of the landmarks from which a representation of the investigation in the area can be completed,

as a mere introduction. Information gathering was done through interviews with actors, from teachers who were students in the late fifties and those who are currently teaching.

Keywords: research; discourse; School of Letters; history; area

La elaboración de este informe está atravesada por interrogantes que no hacen sino señalar los puntos de dudas y toma de decisiones al iniciar la tarea: ¿Cuándo se inicia la historia de un campo de conocimientos? Más aún, ¿cómo delimitar ese campo de conocimientos en tanto tal, cuál es su frontera con sectores afines? Y, además, ¿cómo establecer el límite entre la actividad investigadora y la actividad docente? Con algunas respuestas provisorias, y meramente instrumentales, intentaré señalar algunos mojones a partir de los cuales se podrá ir completando una representación de la investigación en Estudios Críticos del Discurso, una de las tres áreas de estudio de la carrera de Letras Modernas junto a las áreas Lingüística e Histórico-literaria.

En la actualidad, el área reúne asignaturas vinculadas, predominantemente, a los estudios teórico-metodológicos de la literatura (Teoría Literaria, Teoría y Metodología Literaria 1 y 2, Semiótica), a estudios de la discursividad social (Sociología del Discurso, Teoría de los Discursos Sociales 1 y 2), a estudios de la literatura desde una perspectiva estética-filosófica (Introducción a la Literatura, Estética y Crítica Literaria Modernas, Hermenéutica), una Metodología de la Investigación en Ciencias Sociales y un Seminario de Investigación en Discursos Sociales, además de una serie de seminarios y materias electivas. Este conjunto delimitará el área, es decir, el campo más extendidamente llamado de teoría literaria, de estudios o análisis del discurso social y de estética, a veces subsumidos por el de la semiótica; todas estas son nominaciones acerca de las cuales hubo y hay discusiones, como las llevadas a cabo en nuestras propias instancias de cambio de plan de estudio en 1986 y en 2002.

Un posible punto de inicio para esta breve historia puede ser la época en que el Departamento de Literatura y Lenguas Clásicas es organizado en los años 56-57 como reestructuración del Instituto de Humanidades (1940) devenido Facultad de Filosofía y Humanidades en el 47. Podríamos, arbitrariamente, tomar esa década del 50 como inicio de nuestro objeto de estudio. Hasta ese momento, el estudiantado –constituido en buena medida por religiosos, aunque no exclusivamente– se formaba en Letras en la orientación Histórico-literaria, con marcada atención a datos de fechas y nombres. No existía un área teórico-crítica que diera cuenta de la textualidad ni de la esteticidad del hecho literario y no existía la posibilidad de estudio de algo que no perteneciera a la institución “literatura”.

Es decir que, en términos netos, no existía como objeto de estudio lo que actualmente nos constituye como área, no se había construido una perspectiva aunque fuera provisoriamente autónoma respecto de las obras, los autores, sus biografías y los movimientos estéticos. No obstante, no podemos asegurar que no haya habido estudios desde la estilística o la retórica anteriores a esta época, de los que no sabemos dar cuenta.

Según registros testimoniales, quienes comenzaron a tratar cuestiones tales como las huellas de la subjetividad en el texto desde la estilística o procedimientos vanguardistas de enunciación lo hicieron desde los estudios de las literaturas particulares y ya avanzada la década del 50.

Nilda Rinaldi de Pinelle (Beby), quien fuera uno de los pilares de la Teoría Literaria en la Facultad (y también en Ciencias de la Información), narra que fue con el paso fugaz –solo por un año, en 1957– de Adolfo Prieto en Literatura Argentina que los estudiantes de Letras descubrieron los planteamientos teóricos a partir de los hoy clásicos libros de Wellek y Warren con su *Teoría literaria*, y de Kayser con *Interpretación y análisis de la obra literaria*. El deslumbramiento que significó reconocer la textualidad de la obra literaria redundó en las posteriores investigaciones que, primero desde la estilística y luego desde el estructuralismo, permitieron pensar los procesos de producción del sentido desde la constitución misma del texto estético. La mayoría de estos estudios se hicieron desde las historias de la literatura y desde la lingüística. Así, leemos en la *Revista de Humanidades*, Nº 3, en 1960, el artículo de Iber Verdugo, otro de los pilares fundantes del área: “Naturaleza y función de la literatura en Hostos”, y en el Nº 8, de 1965: “Teoría del monólogo interior”, por Enrique Luis Revol, profesor de Literatura Inglesa y Francesa. Vemos, de paso, diluirse la frontera entre lo que se enseñaba en las aulas y los productos de investigaciones de los profesores.

El análisis textual pasó a ser objeto de estudio de pequeños grupos de recientes egresados de finales de la década del 50 o ya entrados los 60: Beby Pinelle, Raquel Carranza, Alfredo Paiva, entre otros, que leen sobre formalismo ruso y el primer estructuralismo desde publicaciones francesas; Laura Devetach y Gustavo Roldán, que son pioneros en los estudios de literatura destinada a la infancia; se toma contacto mediante Beby con la producción de Bratosevich y se conoce la teoría de Barthes, Jakobson y la narratología en general. El descubrimiento era el de una nueva crítica, todavía no netamente semiológica, que no estaba relacionada con la subjetividad, con lo sentimental. Estos eran grupos de estudio pequeños que abrían camino a lo nuevo frente a la resistencia que ofrecían los sectores más conservadores. Más adelante, egresados

de fines de los 60 (Marita Mata, Lucía Robledo) traducen a Genette y otros y estudian con Paiva, Giordano y, ocasionalmente, Mignolo.

La política irrumpe con violencia tras el golpe militar de Onganía en el 66, y tiene como correlato la cesantía de profesores de la talla de Luis Prieto, Noé Jitrik y Carlos Giordano.

Luis Prieto, ilustre lingüista además de un semiólogo de larga trayectoria, tenía en su haber una experiencia europea que pocos poseían. Era director del Departamento de Letras, y Héctor Schmucler lo acompañaba como secretario. Comienzan en esta época las investigaciones que apuntan a una semiología y que publicará más adelante como *Estudios de lingüística y semiología generales* (México, Nueva Imagen, 1977) y *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie* (Paris, Minuit, 1978); ya en 1967, publica *Mensajes y señales* (Barcelona, Seix Barral) donde empieza a hablar de “universo del discurso”.

Con Adolfo Prieto, integrante del grupo *Contorno*, comienza a ingresar la sociología al análisis literario: articula el análisis textual con los condicionamientos históricos, sociales y políticos de la vida literaria. Otro ilustre integrante del mismo grupo, Noé Jitrik, en 1962 publica *Procedimiento y mensaje en la novela* en esa línea de sociología de la obra literaria, perspectiva desde la que enseñaba Literatura Argentina, con JTP de la talla de Schmucler y Roldán. Carlos Giordano proponía muy buenas lecturas de algunos teóricos influidos por el marxismo, como Goldmann, Lukács, entre otros. Se transformaron los programas de esas pocas materias. Esto representó un esfuerzo máximo de modernización, signado por la influencia –entre otras– del marxismo y la semiología. Según testimonio de Toto Schmucler, eran años de esplendor de un pensamiento que se despertaba (que recuperaba cierto espíritu de la Reforma), luego de la larga historia de aplanamiento intelectual que vivió la Facultad desde que fue creada. Este “informante clave” nos recuerda que no se puede dejar de mencionar a María Luisa Cresta de Leguizamón, que era una obstinada difusora de la literatura latinoamericana contemporánea y a Luis Mario Schneider, que trabajó con ella y que tenía un audaz espíritu de renovación en el campo de los estudios literarios.

En la década siguiente y nuevamente con gobierno democrático, Iber Verdugo publica su tesis doctoral, *Teoría aplicada del estudio literario. Análisis del Martín Fierro* (la primera edición es de 1974), donde teoriza y enseña un análisis del texto literario que tiene en cuenta no solo el modo en que el sentido está determinado por la forma, tal como lo postula el estructuralismo, sino el modo en que lo histórico-social determina, a su vez, la textualización.

La primera asignatura propiamente del área fue, en la década del 70, la *Metodología del conocimiento literario*, dictada por Iber Verdugo. La teoría que informaba la investigación era el estructuralismo francés, fundamentalmente Jakobson y Lévi-Strauss, y los artículos sobre narratología de las revistas *Communications* y *Poétique*, todos objeto de traducciones del francés, traídos por viajeros como Raquel Carranza para el grupo que conformaba junto a B. Pinelle, quien, mientras tanto, en la Universidad Católica, donde acababa de ingresar como profesora, enseñaba desde la investigación con ese material. En ese ámbito, tuvo lugar en 1973 un Simposio Argentino-alemán en el que intervinieron profesores y estudiantes de ambas universidades marcó, en sus jornadas de trabajo, líneas de investigación coetáneas y futuras: junto a la aplicación de modelos semiológicos, se discutió sobre marxismo, psicoanálisis y existencialismo, desde la perspectiva teórica y crítica.

Verdugo impulsó una especialización en el área de análisis literario con la creación de cuatro seminarios que complementaban la materia, dictados por él, por Aldo Guzmán y por Teresa Mozejko, quien se había doctorado en París e introdujo la teoría semiótica de Greimás y sus propias investigaciones que, en la década del 80, versarían sobre estrategias discursivas de influencia en el otro. Pero, una vez más, y con dosis terroríficas de tragedia, el golpe cívico-militar en marzo de 1976 interrumpió este proceso y tantas vidas y libertades. Verdugo y Mozejko fueron cesanteados y solo quedó un seminario de los cuatro programados, a cargo de Beby Pinelle en 1977, con las ayudantías de Pampa Arán y Beatriz Ammann. En ese único espacio, en una época en la que el estructuralismo y la matemática de conjunto eran considerados subversivos, se dio desde una perspectiva estructuralista un año lírica, otro año narrativa, y otro, texto dramático. Quienes fueron sus alumnos recuerdan que temerariamente la primera clase comenzó con un poema de Atahualpa Yupanqui.

La información sobre la enseñanza en el área viene al caso para dar cuenta de la investigación porque fueron estos profesores con los asistentes y estudiantes quienes formaron grupos de estudio en cierta clandestinidad, considerando que la mayor parte de la bibliografía y las líneas teóricas estaban prohibidas. Esto permitió que el flujo de construcción de conocimientos no se cortara: algunos lo siguieron afuera, en el exilio (Raúl Dorra, Mabel Piccini, Noé Jitrik, Teresa Carbó, entre otros, en México), y otros, en estos pequeños grupos que se reunían en espacios domésticos: Arán, Boria, Ammann, Flores, Dalmasso, Barei, entre otros. Verdugo, con sus cátedras en la Universidad Católica.

Por fin, con el advenimiento de la democracia y la consecuente restitución de los profesores cesanteados y algunos exiliados que regresaron, se elaboró el plan 86, con la

dirección de Verdugo y la muy activa participación del estudiantado y de los profesores Teresa Mozejko y Pío del Corro –no sin polémicas y tensiones políticas–. En ese plan, se conformó el área objeto de este estudio tal como la presentamos al comienzo. En su diagramación ya se lee lo que se estaba produciendo en las investigaciones en el momento: el corrimiento de los estudios textuales a los estudios del discurso, la expansión del objeto, la inclusión en la carrera de Letras de discursos sociales no literarios como objetos de estudio, investigaciones propias y no simple aplicación de teorías, operación de avanzada dentro de los programas de carreras similares en las universidades argentinas y sobre todo en nuestra propia Escuela, en la que no fue fácil ganar un lugar a los espacios tradicionales y hegemónicos de las otras líneas.

Ya en los 90, dice sobre esta época Pampa Arán, otra de las figuras señeras en el área en ocasión del VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica (Posadas, 2010):

Así, en la década del 90 serán para mí los tiempos en que desde la cátedra de Metodología del estudio literario, leí críticamente y enseñé reiteradamente los textos de Iuri Lotman, de Umberto Eco, de Roland Barthes, de Mijaíl Bajtín, que aparece más tardíamente en nuestro horizonte intelectual, pero que, en lo personal me marcó con gran fuerza. Es también la época de la creación del *Centro de Estudios de Crítica Interdisciplinaria de Córdoba* que nos permitió traer a Paolo Fabbri y a Lucrecia Escudero y crear la *Revista ETC. Ensayo, teoría y crítica*, emprendimiento editorial de lo que con cierta irresponsabilidad festiva y alegre llamamos *Club Semiótico* por iniciativa de Susana Romano, que fue por muchos años la propulsora del evento. La revista, sin apoyo económico, logró sacar 10 números, irregularmente entre 1990 al 99, desarrollando monográficamente temas problemáticos como ficción, interpretación, géneros, cultura popular, intertextualidad, abriendo el espacio a diferentes perspectivas de abordajes teóricos.

Agrego que también a través del CECIC (presidido por H. Taham) se organizaron jornadas de estudio sobre semiótica dictadas por Teresa Mozejko y otro con Beatriz Sarlo, invitada por Roxana Patiño, otra de las activas integrantes, a participar de entusiastas reuniones de estudio. Epistemológicamente se problematizó el desafío de la interdisciplinariedad que provocaba la teoría semiótica: se proyectó a la arquitectura con Marina Waismann y César Naselli, quienes participaron activamente en las primeras reuniones.

En 1991, el Consejo de la Escuela de Letras, con la dirección e iniciativa de Verdugo, organiza un ciclo de conferencias sobre manipulación que se continúa al año siguiente y otro sobre mímesis. Dicho ciclo, que reúne una concurrencia de cerca de cien personas (se usó el anfiteatro de la Municipalidad de Córdoba bajo la consigna de llevar la universidad a la ciudadanía) da cuenta de una orientación al estudio de las estrategias

y de las políticas discursivas, generada en las investigaciones de Teresa Mozejko, en ese momento orientadas hacia el relato indigenista, y en las de Iber Verdugo, abiertas por primera vez desde Letras a los discursos sociales: la prensa escrita, el discurso del aula, entre otros. Así, se logra la convergencia de líneas que se estaban incubando al respecto en psicología social, en pedagogía, en teatro, lo que permitía intercambios interdisciplinarios que tendrían consecuencias en investigación y posgrado. El ciclo duró tres años y las reuniones se hacían los sábados, con una buena difusión de los artículos a través de cuadernillos (Musitano-Flores).

Esta transversalidad del estudio del discurso se manifestará más adelante, en 1997, con la elaboración de líneas para las becas Fomec para doctorado, una de las cuales es esta (junto a epistemología, sociología y antropología). Y será uno de los factores coadyuvantes a la buena recepción y productividad que tuvo la apertura de la Maestría en Sociosemiótica en el Centro de Estudios Avanzados, cursada por buena parte de los profesores e investigadores de la FFyH en sus sucesivas cohortes. Se inició en 1991 con la dirección de Silvia Tabachnik y de María Teresa Dalmasso, quienes venían trabajando en el proyecto desde el 89, con la asistencia de Beatriz Ammann y de Adriana Boria. Un buen número de los profesores del área hace sus investigaciones personales en el marco de este posgrado con lo que se afianza la construcción de la perspectiva sociosemiótica, con las lecturas de Verón y la semiótica peirceana, Bajtín y Foucault, orientadas por eximios profesores de diversa procedencia. Esta línea se continúa, a nivel de posgrado, con el Doctorado en Semiótica (2003), coorganizado por el CEA y la FFyH, con la dirección de Dalmasso y Arán. Un hito importante fue la realización del Congreso de Semiótica (1995), con la colaboración de ambas instituciones (Mirta Antonelli por la FFyH).

En la segunda mitad de la década del noventa, varios proyectos radicados en Conicor están enmarcados en la sociosemiótica como proyección del cursado de la Maestría (me referiré solo a los de los profesores del área): el dirigido por Adriana Boria y Graciela Ferrero, que aborda el discurso social cordobés del año 1973 en torno a la figura de una tendencia hegemónica autoritaria, abarcando un corpus de discursos políticos, periodísticos, literarios, cuyos resultados se publican en *1973. Córdoba, tiempos violentos*; el dirigido por Pampa Arán y Ana Flores sobre teatro y literatura argentina y latinoamericana desde una perspectiva bajtiniana que se plasma en *Voces e ideologías. Estudios bajtinianos*; Mirta Antonelli en ese ámbito, y como becaria, investiga sobre lo verosímil, y un poco más adelante sobre lo biografiado ("Las vidas de Eva", tesis de Maestría en Sociosemiótica); Gabriel Giorgi sobre la novela de vanguardia argentina entre 1965-1975, y en su tesis de maestría sobre "Experimentación narrativa y políticas

de la enunciación". De esa época, y con perspectiva sociosemiótica, es la tesis de maestría de Claudio Díaz sobre el rock en la Argentina, con la que se abren futuras investigaciones sobre música popular, y también la de Ana Flores sobre políticas del humor, que abre investigaciones inmediatas del equipo codirigido junto a Silvia Barei sobre la Argentina humorística de la década del noventa (literatura, cultura juvenil, historieta, publicidad, hipertexto, humor gráfico).

Riqueza, pluralidad, desafíos, efervescencia, son algunas palabras clave para describir el actual panorama de la investigación en el área, aunque sea someramente.

Teresa Mozejko y Ricardo Costa dirigen un programa cuya línea central consiste en el abordaje interdisciplinario (sociología y análisis del discurso) de los discursos como práctica social llevada a cabo por agentes (individuales o colectivos), cuya competencia y condiciones específicas de producción serían la fuente de comprensión/explicación de las características de los discursos.

En la línea sociosemiótica, se inscriben las investigaciones de Pampa Arán sobre literatura argentina, con la perspectiva elaborada a partir de las teorías de Eco, Bajtín, Lotman, Barthes y la teoría crítica de Jameson, lo que determina una inclinación hacia el estudio de los géneros, en este caso, el fantástico fundamentalmente. Susana Gómez comparte este espacio de cátedra por un tiempo e inicia, desde una perspectiva sociocrítica y sociosemiótica, sus investigaciones sobre la lectura como conformadora de identidades, sobre todo juveniles, primero en Conicor, luego en la Maestría en Sociosemiótica y, más tarde, sobre el ensayo latinoamericano, centrado en Cortázar. En la actualidad, junto al trabajo metodológico y epistemológico sobre problemas de investigación literaria, trabaja en procesos interdiscursivos y literarios relativos a las formas de ficcionalización de la última dictadura militar. Como parte de su trabajo de investigación tendiente a la elaboración de su tesis de doctorado, María Soledad Boero trabaja los vínculos entre escritura y experiencia en un corpus de materiales autobiográficos; y, continuando con la formación en la maestría, Alicia Vaggione indaga desde una perspectiva sociosemiótica en una serie de discursos contemporáneos – literarios principalmente pero también mediáticos– que investigan la relación entre cuerpo, enfermedad y cultura.

Desde la cátedra de Semiótica, y a partir de la propuesta de Teresa Mozejko y Ricardo Costa (cfr. ut supra), Candelaria de Olmos ha investigado sobre la trayectoria del escritor Juan Filloy indagando no solo en su obra literaria, sino también en su archivo personal. Con esta investigación doctoral, se ha iniciado en otras búsquedas que intentan explorar archivos personales desde el análisis del discurso. Desde la misma cátedra, Cristian Cardozo investiga la escritura de Gombrowicz. Y, en el marco del equipo

Mozejko- Costa, y luego desde la cátedra de Sociología del Discurso, Edgardo Rozas investigó el discurso político: en la maestría, los discursos pronunciados por el general Uriburu durante el primer golpe de Estado en Argentina y, en el doctorado, los enfrentamientos discursivos en la arena política argentina entre 1932 y 1938.

También sobre literatura argentina, en un proyecto titulado “Modos de representación de sujetos subalternos y configuración problematizadora de identidades políticas en ficciones argentinas (1954-1976/1983-2009)”, María Lidia Fassi y el equipo que dirige investigan sobre la desnaturalización de estereotipos –historización, parodia, ironía– como modo de refigurar o disolver identidades políticas instituidas según lógicas culturales que articulan temporalidad de la nación y civilización/barbarie; también maneras de enunciar subjetividades emergentes en tiempos de globalización.

Sobre literatura argentina, pero desde la perspectiva teórica de estudios de género, están las investigaciones de los equipos dirigidos por Adriana Boria, Patricia Rotger y Magdalena Uzín. Con la dirección de Boria, desde una perspectiva sociocrítica feminista, se aborda una multiplicidad de discursos de los campos literarios, audiovisuales, educativos, periodísticos. El trabajo con los estudios de género y feministas se proyecta en el programa de género del CEA, en la creación del primer doctorado en género del país y la región, y en el seminario de grado que se dicta anualmente en la Escuela de Letras. Por otro lado, Rotger, desde el año 1998, trabaja en el análisis de la construcción de subjetividades en relación a la memoria de la dictadura en escritoras argentinas de la posdictadura y, a partir de 2006, dirige un proyecto sobre las representaciones de género y sexualidad en la literatura argentina. Magdalena Uzín, por su parte, y dentro del programa dirigido por Boria, es directora de un proyecto sobre políticas discursivas en la construcción de identidades sexo-genéricas: retóricas de la naturalización.

En la línea de investigación sobre discursos sociales, que incluyen o no a la literatura e indagan sobre la cultura, se desarrollan proyectos dirigidos por Claudio Díaz y Ana Flores. El primero, dentro del programa “El discurso como práctica” (Mozejko-Costa), investigó sobre “El folklore como campo discursivo en la cultura de masas” (tesis doctoral) y dirigió, siempre dentro del campo de la cultura musical, proyectos sobre la recepción de la música popular por parte de jóvenes en Córdoba. También, como continuación de la línea iniciada en sociosemiótica, Ana Flores dirige el Grupo de Investigadores del Humor (GIH), que indaga sobre las políticas discursivas del humor en literatura, teatro, humor gráfico, caricatura, humor televisivo, discursos destinados a niños y cultura popular, tanto en producciones cordobesas como nacionales; como proyecto individual, investigó en “La broma Aira” (tesis doctoral) la producción de César Aira en la cultura humorística. Dentro del

equipo, como profesor del área, Marcelo Moreno investiga en literatura y teatro cordobés contemporáneo e individualmente en su tesis doctoral sobre el discurso erótico en textos de la literatura argentina en las épocas de la dictadura y posdictadura.

Asimismo, desde una perspectiva sociosemiótica, que en este caso se inscribe en el enfoque biopolítico, Mirta Antonelli indagó sobre discursos sociales mediáticos acerca de la configuración del escándalo a mediados de los noventa para pasar, en el 2000, a coordinar el programa *Discurso, cultura mediática y poder*, en el marco del cual ha codirigido y dirigido (con B. Ammann) los proyectos “Representaciones de violencia y justicia en la construcción de actualidad (Argentina, 1989-1999) y “Cultura mediática, pasiones y política(s). El lazo social en la construcción de actualidad (Argentina post-estallido 2001)”. Su tesis doctoral fue sobre las condiciones sociodiscursivas del escrache de H.I.J.O.S. entre las prácticas jurídicas no estatales de los 90 y sus migraciones. Desde 2008, dirige el proyecto “Dispositivos hegemónicos y construcción de (neo)mapas en la Argentina actual. Conflicto, territorio, verdad y formas jurídicas en la megaminería aurífera”, que ya va por su tercera etapa. Con esta orientación, construye redes con otros proyectos del país (PICT-Foncyt, PIP-CONICET).

Por su parte, Adriana Musitano, desde los 90 hasta 2010, con perspectiva interdisciplinaria (análisis del discurso artístico y pedagógico-político) y en un cruce de estudio histórico-discursivo, indagó con su equipo tres ejes: teatro, política y universidad en el período entre dictaduras: 1965-1975. En la actualidad, lo hace sobre producciones del siglo XXI en la liminalidad discursiva entre teatro, poesía y política. Su investigación personal de doctorado fue en la línea de la poética, con perspectiva interdiscursiva, acerca de las representaciones cadavéricas en el arte de la Argentina de la dictadura y posdictadura.

En una línea estético-filosófica de abordaje al discurso, Silvio Mattoni, formó parte de un equipo orientado a Traducción, estética y literatura argentina de los 90, con la dirección de Susana Romano. En la actualidad, dirige proyectos que se refieren sobre todo a la poesía argentina contemporánea vista desde una perspectiva estético-filosófica. También sobre poesía investiga Gabriela Milone, con el proyecto titulado “La experiencia de la voz, la imagen y el cuerpo en escrituras poéticas contemporáneas (1980-2010)”, en el que profundiza en la escritura poética como una experiencia particular de lenguaje donde acontece una apertura a ‘lo otro’, experiencia de ‘lo inasible’, de ‘lo neutro’; experiencia dada en el ‘pensamiento de afuera’ que desbarata los paradigmas occidentales de lógica y sentido. Cecilia Pacella investiga en el proyecto que tiene por objeto constelaciones de literatura argentina y latinoamericana contemporáneas elaboradas a partir del lenguaje, la experiencia y la subjetividad. La investigación dirigida

por Susana Romano versa sobre metapoética. Dimensiones éticas y técnicas en obras contemporáneas. Heteronomía, autonomía, hospitalidad. El corpus primario está compuesto por obras de Cohen, Gibson, Katchadjian, Curtis, Perednik, G. Romano. Desde el inicio del plan 86 hasta su retiro, una figura importante en esta línea fue Patricia Rennella, desde sus aportes en hermenéutica y la intensa formación de recursos humanos.

Para Vanina Papalini, desde una indagación específica sobre lectura y recepción, sus investigaciones, tanto individuales (literatura masiva y literatura de autoayuda) como con el equipo, tienen como objeto la lectura, entendida como una práctica social medida, integrante de un circuito comunicacional, y los lectores, abordados en sus contextos sociales, culturales y biográficos. El enfoque parte de la premisa de que los fenómenos que se producen en recepción no pueden deducirse del análisis de las piezas mismas, sino que requieren un estudio específico y situado.

Para terminar esto que no es sino un panorama muy generalizador que pone de manifiesto la necesidad de una futura elaboración más extensa y documentada, va el agradecimiento a todos los integrantes del área por sus aportes, sin los cuales esta presentación, realizada sobre todo sobre la base de testimonios, no hubiera sido posible.

Bibliografía

- Flores, A. B. (Coord.). (1996). *Voces e ideologías. Estudios bajtinianos*. Córdoba: Alción.
- Jitrik, N. (1962). *Procedimiento y mensaje en la novela*. Córdoba: Dirección general de publicidad. Universidad Nacional de Córdoba.
- Kayser, W. (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Prieto, L. (1967). *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral.
- Prieto, L. (1977). *Estudios de lingüística y semiología generales*. México: Nueva Imagen.
- Prieto, L. (1978). *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*. Paris: Minuit.
- Revol, E. L. (1965). Teoría del monólogo interior. *Revista de Humanidades*, 8.
- Verdugo, I. (1960). Naturaleza y función de la literatura en Hostos. *Revista de Humanidades*, 3.
- Verdugo, I. (1974). *Teoría aplicada del estudio literario. Análisis del Martín Fierro*. Córdoba: CH Editora.
- Wellek, R. y Warren, A. (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Referencias

¹ Este artículo fue escrito en el año 2013, a pedido de la Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica con el objetivo de hacer una breve historia de la investigación en las diversas carreras de la Facultad de Filosofía. La Escuela de Letras me encomendó que lo hiciera por el área de Estudios Críticos del Discurso. No debía exceder las 10 páginas (de ahí su brevedad) y limitarse a las actividades de investigación de los profesores de la Escuela. Así, tiene un carácter introductorio, provisorio, acotado al período de ejecución, que pide continuarse y completarse en futuros trabajos.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



TRISTEZA INFINITA: DOLOR, PRECARIEDAD Y RESISTENCIA EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

INFINITE SADNESS: PAIN, PRECARIOUSNESS AND RESISTANCE IN CONTEMPORARY LITERATURE

Resumen

Nos interesa hacer foco en este artículo en textos que presentan subjetividades vulneradas, expuestas al daño y al abandono, para observar de qué manera aparecen en la literatura estas narrativas de sujetos precarios ya que leo en ellas no sólo una exposición de cuerpos afectados y sus inscripciones afectivas, sino una forma de resistencia a las huellas destructivas de las políticas de precariedad. Pensamos desde los contornos del llamado "giro afectivo", perspectiva que traza su centro en el estudio de las emociones y el discurso para ver cómo las figuras discursivas condensan la emocionalidad de los textos. Se trata de iluminar las afecciones que entran en juego en estas narrativas de dolor y daño para leer los modos de resistencia y agencia que habilitan.

Palabras claves: dolor; precariedad; resistencia; afectos

Abstract

In this article we are focusing on texts that present violated subjectivities exposed to harm and abandonment, to observe how these narratives of precarious subjects appear in the literature, since I read in them not only an exhibition of affected bodies and their affective inscriptions, but a form of resistance to the destructive traces of precarity politics. We think from the contours of the so-called "affective turn", perspective that traces its center in the study of emotions and discourse to see how the discursive figures condense the emotionality of the texts. It is about illuminating the conditions that come into play in these narratives of pain and harm to read the modes of resistance and agency that they enable.

Keywords: pain; precariousness; resistance; affections

Ay Laura, el frío que habrás sentido,
El desamparo, incluso más enorme que todas las promesas de la biblia,
Que todas las promesas del capitalismo,
Que todas las intenciones del comunismo, de la izquierda,
De la centro izquierda y la centro derecha,
Más enorme que todos las quimeras de la anarquía,
De Green Peace, de las fundaciones que defienden animales,
Más enorme que la tiranía del dinero,
Más enorme que las promesas de campaña....”
(Fragmento del poema de Camila Sosa Villada a Laura Moyano,
travesti asesinada en Córdoba en 2015)

¿Acaso puede alguien imaginarse un dolor más enorme que las promesas del capitalismo, las intenciones del comunismo, las quimeras de la anarquía, la tiranía del dinero... como lo hace en este poema Camila Sosa Villada? ¿Acaso puede dimensionarse el dolor a través de estas comparaciones sorprendidas y letales, por su contundencia y omnipresencia, que lo único que permiten es, justamente, no imaginar límites? ¿Un dolor que excede las dimensiones globales y los alcances universales de estas comparaciones, puede imaginarse? Se despliegan en estas preguntas los viejos interrogantes sobre la capacidad del lenguaje, sobre sus modos más o menos certeros de nombrar los afectos cuando se trata, como en este caso, de la inconmensurabilidad del dolor. Pero lejos de suponer que el dolor no puede representarse, coincido con Ahmed en que se trata de ver cómo el lenguaje del dolor “funciona de maneras específicas para producir diferencias entre los cuerpos” (2016, p. 51). Se trata, entonces, de pensar qué hace el dolor y de observar el alcance de las palabras cuando “la afectividad del dolor forma un cuerpo vivo, sufriente, una superficie corpórea en la que la muerte ha dejado una impresión” (Ahmed, 2016, p. 58).

Este poema habla de la muerte pero también de la violencia, del maltrato y del abandono, del desprecio y la discriminación, porque el crimen de Laura Moyano no tuvo un solo autor. Así lo enfatiza la dedicatoria “A Laura Moyano, asesinada cruelmente por todos ustedes” y en esta reasignación de culpables no importa si el autor del crimen fue una sola persona porque, irremediabilmente, estamos implicados todos. La dedicatoria instala una responsabilidad colectiva sobre esa muerte, lo que indica un gesto fuertemente político porque descubre responsabilidades sociales y, de alguna manera, denuncia el abandono y la desprotección a la que son sometidos los cuerpos travestis pero, al mismo tiempo, logra que ese dolor que expresa la autora se vuelva nuestro: ese dolor se transforma en nuestra tristeza infinita.

Cuerpos precarios I

“¿Cuántas veces te abrazaron?
¿Cuántas veces te sentiste parte de alguien, o de algo?
En qué, de todo este mundo que dicen que es de todos
por igual, encontraste refugio?”
Camila Sosa Villada

Nos interesa hacer foco en este artículo en textos que presentan subjetividades vulneradas, expuestas al daño y al abandono, para observar de qué manera aparecen en la literatura estas narrativas de sujetos precarios ya que leo en ellas no sólo una exposición de cuerpos afectados y sus inscripciones afectivas, sino una forma de resistencia a las huellas destructivas de las políticas de precaridad. También nos interesa pensar desde los contornos del llamado “giro afectivo”, perspectiva que traza su centro en el estudio de las emociones y el discurso para ver cómo las figuras discursivas condensan la emocionalidad de los textos (Arfuch, 2016, p. 251). Se trata de pensar en la articulación entre el discurso, el cuerpo, como lugar de efectuación de las fuerzas e intensidades del afecto, y lo social, porque las emociones no son estados psicológicos sino prácticas sociales y culturales (Ahmed, 2016, p. 9) que moldean las superficies de cuerpos individuales y colectivos. Iluminar las afecciones que entran en juego en estas narrativas de subjetividades desoladas y abandonadas, es no pensar en canales autoexpresivos sino en la dimensión social de las emociones. Más que pensar en una interioridad que se expresa se trata de pensar en cómo se asumen desde el cuerpo social.

Mencionamos las políticas de precaridad y en este punto sería oportuno señalar que el concepto de precaridad implica pensar en las formas diferenciales de distribución de la precariedad, es decir, me interesa acentuar la dimensión política que encierra el concepto de precaridad porque estas formas desiguales de reconocimiento promueven modos diferenciales de persistencia. Distinguiendo así entre lo que significa la precariedad entendida como noción ontológica, existencial y común a todos y la precariedad como término que indica la distinción políticamente inducida de las redes de contención que permiten la sobrevivencia, que una vida sea vivible y perdurable (Butler, 2010). Sostener una vida en el tiempo no sólo requiere de una “red de manos” que actúen brindando capacidad de sostén sino de condiciones sociales que aseguren la salud, la educación, la alimentación, etc. Hablamos de cuerpos precarios y resaltamos la dimensión política porque la precaridad es “una forma políticamente inducida de

exposición exacerbada al daño” (Canseco, 2016, p. 132) que restringe las normas de reconocimiento, configurando cuerpos a los que se es indiferente y que pueden ser desechados. De esta forma regula los afectos y las percepciones sociales que distinguen entre vidas y cuerpos dignos de ser protegidos y vidas y cuerpos desechables.

El poema citado en el epígrafe de este trabajo da cuenta de la precariedad a la que están expuestas las vidas travestis pero también de la precariedad a la que siempre han sido sometidas: “Sabés que es lo que más pena me causa? Que estabas aprendiendo a leer y escribir./Apenas si pueden con nosotras ignorantes, con hambre, con frío,/Imaginate lo que hubieras hecho si hubieras sabido leer y escribir” (Sosa Villada, 2015).

Se habla de una vida expuesta a la ignorancia y al desamparo. Un desamparo que margina, olvida, es indiferente al otro, lo deshumaniza. Y en ese sentido se trata de una vida precaria en tanto ha sido abandonada, en tanto no cuenta como vida:

Mirá hermana, te escribo llorando, pero no por tu muerte,
Que es la mía también, y es la muerte de todas las travestis de este mundo,
Lloro porque con todas las letras de esta lengua,
No pudimos escribir la palabra piedad (Sosa Villada, 2015).

No haber podido escribir la palabra piedad implica la ausencia del sentimiento de compasión por el otro, la falta de solidaridad, el abandono, la indiferencia. Implica también no haber sostenido con nuestras manos las vidas de esos otros vulnerables, no haber tejido comunidad con los cuerpos travestis, haberlos dejados solos, haber aumentado páginas a las narrativas de abandono y crueldad que componen sus biografías. En este punto, es necesario resaltar que la ontología social y corporal que propone Butler justamente alude a la idea del vínculo con los otros, a la idea de socialidad constitutiva del cuerpo porque es ese vínculo, “esa red de soportes sociales, tecnológicos, afectivos (los) que permiten que esa vida corporal sobreviva” (Canseco, 2016, p. 130).

También el dolor que nos provoca esta muerte y nos transmite el poema, que hace que nuestra piel se sienta “impresionada” por estas palabras, es un dolor que experimentamos con los otros, nunca es individual, es social y siempre está ligado a la experiencia de ser con los demás (Ahmed, 2016). Esta idea de socialidad del dolor traza una ética, un sentirnos afectados por el dolor del otro que, sin embargo, nos resulta inaprehensible. En efecto, no podemos sentir el dolor del otro pero sí podemos “aprender a escuchar lo que es imposible”, responder a ese dolor que no podemos sentir como propio y vernos afectados por él. Ante el dolor de los demás, que es inaprehensible, nos

acercamos desde una respuesta ética y empática y transformamos ese dolor en nuestra tristeza (Ahmed, 2016, p. 71).

Cuando Ahmed se pregunta cómo entran las heridas a la política insiste en la memoria, el recuerdo, la necesidad de trazar una historia del daño porque “la piel de la comunidad está dañada” y en este sentido el poema de Camila Sosa Villada contribuye a esa memoria y también a una denuncia del abandono que sufren las vidas travestis. Esta memoria del daño lejos de fetichizar la herida y cerrar las posibilidades de un empoderamiento muestra sus nuevos significados desde las huellas afectivas de lo vivido. Como veremos, el dolor no resulta paralizante sino una variable capaz de empoderar (Macón, 2013, p. 14).

Sosa Villada hace una denuncia contra las formas brutales del odio y los modos naturalizados del desprecio pero, fundamentalmente, contra las formas violentas del poder que operaban antes de la muerte y que hacían inevitable este final. No se trata de reducir todo a un crimen de odio, ya que hacerlo implica acudir a “una explicación monocausal que alude al fuero íntimo, emocional, como causa única” (Segato, 2017, p. 87) sino de pensar en las formas en las que opera el poder cuando no otorga reconocimiento, cuando efectúa distinciones políticas sobre los cuerpos, cuando determina qué cuerpos proteger y cuáles abandonar (Butler, 2017).

El cuerpo sin vida de Laura Moyano encontrado en una obra en construcción, desechado, habla de la violencia y el abandono que sufría esa vida: “el cadáver vuelve manifiesto el mapa biopolítico sobre el que estos cuerpos tenían lugar.” (Giorgi, 2014, p. 216) Justamente, el cuerpo tirado, abandonado, no puede leerse sin continuidad con una vida también desechada y abandonada, por lo que el cadáver hace visible que ese cuerpo “ya habitaba la temporalidad de la muerte” (Giorgi, 2014, p. 218). Si la muerte resultaba de alguna manera previsible: “Miro tu foto y adivino en tus ojos/ la misma tristeza y desesperanza que hay en los míos./ Una tristeza quieta, de andar mirando la muerte de joven./ Todo el tiempo la muerte, ahí, esparcida en la sangre” (Sosa Villada, 2015), es porque la vida travesti siempre aparece expuesta al daño y su vulnerabilidad extrema señala su intemperie: “Para pedirles que detengan el mundo,/Que ha muerto una travesti./Pero qué van a saber, Laura... qué van a saber./Si nos han metido en una cueva como si fuéramos de mal agüero./ Todo el tiempo este sentimiento de que nadie nos quiere,”(Sosa Villada, 2015)

Cadáver, desapego y arte

Hay un texto que sin dudas pone en evidencia las formas deshumanizadas de ver un cadáver. Es un cuento de Samanta Schweblin que se llama “La pesada valija de Benavides” (2002) y que narra cómo un cadáver se “convierte” en obra de arte. El cuento comienza con un personaje, Benavides, que coloca el cuerpo de su mujer asesinada en una valija de cuero y se dirige a ver al doctor Corrales para contarle, confundido sobre la realidad de los hechos, lo sucedido. El doctor se maravilla cuando ve el cuerpo muerto y se lo muestra a un curador que inmediatamente cree haber descubierto una verdadera obra: “Qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora, piensa Donorio,...la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse. Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores” (Schweblin, 2002, p. 130). Se organiza una exposición para *la obra* titulada “la violencia” y en el medio de ella Benavides grita “Yo la maté”, lo que vuelve eufórico al público para quienes se trata de “pura poesía”: “Algo emana de esa obra que los vuelve locos. La imagen soberana del cuerpo morado. La muerte a pocos metros. Carne humana, piel humana. Muslos gigantes. Enroscados en una valija. Embutidos en cuero. Y el olor” (Schweblin, 2002, p. 139).

Lo que el cuento plantea, desde una mirada sarcástica y extrema, no es sólo el momento en que un cadáver se torna obra de arte y consecuentemente, su asesino se vuelve artista, sino los modos diferenciales de leer un cuerpo muerto. Ya no desde las narrativas del desecho, la basura y los despojos sino desde las coordenadas del lenguaje del arte, imprimiendo una distancia despojada de afectos. Así, el cadáver es un objeto, inanimado y muerto, pero un objeto que se admira y en ese punto interviene la mirada sarcástica que nos interroga sobre la convivencia y aceptación solapada de nuestro mundo a las formas de la violencia y la muerte. Presentar un cadáver como obra de arte, un cuerpo de una mujer asesinada sobre la que no se dice nada puesto que no hay marcas biográficas ni inscripciones de vida en ella, es llevar a un extremo la evidencia de una crueldad que ha convertido en insignificante y anodina la vida de una mujer. Despojada de toda inscripción biográfica y vital pero también de cualquier registro de vida social, el cuerpo sin vida de la mujer se torna objeto de consumo artístico, lo que imprime al arte un sentido mercantilista y construye una mirada del público desafectada. Lo que el texto pone en evidencia es la extendida percepción desapegada de un mundo contemporáneo demasiado acostumbrado a la violencia y al crimen que resulta insensible a este registro de horror cotidiano pero sensible a lo que el arte parece devolver como obra. El registro sensible parece permearse sólo y gracias a esta distancia. La condición de esta percepción es la anonimidad y la ausencia total de la idea de daño: no se trata de

un cuerpo que ha sufrido sino del espectáculo del “horror y la belleza”. Es el acento en esta espectacularización lo que el cuento traza como horizonte de sentido para desarticular las miradas victimizantes y ponerlas en tensión con su exceso opuesto, aquellas miradas deshumanizantes y desapegadas que no registran la vida o la muerte del otro. El público espectador no llora la muerte ni a la muerta porque el cadáver está despojado de toda historia, de toda memoria, de todo lazo y vínculo. El cadáver es, literalmente, insignificante, no significa nada para nadie en tanto no construye memoria (Giorgi, 2014, p. 201). Sólo es obra, instalación y espacio de escenificación de un drama que nunca es percibido como tal porque eso implicaría reconocer que en ese cuerpo hubo vida.

Hacia el final, Benavides, vislumbra su futuro de “artista”:

Ver las manos de Benavides apretar en el aire el material ausente. Buscar qué amasar. Presentir el tiempo escaso y la tarea colosal, olvidar la ociosa latencia del hombre común. Ver, ante sus ojos, cándidamente expectante la materia: decenas de cuerpos que laten y esperan, la masa primaria a ser hendida, enroscada, forzada, hasta alcanzar, majestuosa, bajo la mano entendida de una práctica superior, las medidas precisas de la valija de cuero (Schweblin, 2002, p. 140).

El asesino como potencial artista es el exceso que el cuento plantea, la ironía del horror como potencia, como excepcionalidad y arte. El cuerpo muerto como artefacto artístico, la violencia como instrumento, el crimen como horizonte conforman un espacio narrativo que trabaja sobre los excesos de una imaginación que rompe las previsibilidades del relato, sus derivas posibles ante un crimen, porque no hay escándalo, ni dolor, ni verdad, ni justicia. Desde ese registro desafectado, los juegos de sentidos de este cuento se abren a lo imposible, inimaginable, para poner en relieve la crueldad y la insensibilidad de una mirada sin afectos.

Cuerpos precarios II

El poema analizado inicialmente se enlaza con otros que también lloran otras muertes sufridas y que forman parte del libro *Proyecto NUM. Recuperemos la imaginación para cambiar la historia (2015/2017)*, un archivo del presente (Vaggione y Rotger, 2018) que recopila fotos, textos, cuadros que dan cuenta de la productividad estético-política surgida en torno a las marchas “Ni una menos”. En dicho libro, el poema “Soy” de Emilse Soledad Silva dice: “Soy la puta, la abortista, la inhumana. Soy la pobre, la empobrecida, la madre, la desempleada. Soy la que resiste los golpes con el cuerpo como escudo. Soy la secuestrada hecha puta, la puta que vos pagás, la que no pagás pero llamas puta.” (Silva, 2017: 54).

Expone su vulnerabilidad, su historia de mujer denigrada y desechada. No sólo es la condena moral por el libre ejercicio de su cuerpo sino la olvidada social, la pobre y empobrecida. Una lista de adjetivos que descalifican y estigmatizan, marcan los cuerpos de las mujeres.

Algo similar se puede ver en el poema de Camila Sosa Villada incluido en su libro *La novia de Sandro* (2015) donde el yo poético se marca en todos los territorios de la marginalidad:

Soy una negra de mierda, una ordinaria, una orillera, una cuchillera, el mundo me queda grande, el tiempo me queda grande, las sedas me quedan grandes, el respeto me queda enorme, soy negra como el carbón, como el barro, como el pantano, soy negra de alma, de corazón, de pensamiento, de nacimiento y destino. Soy una atorranta, una desclasada, una sin tierra, una sombra de lo que puede ser. Soy miserable, marginal, desubicada... (Sosa Villada, 2015, p. 8).

En ambos poemas hay un decir afirmativo pero esas afirmaciones se juegan desde las palabras de los otros y esas palabras son siempre estigmatizantes. En los dos textos se toman las asignaciones conferidas por los decires sociales, palabras y sentidos que señalan y desvalorizan, para reapropiarse de los estigmas, tomarlos en la voz propia. Esa primera persona que asume la palabra ajena, y se reafirma, justamente, en los calificativos del desprecio para resignificarlos y fundar un gesto subversivo. Porque capturar el insulto proferido y hacerlo propio es también descolocar su impronta, quebrar sus alcances y desarticular su dominio para trastocar los sentidos transmitidos e invocar nuevas significaciones. Asumir los descalificativos como propios se torna un gesto político que desafía las enunciaciones proferidas y sus estereotipos estigmatizantes y permite la emergencia de una voz tan inapropiada, por lo que tiene de incómoda y molesta, como provocadora. De esta forma el dolor que provoca el señalarse y marcarse desde la ignominia, la ofensa y el desprecio dado por el otro, resulta el umbral desde donde es posible nombrarse, asumirse y transformar ese dolor. Si el negro es el color que marca y señala la conducta, si es color de la sombra y el estigma, el brillo y la luz del fuego serán, veremos, “la luz inusitada”.

Desde el dolor, palabras de resistencia

Después de la impiedad, la falta de conmiseración, el abandono, la muerte y los estigmas, se alza en todos los finales de los poemas mencionados una palabra diferente,

una palabra que señala una fuerza de vida y una resistencia. De esta forma todos los textos cuestionan “ciertos esquemas establecidos, tales como la distinción tajante entre la esfera pública y la privada, la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento/victimización o la vinculación exclusiva de afectos clásicamente positivos como el orgullo a la acción política” (Macón, 2013: 9) Se trata de pensar que el dolor no es pasivo ni victimizante sino que puede ser canal de acción y de gestión política del afecto.

El final del poema a Laura Moyano, dice: “vamos a morir de viejas, bailando con nuestras pelucas el mambo de la rebeldía. Ya lo verán!”

Se trata de “morir de viejas” y no a los treinta y cinco años como señala el promedio de vida de las travestis. Se trata también de baile y de rebeldía, lo que marca un gesto que enlaza la sobrevida, la fiesta e insurrección, todos signos del cuerpo travesti que resiste y festeja. Y un desafío final, lanzado como revancha: todos seremos testigos.

Igualmente el poema de Emilse Soledad Silva mencionado finaliza así:

Pero también soy la que piensa, la que abre los ojos y despierta. Soy la que es acción junto a lxs mixs, la que lucha y resiste sin olvido. Soy memoria, amor y pasión. Soy camino colectivo, reflexión, construcción diaria, emergente, urgente. Soy situación, historia, poder y convicción. Soy devenir, libertad, esperanza, existir. Soy bella, imperfecta, feliz en la resistencia. Soy mujer (Silva, 2017).

Aquí aparece la palabra militante, la palabra y el cuerpo en acción, lo colectivo y la memoria del dolor de las palabras iniciales del poema transmutada en esperanza. Si todo lo negativo asociado a la mujer abría el poema, todo lo positivo, afectivo y esperanzador lo cierra. La que lucha y resiste es mujer, toda una potencia de resistencia y felicidad.

En ambos cierres aparecen de distintas formas las tramas de la resistencia, lo que permite pensar en la doble valencia de la precariedad. Si en un comienzo hicimos mención a la idea de precariedad en el sentido de vulnerabilidad y exposición al daño, en este punto nos interesa remarcar los otros sentidos que también implica el concepto de precariedad. Más específicamente el sentido desde el cual se remarca que la vida surge como desafío y resistencia a un poder que busca excluir y silenciar. Como señala Gabriel Giorgi:

Vidas y cuerpos sobre el umbral de lo precario, cuyo relieve no se puede leer sólo bajo el signo de la desposesión y el despojo sino bajo nuevas inflexiones de la agencia, de la resistencia y de la invención de relaciones, afectos y placeres (2017, p. 10).

Se trata de la precariedad cuando toma fuerza política, cuando aparece como signo de un reclamo, de una búsqueda de justicia y de una forma de resistencia que interpela al poder, a las normas, a la autoridad. De esa interpelación surge su valor

político, su potencia afirmativa, su nosotros. De alguna manera lo precario encarna una valencia política que se juega en los contornos del cuerpo, un cuerpo expuesto a la violencia extrema de la muerte y el abandono, un cuerpo sufriente pero también un cuerpo que se revela autónomo, interdependiente, propio y común: un cuerpo que brilla, como dice Camila Sosa Villada al final de su poema: “Cuando llego a un lugar todos se retiran, y como buena negra que soy, me arrimo al fuego y relumbro, con fulgor inusitado, como una trampa, como si el mismo mal se depositara en mis destellos.”

Lo precario nombra no sólo la vulnerabilidad y la marginación a la que aludía el poema inicialmente, sino también ese brillo, destello y fulgor de las palabras finales que abren el juego a los sentidos positivos de una resistencia afirmativa.

“Mujeres Ardientes”

“Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2017, p. 192)

Un texto que remarca estas ideas de interdependencia, solidaridad y resistencia que alberga lo precario es el cuento “Toda las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez porque plantea desde una imaginación narrativa llevada al límite, una posibilidad extrema de resistencia a la violencia de género. La historia del cuento se centra en cómo un colectivo de mujeres, llamadas las “Mujeres Ardientes”, deciden quemarse a ellas mismas antes de sufrir la violencia del fuego de mano de los hombres. Son un grupo de mujeres que en distintas partes y siguiendo un ritual con reuniones, cantos de entrega al fuego y posteriores curaciones, multiplican las “hogueras” y crean “una belleza nueva”.

La desfiguración del rostro y el cuerpo resulta gesto de resistencia y espacio desde donde se interviene contra la violencia y contra las formas convencionales y normalizadoras de la belleza: “¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (Enriquez, 2017, p. 196).

La monstruosidad aparece como programa y desafío, el cuerpo quemado no sólo contesta a las formas de violencia sino que impone una nueva forma para mirar y desear el cuerpo de la mujer. Las mujeres convertidas en monstruas imponen nuevas formas de legibilidad que cuestionan las normativas estereotipadas de belleza y sus consecuentes horizontes de expectativas centrados en el cumplimiento de ciertos parámetros consagrados.

Si la narrativa de Enríquez, como muchos señalan y la propia autora admite, trabaja desde las líneas del género de terror, podemos decir que en este cuento es, justamente, la decisión autónoma de desfigurarse como respuesta a la violencia, lo que se presenta como terrorífico. No tanto por su extremismo sino, tal vez, por su terrible eficacia. En efecto, lo que proponen las “Mujeres Ardientes” no es tanto autoinflingirse el daño antes de que lo hagan los hombres como una forma anticipatoria que reafirma la potestad sobre el propio cuerpo activando la consigna feminista que versa “mi cuerpo me pertenece”, sino y principalmente, reafirmar las potencias del deseo. Son “ardientes” literal y metafóricamente, porque es la llama del deseo lo que las mueve: una red de vínculos entre ellas, solidaridad e interdependencia, afectos y cuidados que sostienen la resistencia desde un cuerpo que no se siente como dañado sino, contrariamente, como reinventado desde un nuevo marco de legibilidad que revaloriza lo monstruoso como forma de vida, respuesta y puesta en crisis de los patrones de belleza y sus gramáticas de cuerpos deseados. Las mujeres quemadas del cuento imponen una nueva condición a los hombres, ser deseadas con su fealdad y así desarticulan las codificaciones culturales sobre la belleza deseable y tiran abajo el andamiaje que hacía de estos monstruos seres desechables, no apetecibles. De manera que se ponen en jaque los atributos esperados para proponer formas diversas del deseo que se presentan, por su irradiación, diseminación y contundencia, como inevitables.

Si todas las mujeres se queman no habrá otras mujeres para esos hombres de manera que emerge una nueva regla que trabaja con la violencia de una imposición leída no tanto como castigo ni justicia, aunque, por supuesto, hay una justicia extrema, sino como terreno de nuevos registros y disposiciones sobre lo afectivo. Nuevos registros que modelan la percepción y las emociones exigiendo un ajuste de foco, una transformación que sólo fue posible a través de la monstruosidad. Crean nuevas reglas, proponen un desajuste con respecto a lo esperado, imponen un nuevo marco de reconocimiento signado por la necesidad de leer de otra manera, de aceptar una nueva corporalidad que se presenta libre y a salvo de las formas de violencia.

A modo de cierre

“¿Cómo dar cuenta, prescindiendo de la función que cumplen las emociones, sentimientos y pasiones, de las reacciones que desata, sobre todo en un mundo globalizado, el temor al *Otro*, su inconmensurabilidad, su incógnita, su *diferencia*?” (Moraña, 2012, p. 324).

Desde la perspectiva afectiva, heredera de los avances de la teoría feminista y la teoría *queer*, nos interesó pensar los distintos textos remarcando el estudio de las representaciones de género y sexualidad y sus impresiones afectivas cuando resultan cuerpos sufrientes y marginados. Pensamos los afectos desde “el carácter cultural y socialmente construido –y no innato y esencial– de la experiencia afectiva” (Abramowski y Canevaro, 2017, p. 15) y desde ese ángulo leímos no sólo las intensidades del dolor de los cuerpos precarios sino también las posibilidades de agencia desde los registros del daño. Leer estas subjetividades en la literatura no es sólo insistir en la productividad del estudio de los afectos como vertiente de la crítica cultural, sino en su valor potencial para leer e interpretar las formas de resistencia.

Como dice Mabel Moraña (2012, p. 329), estudiar desde los afectos los distintos modos de subjetividad y las diversas formas de hibridación social que alteran las formas naturalizadas de entender la relación del individuo con el género (y también con el territorio y la comunidad), es también interpretar nuestro tiempo atravesado por el miedo, el odio hacia los otros y, al mismo tiempo, los sentimientos de solidaridad. Porque estos cuerpos precarios expuestos al abandono y la muerte, con sus cadáveres desechados sin el derecho a ser llorados, también abren el juego a la configuración de gestos políticos que reconstituyen lo social a través de lazos intersubjetivos que reinscriben las luchas desde una cualidad emancipatoria y subversiva.

La afectividad del dolor pone en superficie los cuerpos precarios pero también hace visible las políticas de precaridad que los expone, sus formas diferenciales de distinguir lo humano de lo no humano y las distribuciones desiguales de las redes que aseguran las capacidades de sobrevivencia. Sobre este umbral de lo precario, los cuerpos de las mujeres y los cuerpos travestis que recorrimos en este trabajo, se empoderan, alzan su voz, gestionan sus emociones y construyen espacios alternativos de reafirmación, lucha y resistencia. Se trata de distinguir políticas, lo que Segato llama “el proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos” (Segato, 2017, p. 29) para reafirmar desde este último, y contra las formas individualizantes de la subjetividad neoliberal que postula el primero, el camino del arraigo vincular, las redes de comunidad y sus modos afectivos.

Bibliografía

Abramowski, A. y Canevaro, S. (Comps.). (2017). Introducción a Abramowski y Canevaro.
En *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las*

humanidades, Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.

- Ahmed, S. (2016). *La política cultural de las emociones*. México: Cialc.
- Arfuch, L. (2016) El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política. *Revista de Signis*, 24.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra, las vidas lloradas*. México: Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. México: Paidós.
- Canseco, A. (2017). *Eroticidades precarias, la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: asentamiento Fernseh.
- Enriquez, M. (2017). Las cosas que perdimos en el fuego. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama.
- Giorgi, G. (2014). Lo que queda de una vida: comunidad y cadáver. En *Formas comunes, animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giorgi, G. (2017). Las vueltas de lo precario. En Dahbar, M. V., Canseco, A. y Song, E. (Eds.). *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler*. Córdoba: Sexualidades doctas.
- Macón, C. (2013). Sentimus ergo sumus. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, 6(II).
- Moraña, M. (2012). Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. En Moraña, M. y Sánchez Prado, I. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Schweblin, S. (2002). La pesada valija de Benavides. En *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Planeta.
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva, E. S. (2017). Soy. En AAVV. *Proyecto NUM, Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Buenos Aires: MadreSelva.
- Sosa Villada, C. (2015). *La novia de Sandro*. Córdoba: Caballo Negro.
- Sosa Villada, C. (2015). Poema a Laura Moyano. Recuperado de <https://www.facebook.com/autonomx/posts/por-camila-sosa-villadaa-laura-moyano-asesinada-cruelmente-por-todos-ustedes/420575368129612/>.
- Vaggione, A. y Rotger, P. (2018). "Proyecto NUM: registros de un presente" en Actas I Congreso Nacional en Ciencias Sociales. Las Ciencias Sociales a cien años de la Reforma Universitaria. [En prensa].

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



ENTREVISTAS

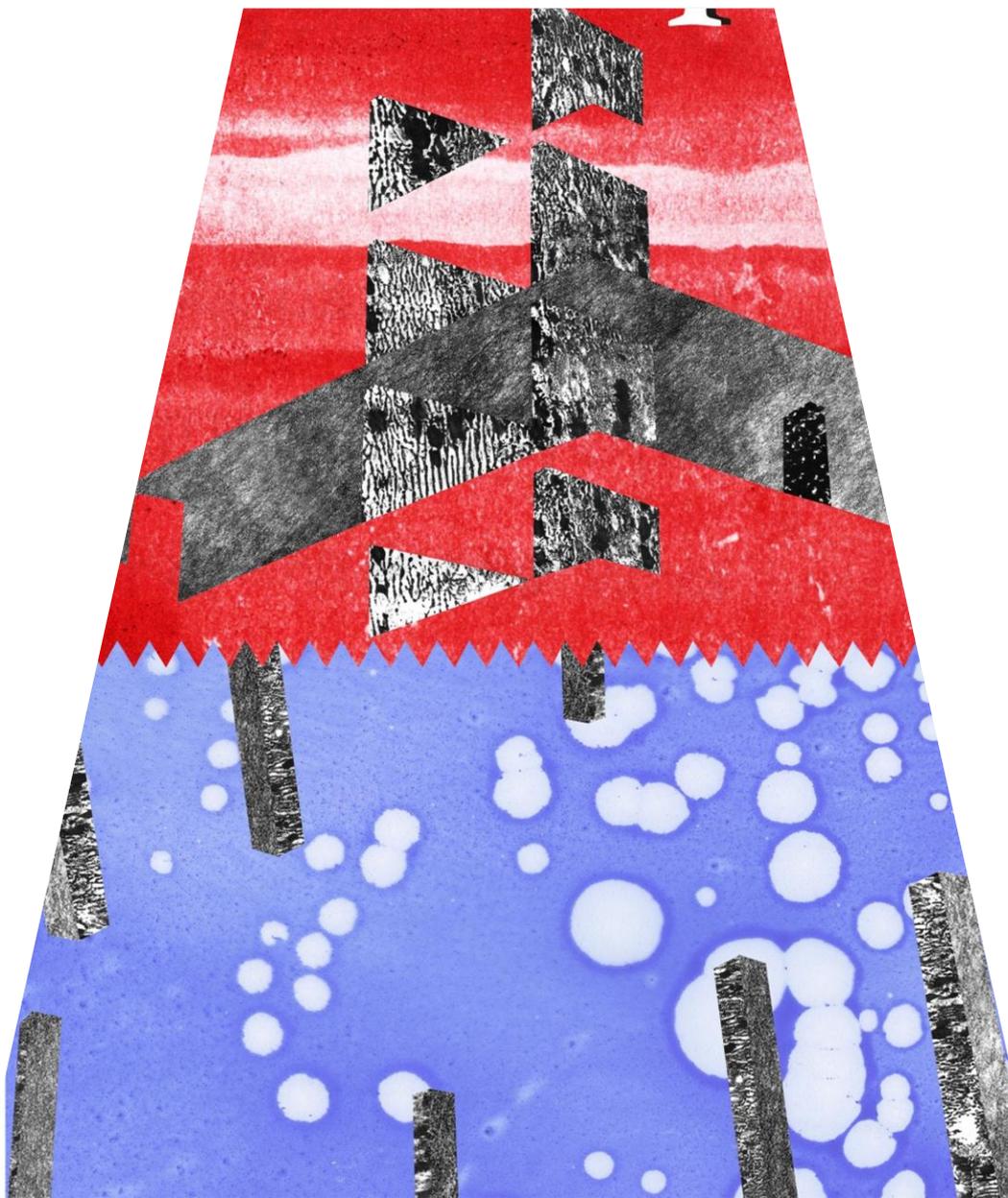


Ilustración: Ignacio Muñiz

Entrevista a Leonor Arfuch:

“Abrir la escucha, en su sentido más profundo, como hospitalidad hacia el otro...”

Para lxs lectores de Leonor Arfuch, habituados a un trabajo singular que la crítica lleva a cabo en cada una de sus intervenciones, la aparición de un nuevo libro, en este caso *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018, Eduvim) posibilita atravesar de nuevo una experiencia que nos conecta a un modo de trabajo singular, un tono, una forma de mirar/leer marcada por la capacidad de afectarnos, en el sentido de interpelarnos y conmovernos.

Precursora del campo de los estudios sobre narrativas biográficas, memorias colectivas y subjetividades, sus escritos son una referencia ineludible a la hora de pensar en los vínculos entre discurso y vida -analizando objetos en diferentes soportes- y sobre todo para indagar en ese límite poroso y complejo entre memoria individual y memoria colectiva. Entre sus numerosas publicaciones podemos mencionar *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002, FCE), *Crítica cultural entre política y poética* (2008, FCE), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013, FCE) *Identidades, sujetos y subjetividades* (compiladora, 2002, Prometeo), *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias* (compiladora, 2005, Paidós y 2016, Prometeo) entre muchas otras.

Leonor Arfuch fue invitada a presentar el primer número de la *Revista Heterotopías*, en el mes de agosto de 2018, en el marco de una Universidad que no comenzó regularmente su semestre por reivindicaciones laborales de sus docentes y estudiantes. La presentación pauta en un primer momento devino clase pública. Allí tuvimos oportunidad de dialogar con ella, docentes, no docentes y estudiantes, y luego esa conversación se extendió bajo el formato de una entrevista -género que también fue objeto de sus indagaciones- que ahora compartimos.

- A lo largo de los ensayos presentes en *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* que reúne sus trabajos de los últimos años, lxs lectores detectamos un modo singular de interrogar atravesado por una disposición afectiva hacia la

escucha. ¿Podría contarnos cuál es ese proceso, cómo elige sus objetos de trabajo y cómo vuelve a ellos atendiendo a sus latencias y pervivencias?

Es un largo proceso, que en realidad involucra la vida entera. Comenzó quizá por un ser nómada, que me llevó de una carrera de Letras recién terminada, bajo la dictadura, a un definido interés por los discursos sociales y el psicoanálisis, que, en articulación con la teoría literaria, la semiótica, la filosofía del lenguaje y las ciencias sociales en general me orientaron hacia el análisis del discurso, en la perspectiva pionera de la llamada “Escuela Francesa”, que ponía el acento en las modalidades de la enunciación, las relaciones de poder y los lugares respectivos de la interlocución. Así analicé la campaña electoral de 1983 en las voces de Alfonsín y Luder, y más tarde el histórico Juicio a las ex juntas militares de la dictadura (1985), tal como fue construido en los 3 diarios más importantes de circulación nacional (*Clarín*, *La Nación* y *La Razón*, entonces matutino). Más tarde vino, traída por el estudio de la entrevista como género discursivo -en los medios, la crítica literaria, las ciencias sociales-, la preocupación por la construcción de subjetividades y el registro de lo afectivo, que aparecía como prioritario más allá de las figuras involucradas y del tema en cuestión. Y mi interés por lo auto/biográfico -pregunta que me hizo una vez al final de una conferencia mi colega Jorge Ruffinelli, de Stanford, con un guiño de complicidad- derivó justamente de ese estudio -más allá de las “razones” elusivas del inconsciente-, y de ver la expansión del yo en todas sus variantes como un registro predominante de la subjetividad contemporánea. Y esto sucedía en los '90, bien antes de las redes sociales. Y fue quizá esa articulación entre discurso, subjetividad y afecto lo que me llevó tempranamente a un compromiso ético, estético y político con el tema de la memoria en la Argentina, con su importancia y su dificultad, y el cuidado y la delicadeza -en términos de Roland Barthes- que supone. La escucha, en relación al testimonio, la auto/biografía, los relatos de vida, las diversas formas del arte y la autoficción -un género creciente en nuestro tiempo-, se transformó así en un registro sensible tan importante como el rigor teórico.

Y en relación a los objetos de estudio, me interesó analizar en este libro lo que llamé “el tiempo de los hijos”, a través de sus obras literarias o artísticas: el momento en el cual se interrogan sobre la figura de sus padres, desaparecidos o exiliados, y más tarde sobre su propia infancia en dictadura. Pero también volver sobre ciertos géneros, como la biografía, que revela una pasión que no se aquietta entre biógrafos,

biografiados y lectores -y que se ha transformado casi en estrategia de campaña para los políticos-. Y como no podía ser de otra manera, está presente la vieja relación entre arte y vida -sin asomo de correlación estricta entre ambos- o más bien, *de la vida en el arte*, tal como se expresa en innumerables formas de las prácticas artísticas contemporáneas.

- La noción de *espacio biográfico* ha sido clave para pensar la heterogeneidad de los modos en que los sujetos narran sus experiencias vitales y es una categoría que permanece abierta a cambios y transformaciones. ¿Cómo pensar la dislocación que la teletecnología opera sobre nuestras formas de contarnos en el espacio de las redes sociales?

Ese es un tema complejo, que yo no he estudiado en particular, pero no puedo menos que ver reconfirmadas ciertas hipótesis que me formulaba al trabajar sobre el concepto mismo de *espacio biográfico*. Por un lado, una mostración insistente del yo en los más diversos registros -mediáticos, artísticos, literarios, políticos, académicos, intelectuales- que parecían desdecir la famosa “muerte del autor” de Barthes; por el otro, una creciente soledad y aislamiento como vivencia compartida en las grandes ciudades, el individualismo, la uniformidad de las vidas que no parecían encontrar más objetivo que el consumo y la supervivencia, alejados cada vez más, por las crisis, los deseos de realización personal en el marco de lo colectivo. Filósofos y sociólogos se ocuparon de eso desde fines de los '70, con énfasis en el plano político, quizá en consonancia con el ocaso de los “grandes relatos” y la pérdida de los sentidos de comunidad: la visión crítica de Sennett lo definía como una caída en el narcisismo en desmedro de la cultura pública, la de Habermas ponía el acento en el triunfo de la personalidad y la vida privada del candidato en detrimento de lo programático y lo ideológico.

Más allá de la afirmación de Paul Ricoeur de que “Contamos historias porque finalmente las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas”, algo de esas tensiones hay quizá en la necesidad de narrarse día a día -todos transformados en enfáticos autobiógrafos, dejando retazos de la vida, real o imaginada, en redes inasibles e insondables- pero también, desde aquel tiempo, esas manifestaciones del

yo alentaban luchas por el reconocimiento, las políticas de identidad, la afirmación ontológica de las diferencias y la expresión de nuevas identificaciones e identidades. Y hoy las redes sociales, pese a la dislocación de las tecnologías, también crean nuevas formas de sociabilidad y organización, identificaciones y tramas de lo común, alentando una conversación grupal que difícilmente se daría de otro modo. Y sabemos de los amigos lo que quizá no sabríamos por las formas tradicionales, aunque extrañemos -yo, por lo menos- el tiempo de hablar por teléfono o programar encuentros, envueltos como estamos en la premura sin fin del día a día. Es una cuestión netamente derrideana: “ni” “ni”, algo que puede ser pensado tanto de una manera como de otra, que no podemos retrotraer porque así gira el mundo pero que sí podemos analizar en una perspectiva crítica.

Lo que creo que merece una atención especial por parte de los que analizan las redes sociales es la primacía del uso de Twitter como discurso político, que ofrece la reacción inmediata ante todo lo que pasa -la emoción al desnudo, parecería-, lejos de toda argumentación, análisis o contextualización. Tal vez un nuevo registro, inquietante, del “giro afectivo”.

- En el marco de ese “giro afectivo” que se revela como una preocupación actual que permea las ciencias sociales, ¿cuáles son las posibilidades que abre a la hora de leer aquellos acontecimientos que activan emociones reactivas y violentas -como por ejemplo, el odio en las últimas elecciones de Brasil-?

Ahí tenemos justamente un ejemplo lamentable del “triumfo” de las redes sociales en cuanto a la movilización popular y la construcción de sentidos comunes a partir del enfrentamiento y la violencia hacia el otro. El concepto de “giro afectivo” se fue gestando en los 2000, sobre todo en el medio académico anglosajón, para dar cuenta de fenómenos que se advertían en el plano de lo social y lo político y que resistían las interpretaciones convencionales. Algunos de ellos, como la exaltación del yo, la intimidad pública y la expresión mediática de las emociones habían inspirado mi propio concepto de “espacio biográfico”. En el capítulo que abre el libro intenté dar cuenta, sintéticamente, de ese “giro”, que involucra tanto a la neurobiología como a la filosofía, y que redundante, según algunas concepciones, en la primacía de afectos y emociones como previos a toda conciencia e intencionalidad -concepción hábilmente utilizada en ciertas campañas políticas- y que implica el riesgo de poner entre paréntesis el rol de

las ideas, el discurso, la argumentación y en definitiva, la ideología. Pero en el mismo campo otras perspectivas críticas señalan la importancia de afectos y emociones en cuanto al análisis cultural, social y político, sin desmedro de lo racional y argumentativo. De modo que ante escenarios de gran complejidad como el de Brasil - esa explosión de las “pasiones tristes” según Spinoza- estas últimas perspectivas, a las que también hago referencia en el capítulo, pueden resultar sumamente útiles.

- En conexión con la pregunta anterior y desde la interpelación a “pensar este tiempo”, ¿cómo imaginar la continuidad del trabajo sobre las memorias colectivas en un futuro no tan lejano, teniendo en cuenta los intentos de algunos sectores del poder, en el presente, por desestabilizar las políticas públicas de Memoria, Verdad, Justicia que se fueron construyendo hace décadas. En este escenario que aparece de algún modo amenazado, cómo situar/pensar las posibilidades de intervención de la crítica cultural.

Por naturaleza, en el tema de la memoria nunca puede darse todo por ganado. Por más que haya épocas que favorezcan el avance de una concepción firme de derechos humanos, y logre acuñarse en el seno de la sociedad una distinción sustantiva entre el terrorismo de Estado y los crímenes de lesa humanidad frente a otras formas de violencia política -tal como ha acontecido en la última década- esos sentidos requieren de una reafirmación constante, tanto de la justicia como de los organismos concernidos, de los partidos políticos, de los medios de comunicación y de la sociedad en su conjunto, como salvaguarda frente a eventuales cambios de rumbo a nivel gubernamental. Una especie de estado de alerta, que favorezca la reacción inmediata, como lo fue la enorme movilización contra el 2x1, que la misma Corte acaba de revocar.

Pero también por naturaleza es un tema altamente conflictivo, que en verdad hay que enunciar más bien en plural: *memorias*. Porque hay singularidades y diferencias, aún entre los que se alinean “del mismo lado” y también están los que reclaman, en equivalencia, otras memorias, como las de las víctimas de la violencia guerrillera de los años ‘70. Y hay quienes, sin hacer la equiparación entre ambas violencias, discuten las políticas de Memoria, Verdad y Justicia frente a otros modelos de justicia transicional, como el de las Comisiones de la Verdad en Sudáfrica.

Territorio polémico, donde quizá la mayor línea distintiva la trazó justamente el repudio de millones de personas ante el 2x1. Pero al mismo tiempo un campo apasionante

para el trabajo de la crítica cultural, tanto sobre las narrativas de la memoria -que nunca tendrán fin- como en el terreno ético y político de la argumentación, el debate y la confrontación de ideas.

Y en ese trabajo futuro -que tampoco tendrá fin- la escucha juega un papel fundamental. La apertura a nuevas voces que surgen en el espacio público, trayendo experiencias y visiones que nos eran ajenas, desconocidas. Las voces de hijos e hijas de genocidas nucleados en el colectivo “Historias desobedientes”, por ejemplo. Que rechazan y condenan el accionar de sus padres y se asumen públicamente como sujetos éticos. Con sus diferencias y sus tensiones, la diversidad de sus historias y sus proyectos de vida. Pero unidos en una posición clara en defensa de los derechos humanos y de las políticas de Memoria, Verdad y Justicia. Para ellos también llegó “el tiempo de los hijos”. Y nosotros, desde nuestros lugares en el mapa variopinto de la crítica cultural, tenemos que abrir la escucha, en su sentido más profundo, como hospitalidad hacia el otro. Y así se irán tejiendo los futuros de la memoria.

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 30 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



ZONA DE DEBATE



|

Ilustración: Ignacio Muñiz

“La nostalgia no es suficiente, pero es un buen punto de partida”. Entrevista con Giorgio Agamben a cargo de Valeria Montebello (Trad. al español: Ramiro L. Gorriti). *Lo Sguardo - Revista de filosofía*, 19, 2015 (III) - Pier Paolo Pasolini: resistencias, disidencias, hibridaciones 19.

En esta entrevista le pedimos a Giorgio Agamben sus reflexiones sobre Pier Paolo Pasolini, desde un punto de vista tanto teórico como personal. Durante la conversación, Agamben trata los principales temas de la obra de Pasolini, tales como la civilización consumista, la anarquía del poder y la supervivencia de las luciérnagas, y hace algunas referencias sobre su vida y la sociedad contemporánea.

Introducción

En esta entrevista, gentilmente concedida por Giorgio Agamben, se discuten algunos de los temas más caros a Pier Paolo Pasolini, desde un punto de vista tanto teórico como personal. Agamben conocía a Pasolini y ha interpretado el rol de Felipe en *El Evangelio Según Mateo*. La conversación se centra en la anarquía del poder, la desaparición de las luciérnagas y la potencia aristotélica, con la intención de reportar en vida estos conceptos, de evocar escenarios. Desde los recuerdos de Agamben al presente, a través de la instrumentalización de la comida, la decadencia de las ciudades, hasta el futuro, insinuando un nuevo modo de habitar¹ y una política que pueda estar a la altura de este.

Valeria Montebello

—Pasolini fue un lúcido analista de ese poder que definía como “sin rostro”, y de su arbitrariedad congénita. A propósito de los orígenes anárquicos que distinguen a ese poder –anarquía que, en el fondo, también sería su fin- y a tu referencia a *Salò o las 120 Jornadas de Sodoma en Desnudez* (“La verdadera anarquía es aquella del poder”), ¿cómo se introduce lo ingobernable, “eso que está más allá del gobierno e, incluso, de la anarquía”? ¿Puede pensárselo como una forma primaria, original, de resistencia, en vez de como una forma de reacción?

—El poder se constituye capturando en su interior la anarquía, bajo la forma del caos y de la guerra de todos contra todos. Por eso, la anarquía es algo que se vuelve pensable solo si se logra, primero, exponer y destituir la anarquía del poder. En sus lecciones, Klee distingue el verdadero caos, principio genético del mundo, del caos como antítesis del orden. En el mismo sentido, pienso que la verdadera anarquía, principio genético de la política, debe distinguirse de la anarquía como simple antítesis de la *archè* (en su doble significado de “principio” y de “comando”). Pero, en todo caso, es algo que se volverá accesible solo cuando una potencia destituyente haya desactivado los dispositivos del poder y liberado la anarquía que estos han capturado.

—Micciché, años atrás, proponía leer la *Trilogía de la Vida* junto con *Salò*, agrupando las últimas películas en una *Tetralogía de la Muerte*. En efecto, la última película, ¿puede verse como la mezcla entre el impulso sádico de gozar y la pulsión de muerte, el imperativo de goce como forma de destrucción de la vida?

—Diría que, en un cierto punto, Pasolini tal vez creyó que podía acceder directamente a la anarquía. *Salò* es, ciertamente, una representación de la anarquía del poder, pero una representación desesperada, que no intenta extirpar la anarquía de las manos del poder, como si Pasolini no pudiera ya distinguir su propia anarquía de la de los cuatro jefes perversos. En general, en los últimos años parece querer saltar la obra para acceder inmediatamente a sus propios fantasmas (“¿Para qué hacer una obra, si se la puede soñar?”). Creo que esto no es posible y que, como sugieres –aunque no amo las categorías psicológicas-, este intento puede coincidir con una pulsión de muerte.

—En un principio, *Salò* debía ser una película sobre un industrial milanés, que desnudara la mistificación de la gran producción alimentaria. Queda más que un eco de esto en esa escena de la película en la que el jefe ordena al joven “Entonces, come la mierda”. El consumidor promedio come mierda, es consciente de eso y continúa haciéndolo. ¿Qué piensas en relación con el EXPO, con su logo *Nutrir el planeta, energía para la vida*, y a la tendencia actual, casi obligatoria?

—No sé si siento lástima o desprecio por el intento, actualmente en curso por parte de un grueso puñado de miserables, de sustituir por la gastronomía, la moda y el espectáculo artístico-cultural (no por el arte) la poesía, el pensamiento y lo que queda de vida

espiritual. Esto coincide, además –ya que estas dos cosas siempre van juntas, y que los miserables son siempre, también, pagos-, con el proyecto del capital internacional de transformar Italia (que viene siendo metódicamente vendida, pedazo a pedazo) en un parque de vacaciones y de ocio gastronómico-cultural.

—“Daría toda la Montedison por una luciérnaga”: la famosa desaparición de las luciérnagas anunciada por Pasolini, a causa de los “feroces reflectores del poder”. Didi-Huberman habla de una amistad “estelar” entre Agamben –horizonte apocalíptico– y Pasolini –nostalgia–, bajo el signo de la desesperación del presente. Me viene a la mente la potencia, el rol que este concepto aristotélico tiene en tu obra, y su posible resistencia al acto. La transparencia puede acoger la luz o permanecer en su oscuridad. Parecen delinarse, así, varios niveles de visibilidad: hay un ser² expuestos a la luz como algo inevitable, o se puede pensar en una especie de resistencia, esa tanto de las luciérnagas como de los peces en las profundidades, de la que habla Aristóteles en el *De Anima*; de algo que solo puede ser en virtud de la tiniebla. Podría considerarse la amistad “estelar” entre Pasolini y Agamben bajo el signo de la resistencia. En efecto, tú también afirmas que no hay que dejarse “cegar por las luces del siglo”, por los mismos “feroces reflectores del poder” de Pasolini y –siempre en *Desnudez*– escribes que mirar “en la oscuridad de la época” y percibir allí “una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente” es la tarea de un pensamiento crítico dirigido a la actualidad.

—La resistencia a lo moderno en nombre de las luciérnagas no se produjo por casualidad en una cultura como la italiana, donde el desarrollo industrial ha llegado más tarde que a otras. Pasolini nació en un país cuya población estaba compuesta en un setenta por ciento por campesinos y en el que el fascismo había intentado conciliar la industrialización con el control social. Sin embargo, puede ocurrir que una situación aparentemente atrasada, a pesar de sus contradicciones, sea en algunos aspectos más avanzada que otras que han perdido toda capacidad de resistencia. También Ivan Illich, el más profundo y coherente entre los críticos de la modernidad, provenía de una sociedad en cierto sentido atrasada. A pesar de que yo recuerde haber visto, de niño, un rebaño de ovejas que todas las mañanas recorría la Via Flaminia hasta Piazza del Popolo, para luego entrar en Villa Borghese, mi infancia coincidió, en cambio, con el inicio del frenético proceso de industrialización y destrucción que siguió a la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de Pasolini y de Elsa Morante (que en esto estaba cerca suyo), yo

no podía hacerme ilusiones sobre la supervivencia de eso que en algún tiempo se llamaba pueblo o de criaturas edénicas no contaminadas. A veces me pregunto qué dirían Elsa y Pier Paolo, si pudieran ver la transformación actual de los seres humanos y de sus relaciones como resultado de los teléfonos celulares y, en general, de los dispositivos provistos de una pantalla. Mi crítica a la modernidad, por lo tanto, está menos impregnada de nostalgia y ha tomado necesariamente la forma de una búsqueda arqueológica dirigida a identificar en el pasado las causas y las razones de aquello que ha acontecido. Pero no creo que por eso sea menos radical. Y lo que está en cuestión, en cualquier caso, es la comprensión del presente.

—A propósito de la decadencia de las ciudades y de las periferias que se convierten en los nuevos centros, hablemos del Pigneto, un barrio tan querido por Pasolini, quien caminaba, allí, entre gente "pobre y verdadera". Hace algunas noches estuve en Necci, un lugar que él frecuentaba, y de hecho, su rostro surge un poco en todas partes, desde las fotos en las paredes hasta los pines a un euro dentro de un viejo dispensador de chicles. Sin que pudiera hacer nada para evitarlo, la nostalgia me embargó también a mí. Una nostalgia de algo que nunca he conocido, pero que tal vez he vivido en las caricias de mi abuela –cuyas manos eran expertas en reconocer las hierbas en los campos, en desenredar madejas. Pienso que una cierta nostalgia por volver, por habitar, nos une a todos. Esta nostalgia, ¿puede ser vista como un retorno a sí, como algo que concierne a cada uno muy íntimamente y que, precisamente por esto, nos concierne a todos?

—Vivimos una etapa de decadencia extrema de las ciudades, en el sentido de que los hombres parecen haber perdido toda relación con el lugar donde viven. Es evidente que, si -como ocurre en muchas ciudades italianas- la ciudad se transforma en un así llamado "centro histórico", que debe servir solo para el consumo turístico y la diversión del fin de semana, ya no tiene ninguna real razón de ser. La ciudad era, ante todo, el lugar de la vida política y, al mismo tiempo, del habitar como prerrogativa humana. Tanto la política como la facultad de habitar (y no simplemente de alojarse) están desapareciendo, gracias a las iniciativas conjuntas de capitalistas y arquitectos. La nostalgia no es suficiente. Sería necesaria una nueva forma de vida que reencuentre la capacidad de habitar, junto con la vida política. Va de suyo que tanto el habitar como la vida política deberían ser pensados desde el principio y redefinidos. Ugo di San Vittore distinguía tres modos de habitar: aquel para el cual la patria es dulce, aquel para el cual toda tierra es patria y, en

tercer lugar, aquel para el cual el mundo entero es un exilio. Es necesario inventar un cuarto modo y, con esto, una política que esté a la altura.

Valeria Montebello

valeriatze@gmail.com

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018
Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Referencias

¹ N. del T.: *modo di abitare*. En italiano, el verbo *abitare* significa tanto *vivir* como *habitar*. A lo largo de esta entrevista, Agamben apela, evidentemente, a ambos sentidos. Para evitar confundirlo con *vivere*, hemos optado por traducirlo como *habitar*.

² N. del T.: *essere esposto*. En italiano, el verbo *essere* significa tanto *ser* como *estar*.

UN ARCHIVO PARA INCLUIR LAS IMÁGENES EN LA HISTORIA

Resumen

Los registros audiovisuales que integran el Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad son el documento visible de las causas tramitadas por tribunales federales con actuación en territorio santafesino. La visión compartida de estas imágenes se convierte en una operación política cultural que queda habilitada con la apertura de este archivo a la comunidad. Una apertura que, desde el momento de su creación, plantea nuevas preguntas vinculadas a las tensiones, tanto teóricas como políticas, que se generan entre la captura del testimonio vertido originalmente en sede judicial y su inclusión en el dispositivo archivo. Si bien la preservación de su existencia material, la accesibilidad que ofrezca en términos de consulta y las acciones con el eje puesto en la transmisión constituyen funciones diferenciadas pero complementarias de su misión, la casi simultaneidad entre el registro de los juicios y su transformación en un dispositivo de memoria pareciera exponer un desfase con respecto a la temporalidad convencional para la formación de un archivo. En ese desacople temporal, producto de un presente que se caracteriza por registrar y archivar en forma simultánea a los hechos, esas imágenes vienen a proponernos un nuevo modo de relacionarnos con la historia. No estaremos sólo mirando un pasado conservado en el archivo, distante en el tiempo a nuestro presente, sino que habremos fundado un dispositivo que favorecerá la irrupción de una nueva relación entre tiempos históricos.

Palabras clave: Archivo audiovisual; Juicios de lesa humanidad; memoria; imagen; temporalidad

Abstract

The audiovisual records that are part of the Audiovisual Archives of Crimes Against Humanity are the visible document of the legal cases processed by the federal courts acting upon Santa Fe's territory. The vision shared in these images becomes a political and cultural movement that is officially established with the opening of these

archives to the community. An inauguration that, from the moment of its creation, lays out new questions regarding the political and theoretical tensions that are generated between the recording of the testimony originally stated in the judicial headquarters and their inclusion in the archives material. Even though that their material conservation, the accessibility it offers regarding queries and actions focused on its transmission constitute different functions, but nonetheless complementary in their goal, the almost simultaneity in the recording of the trails and its transformation in a memory device would seem to expose a misalignment regarding the conventional timing an archive creation requires. In that temporal misalignment, caused by a present that is characterized for recording and archiving facts simultaneously, those images are here to propose us a new way of relating to history. We will not only be looking at a past preserved in the archives, distant in time from our present, but we will have created a device that will favor the emergence of a new relationship between historic moments.

Keywords: Audiovisual Archives; Trials for Crimes Against Humanity; Memory; Temporality

Los documentos visibles de las causas tramitadas por tribunales federales con actuación en territorio santafesino son los registros que integran el Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad de la provincia que funciona en el Espacio de Memoria ex Servicio de Informaciones en Rosario.

La visión compartida de estas imágenes se convierte en una operación política y cultural que se habilita con la apertura de este archivo a la comunidad. Esta apertura plantea nuevas preguntas vinculadas a la tensiones teóricas y políticas que se generan en el pasaje –que es material y a la vez simbólico– de los testimonios de sobrevivientes, las lecturas de alegatos y sentencias, las preguntas de jueces y fiscales, las declaraciones de los represores, vertidos originalmente en sede judicial, registrados en formato audiovisual y recuperados como archivo.

¿Qué sucede en ese pasaje de los registros audiovisuales tomados en distintos tribunales con la única función de ser el back up de consulta de los jueces para la elaboración de la sentencia? Hoy ese registro audiovisual cumple la misma función que antes tenía la transcripción escrita de las intervenciones orales que se vertían en la sala

de audiencias. En primer término, la imagen nos devuelve la escena completa, figura y fondo se presentan ante nuestra mirada unidos, el documento deja de separar la voz de quien enuncia una intervención del contexto en el que sucede.

Didi-Huberman nos coloca frente al concepto de legibilidad de las imágenes cuando explica la crítica que formuló sobre la interpretación de Erwin Panofsky referida a la obra “Alegoría de la prudencia” de Tiziano. “Para Panofsky lo importante son las figuras en tanto el fondo es neutro. Sin embargo, para Tiziano el fondo oscuro, casi negro, tenía un significado, formaba parte de la historia”, explica. Esta crítica a los distintos modos de “tomar posición” frente a las imágenes nos ayuda a mirar qué elementos y qué relaciones entre los elementos presentes en estas imágenes de los juicios nos traen un plus de materia y sentido que las versiones taquigráficas no tenían.

Ahora bien, estos registros audiovisuales son simples archivos digitales. No hay siquiera una versión original del registro. La copia uno tendrá el mismo valor que su copia número dos o número veinte. Esta condición incluye una debilidad y una potencia. Su debilidad es que todos los registros de los juicios han sido tomados –en condiciones muy disímiles y con distintos criterios de registro– como respaldo judicial que caduca al dictaminarse la sentencia ya que los tribunales no están obligados a conservarlos. Son archivos digitales almacenados en discos rígidos que pueden dañarse en cualquier momento. Esta situación los vuelve frágiles hasta tanto no sean recogidos en un dispositivo institucional que los reclame, los obtenga y los conserve poniendo en perspectiva su valor como documento histórico. Su potencia es la que le confiere su exposición ante la mirada pública.

Por esto, la creación del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad produce dos operaciones simultáneas. La primera es considerar esas “imágenes-documento” de valor histórico en el mismo momento en el que fueron producidas; la segunda, crear un archivo para albergarlas. No sólo para preservarlas sino también para ponerlas en circulación casi en simultáneo con el tiempo de su creación. Se trata de una dislocación en la temporalidad clásica del archivo. ¿Puede entonces el presente darle estatuto histórico a estas imágenes? La respuesta es un sí que se sostiene en una serie de argumentaciones en las que confluyen la valorización de los procesos de construcción de memoria, verdad y justicia en la Argentina y, al mismo tiempo, siguiendo las consideraciones de Didi-Huberman, visibilizar mediante un archivo audiovisual público el valor de la imagen para interrogar los sentidos de la historia y la política. Así, la decisión de recuperar los registros de los juicios para alojarlos en un dispositivo que garantice su

preservación y accesibilidad pública se convierte en una operación que reconoce la importancia de las imágenes en los procesos de reflexión y de investigación transdisciplinar en el campo de la ciencias sociales como también en el trabajo de elaboración de visiones socialmente compartidas.

Si bien la preservación de su existencia material, la accesibilidad que ofrezca en términos de consulta y las acciones con el eje puesto en la transmisión constituyen funciones diferenciadas pero complementarias de su misión, la casi simultaneidad entre el registro de los juicios y su transformación en un dispositivo de memoria pareciera exponer un desfase con respecto a la temporalidad convencional para la formación de un archivo. Un desfase que produce tensiones y conflictos ya que para obtener esas imágenes es necesario acordar con cada tribunal su entrega efectiva al Archivo. La valoración en tiempo presente de las imágenes debe enfrentar resistencias y vacíos legales ya que esos registros son propiedad del Poder Judicial y no existe legislación que los obligue a preservarlos.

En ese desacople temporal es posible identificar transformaciones técnicas, culturales y políticas de una época signada por la proliferación de dispositivos que registran con una calidad tal que se han desbaratado las jerarquías simbólicas entre creadores profesionales y creadores circunstanciales de imágenes. Y si bien el registro audiovisual de un juicio no es en sí mismo una novedad –las filmaciones de juicios famosos como los de Nuremberg, Eichmann en Jerusalén, o el Juicio a las Juntas Militares en Argentina, son algunos de sus antecedentes–, la creación de un archivo regional que los exponga e invite a multiplicar los puntos de vista sobre estas imágenes significa que, en el presente, creación y valoración son acciones que se han acercado temporalmente. Otra vez, su potencia es la capacidad de abrir la legibilidad compartida de estas imágenes en un *dispositivo crítico de mirada*.

El proyecto del Archivo implica la decisión de disponer estas imágenes *en singular* para habilitar miradas, lecturas, debates, intervenciones críticas que favorezcan con su apertura la circulación de su potencia para la acción política y para la intervención historiográfica. En ese caso, no estaremos sólo mirando un pasado conservado en el archivo, distante en el tiempo, sino que habremos fundado un dispositivo que favorecerá la irrupción de una nueva relación entre tiempos históricos.

Testimonios/imágenes

La irrupción de testimonios como práctica de memoria que se produjo, sobre todo, desde mediados de los '90 y hasta la apertura de los juicios de lesa humanidad, en 2006, provocó intensos debates y posicionamientos. Beatriz Sarlo había cuestionado la proliferación de testimonios por fuera de las sedes judiciales en su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. El libro fue publicado en el año 2005, poco antes de que se iniciaran estos juicios, cuando aún no se podían vislumbrar las transformaciones que la proliferación y profundización de las causas iban a provocar en las características de los testimonios vertidos en tribunales. Este nuevo escenario hizo que los testimoniados llegaran al recinto –en términos generales– dispuestos a contar los hechos vividos en términos de un relato, es decir a inscribir su experiencia en un relato de memoria.

En el sentido opuesto al planteo de Sarlo, Enzo Traverso (2011) postulaba en esos mismos años que la tarea del historiador “no consiste en tratar de suprimir la memoria –personal-individual y colectiva–, sino en inscribirla en un conjunto histórico más vasto”.

Con menos impacto mediático que el libro de Sarlo, Vera Carnovale, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga sostenían en 2006 que “construir memoria colectiva es intervenir sobre los testimonios, producir interpretaciones que posibiliten la intervención historiográfica”. Ese tipo de construcción a partir de una masa testimonial se produce también en el trabajo de la justicia, en prácticas artísticas que pongan en juego estas memorias y en la creación de dispositivos archivísticos que den lugar a las singularidades de los sujetos que no pueden ni deben, como alerta Traverso, pasar “por el prisma normativo de la escritura de la historia”.

Esto no quiere decir que la historia como disciplina no aplique sus propias herramientas sino que, justamente, valorar y respetar las voces que viven en cada testimonio es parte de la tarea del historiador.

Es necesario revisar entonces dónde reside la “fuerza pedagógica del testimonio”, en lugar de reclamar la formación de una memoria social construida y limitada al corpus establecido en el *Nunca más*, como reclama Claudia Hilb (2013) cuando afirma que debería bastar con “la verdad suficiente” establecida en el núcleo probatorio logrado con los testimonios en el Juicio a la Juntas Militares. Hilb expone con claridad que la tríada

memoria, verdad y justicia debería haberse desarticulado negociando con los represores la reducción de sus penas a cambio de una cuota de verdad.

Carnovale, Lorenz y Pittaluga explicaron con exactitud las características de los testimonios vertidos en el juicio que recogió el *Nunca más*:

En el contexto del Juicio a las Juntas estas orientaciones de los testimonios fueron indirectamente reforzadas por las estrategias de la fiscalía. Ante la falta de otras pruebas se apeló al llamado “caso paradigmático”, en donde los datos reunidos se aproximan a una prueba; de ahí que se tomaran alrededor de 600 casos “similares” con el fin de demostrar una metodología organizada desde el propio Estado. De este modo, el tipo de testimonio necesario no era aquel orientado hacia la restitución de subjetividades e identidades borradas violentamente sino hacia la compilación de pruebas que permitiera el veredicto. Ahora bien, ¿cuál es el lugar que ocupa el sujeto en este tipo de testimonios? Para hacer efectiva su denuncia debe dar cuenta de su posición de víctima. En su relato, su lugar es el de objeto de la represión.

El cambio del marco jurídico y político a partir de la derogación de las leyes de impunidad y la apertura de estos juicios abrió un nuevo espacio de discurso y permitió una nueva escucha de los testimonios que se comenzaron a brindar en los Tribunales Federales de todo el país. Las personas que daban su testimonio en las causas articulaban la descripción de los hechos en el marco de sus propias biografías ante los jueces, los fiscales, e incluso ante la mirada de los mismos represores.

Mientras las víctimas encontraron en estos nuevos juicios un espacio en el que relatar sus historias singulares ante un tribunal que tenía la facultad de aplicar condenas penales a los responsables de delitos de lesa humanidad, los represores mantuvieron su pacto de silencio salvo contadas excepciones, como fue el caso del represor Eduardo Conzanzo, condenado en varias causas tramitadas en los Tribunales Federales de Rosario.

Es decir que lejos de reclamar limitar el *Nunca más* a los sentidos del pasado, la nueva producción testimonial, tanto la que se produjo por fuera de las sedes judiciales, como es el caso del archivo de Memoria Abierta –en el que se alude extensamente en el artículo de Carnovale, Lorenz y Pittaluga– como la que se constituye en un nuevo corpus a partir de los juicios de lesa humanidad, cambian el estatuto de objeto/víctima por el de sujeto/víctima pero también por el de sociedad/víctima al ser la sociedad toda la que se reconoce víctima ella de los crímenes cometidos por el Terrorismo de Estado.

Ese pasaje tiene efectos en lo simbólico, en el estatuto de esos testimonios, ya que la condena de los crímenes no sólo implica la condena de los hechos sino el

reconocimiento de que esa reparación es extensiva a conjunto de la sociedad. De este modo, la creación del Archivo habilita una escucha social de los testimonios pero, a su vez, del conjunto de la escena de los juicios.

En este sentido, Elizabeth Jelin (2006) ha apuntado precisamente que para la elaboración del testimonio es importante que haya una “alteridad” del oyente, que sería una contribución a la producción del testimonio. En un texto titulado “La narrativa personal de lo “invivable” apunta:

Llevado al plano social, la existencia de archivos y centros de documentación, y aun el conocimiento y la información sobre el pasado, sus huellas en distintos tipos de soportes reconocidos, no garantizan su evocación. En la medida en que son activadas por el sujeto, en que son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente, esas evocaciones cobran centralidad en el proceso de interacción social.

Este reconocimiento de la necesidad de establecer una trama dialógica que permita la circulación y la interacción de los testimonios está vinculada a la valoración que realiza Michel Pollak (2006) del planteo de Maurice Halbwachs quien sugiere no sólo la selectividad de toda memoria sino también un proceso de "negociación" para conciliar memoria colectiva y memorias individuales:

Para que nuestra memoria se beneficie de la de los demás, no basta con que ellos nos aporten sus testimonios: es preciso que haya suficientes puntos de contacto entre nuestra memoria y las demás para que el recuerdo que los otros nos traen pueda ser reconstruido sobre una base común.

Entendemos que en la escena judicial podemos encontrar un marco dialógico –en términos de una escucha social– en el que serán “escuchados” los testimonios recogidos en la investigación ante el tribunal que más de treinta y cinco años después de los hechos debe interrogar a los sujetos que han hecho, muchos de ellos lo que podrían denominarse “carreras testimoniales” a los largo de este período de sus vidas. Serían entonces los términos de esta escucha los que se ponen en cuestión.

La transmisión

La memoria nacional, convertida en relato hegemónico, cristaliza una versión de los hechos que desconoce las dinámicas propias de las construcciones de memoria a nivel regional. Darle lugar a la transmisión de estas últimas es una tarea indispensable

para que se habilite un diálogo entre ambas, de modo de que una no quede subsumida y sofocada en la otra.

El archivo audiovisual de juicios de lesa humanidad está alojado en un sector del Espacio de Memoria Ex Servicio de Informaciones, que a su vez está dentro del edificio de la Sede de Gobierno de la provincia en Rosario, en la esquina de San Lorenzo y Dorrego.

En mayo de 2017 se inauguraron los pilares que llevan escritas las palabras Memoria, Verdad, Justicia –diseñados por la Red Federal de Sitios de Memoria que identifican los espacios en los que funcionaron centros clandestinos de detención–, en la vereda de la calle Dorrego, casi de frente a la placa de aluminio que dice Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad. Dos marcas contemporáneas producto de los trabajos y prácticas de memoria que rodearon ese espacio.

Allí, la representante de los organismos de derechos humanos que habló en el acto no agradeció a las autoridades haber concretado la obra que culmina la recuperación edilicia del espacio. En el momento de los agradecimientos, Élidea Luna, representante de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, primero titubeó y después dijo: “En realidad nos agradecemos a nosotros mismos”.

Esa breve frase contiene una posición. Por más que legitimemos con nuestra presencia este acto y esta acción, no vamos a reconocer este acto y esta acción con palabras.

Creo que allí, en esa escisión se juega un conflicto entre una memoria singular, que ve como amenaza la oficialización de la memoria de lo que sucedió en ese espacio.

Lo público, lo general, el relato o la narrativa que construirá el Estado no va a poder contener mi relato singular, nuestro dolor. Y efectivamente, creo que lo que marca Luna, como personaje que ha articulado la memoria singular con la memoria pública, es que lo que más cuesta es construir una narrativa de memoria que no diluya lo singular pero que a su vez pueda hablarle a muchos.

Recupero un pensamiento del historiador Ricard Vinyes (2009) cuando establece una diferencia entre dolor y experiencia. No se trata de revictimizar a las víctimas despojándolas de su contexto de vida, de su inscripción política, tampoco se trata de desconocer la importancia de la transmisión generacional de los hechos históricos en diálogo con la memoria y sus singularidades.

Si esa experiencia no está significada en un relato de vida, contextualizada, se disminuye su potencia como materia transmisora de memoria y, por lo tanto, debilita sus

dos funciones deseables: su acción reparadora para la víctima y su acción memorial hacia el conjunto de la sociedad.

En esa trama, entre lo local y lo singular, y lo público y lo histórico, se juegan nuestras posibilidades como sujetos políticos y como actores sociales.

Creo que es parte de un trabajo de memoria que estas imágenes encuentren nuevas miradas que puedan experimentar empatía con los sufrimientos allí narrados, con el dolor, pero que al mismo tiempos se expongan a las preguntas que las interpelen en nuestro presente y en el futuro. De lo contrario creo que no asumiríamos los problemas de la transmisión que nos plantean.

Estas imágenes derrotan la política de invisibilidad de los hechos que se practicaba en los centros clandestinos de detención. Se transforman así en documentos, en imágenes de archivo y justamente nuestra tarea como investigadores es reponer sus contextos, la visión histórica desde la que fueron tomadas, explicitar lo que se buscaba representar en ellas en el momento en el que fueron hechas.

Una serie de operaciones nos llevarán a abrir su temporalidad y revelar sentidos y relaciones. Convertir en documento y archivo incluso aquellas imágenes que no fueron producidas con ese fin pero a las que “el ojo de la historia en su tenaz vocación de hacer visible” rescatará con el fin de liberarlas.

Bibliografía

Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes toman posición, España, Antonio Machado Libros.

Carnovale, V., Lorenz, F. y Pittaluga R. (Comps). (2006). *Historia, memoria y fuentes orales*. Buenos Aires: Cedinci Editores.

Jelin, E. (2006). La narrativa personal de lo “invivable” en *Historia, Memoria y Fuentes orales*. Buenos Aires: Cedinci Editores.

Hilb, C. (2013). *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Traverso, E. (2011). *El pasado. Instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones al Margen.

Vinyes, R. (2009). Enrique Ruano. Memoria viva del franquismo. En Domínguez Rama, A. (Ed.). *Sobre víctimas y vacíos; ideologías y reconciliaciones; privatizaciones e impunidades*. Madrid: Ediciones Complutense.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



RESEÑAS



Ilustración: Ignacio Muñiz

De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después. Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.). Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016 (2da ed.), 334 pp.

El libro *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después* (2016, Prometeo Libros) compilado por Fernando Reati (Georgia State University – Atlanta) y Margherita Cannavacciuolo (Università Ca'Foscari de Venecia) reúne 13 artículos que abordan desde múltiples perspectivas diversas manifestaciones en la actualidad de la memoria social a 40 años del golpe cívico-ecclesial-militar argentino. A partir un fructífero cruce interdisciplinario el texto aborda productos artísticos y académicos que generan renovadas miradas sobre memorias del terrorismo de Estado y establecen nuevos rumbos para su abordaje. El texto constituye una propuesta necesaria para volver a pensar en la actualidad las complejas, múltiples y heterogéneas cuestiones que planteó y plantea la experiencia del terrorismo de Estado argentino en los individuos, las sociedades y las artes.

La estructura gira en torno cuatro ejes temáticos axiales: Cuerpos, Imágenes, Hijos y (Re)visiones. A ellos les antecede una emotiva Introducción titulada “Para empezar” de Reati quien declara allí uno de los objetivos que persigue la obra: “un ejemplo más de esa memoria que no se agota. Una memoria que con el paso del tiempo cambia y no es la misma, pero sigue fiel al paradójico imperativo que hoy entendemos plenamente: el olvido es una parte necesaria del recuerdo, pero para poder olvidar es necesario primero recordar” (ib.: 14).

La primera sección está dedicada al eje “Cuerpos” y consta de dos ensayos escritos por mujeres sobrevivientes de centros clandestinos de tortura y desaparición. El primero es de Ana María Careaga, quien desde un posicionamiento identitario múltiple (además de sobreviviente es investigadora y psicóloga) aborda los efectos de las políticas del terrorismo de Estado sobre el cuerpo social y las subjetividades que lo conforman. En tanto lo dictadura buscó la desarticulación de lazos sociales y solidarios a través de la desaparición forzada sistemática de personas, el escrito tensiona los límites de la temporalidad analizando las consecuencias subjetivas de la dictadura a partir de la imposibilidad de decirlo todo y la constitución de las “marcas físicas” permanente del terror en las subjetividades, haciendo hincapié en los límites del lenguaje para expresar lo vivido así como también en los propios límites de lo traumático. Lo hace desde el límite de una cercanía emocional (testigo y víctima de los horrores de la dictadura) y desde una distancia generada a partir del análisis teórico.

El otro texto es de Nora Strejilevich en el cual recoge una serie de intervenciones artísticas performáticas de los últimos años que recuperan los efectos del terror en los espacios urbanos y reconstruyen una memoria topográfica urbana que evidencia los horrores del terrorismo al mismo tiempo que señalan la necesidad de no olvidar los

efectos del desastre. A partir de la reapropiación del espacio público en praxis socio-política-simbólica-emotiva se busca hacer visible los vínculos humanos y el restablecimiento de la presencia de los desaparecidos. Así el entramado entre política y arte toma un nuevo giro al hacerse público y politizarse como es el caso de las baldosas expuestas a la intemperie que testimonian la desaparición.

La segunda sección "Imágenes" reúne cuatro artículos. En el primero, "Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata", Estela Schindel parte de una escultura construida en metal que flota sobre las aguas del Río de la Plata y que evoca a un joven de 14 años desaparecido. Reflexiona sobre la imposibilidad o la "indecidibilidad" que encierra en sí misma la condición del desaparecido y analiza cómo se elabora de manera esquiva la memoria en el imaginario social y cultural argentino en la vida cotidiana a las márgenes del Río de la Plata, lugar al que fueron arrojados miles de secuestrados en los "vuelos de la muerte". Esa presencia contigua, marcada por la ambigüedad emerge como una huella "abyecta", constitutiva de lo propio y lo ajeno, que atrae y repele a la vez.

En "De no sabe nada a lo sabe todo", Julieta Zarco reflexiona acerca de los vínculos entre las políticas estatales y el cine ficcional argentino postdictadura (1983-2013); sostiene que todo film implica un posicionamiento político e ideológico en tanto texto productor de sentidos. A partir del análisis de producciones fílmicas distantes 30 años (desde *La historia oficial* (1985) hasta *Infancia clandestina* (2012)), la autora analiza cómo ha sido abordado y re-presentado el compromiso social setentista de la figura del militante argentino, dando cuenta de una heterogeneidad significativa que marca "momentos de la memoria" en la transición-evolución del "no sabe nada" (1983-1989) en donde la militancia no forma parte de los relatos fílmicos, pasando por "no sabe casi nada" (1989-1996), en que comienza a vislumbrarse cierto reconocimiento del militante en tanto sujeto comprometido políticamente aunque aún ausente de las representaciones directas, hasta llegar a "sabe todo" (1996-2013) en que se recuperan nuevas significaciones del compromiso militante de los protagonistas setentistas; el texto construye nuevas lecturas e interpretaciones del pasado.

"Cuanto más miro, más veo" de Karina Vázquez establece un fecundo diálogo entre la imagen y la palabra a partir de tres "textos-imágenes" de María Teresa Andruetto, Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy, en tanto narrativas "metafotográficas" que construyen una dialéctica particular que no sólo tiende al bloqueo del olvido sino a buscar "ver con ojos nuevos". A partir de la dialéctica particular que dinamiza ese entrecruce entre textos e imágenes se desestabiliza el discurso hegemónico verbal sobre la memoria y se pone en tela de juicio la autoridad de la palabra en tanto medio para dar cuenta del pasado. Estas narrativas re-instalan diversos territorios de las experiencias e historias inscritas en los cuerpos desaparecidos, llevando la reflexión a un plano más profundo e intergeneracional sobre las formas de mirar y de percibir en la construcción de subjetividades individuales y colectivas, para re-pensar nuevos encuadres y agendas diferentes respecto a las lecturas del pasado.

"*Del otro lado del espejo: la pesadilla de crecer en dictadura*" de Liliana Feierstein recupera el uso durante la dictadura militar de elementos fantásticos a partir de la obra

Alicia en el país de las maravillas de Carroll, desde una tensión entre lo lúdico y la pesadilla, la arbitrariedad y la dimensión onírica. Por un lado analiza la utilización por parte de los militares en pos de “infantilizar” a la sociedad civil, rompiendo las nociones de tiempo y espacio, en la figura paradigmática del desaparecido y el *nonsense*, entre otras, usando lo siniestro como estrategia de poder. Pero también analiza los usos y re-escrituras intertextuales de elementos fantásticos en el campo de la cultura, de la música, las artes visuales y la escritura como estrategias de resistencia. De esa manera re-elabora lo que significó el horror de crecer en dictadura.

La tercera sección titulada “Hijos”, hace foco en producciones culturales de la generación de los hijos de desaparecidos de la última dictadura militar argentina cruzados por cuestiones de identidad. Comienza con un artículo de Jordana Blejmar en la que parte de cartas que los militantes políticos escribieron a sus hijos durante los 60’ y 70’. Cargadas de imágenes de la revolución que revelan las tensiones entre los límites de las vidas privadas y públicas de aquellos militantes-padres, la autora se centra en las respuestas, a 40 años de distancia y en tanto continuación de aquellos “diálogos diferidos” iniciados en las cartas, de dos hijas (el documental *Papá Iván* de María Inés Roqué, y *Cómo enterrar a tu padre desaparecido*, libro de Sebastián Hacher a partir de las cartas que le escribió su padre a Mariana Corral) a través de sus producciones artísticas recientes, en las que complejizan la ética sacrificial de sus padres tensionando los límites entre la política y los afectos y manifestando acuerdos y desacuerdos.

En “Los niños subversivos y la *intermemoria*”, Luz Celestina Souto apela a la categoría de intermemoria para referirse a la memoria de la generación de los hijos construida en el *entrelugar* liminar de dos experiencias: aquella de la generación anterior (padres desaparecidos) y su propia condición en tanto niños-víctimas-estigmas. Así en las producciones artísticas y culturales de la generación de Hijos, el recuerdo se nutre de la memoria familiar y la memoria social en un cruce con la memoria propia, dando lugar a un lenguaje particular en que sus procesos subjetivos de *intermemorias* construyen un arte político que recupera los efectos del terror desde la ficción.

El texto que sigue aborda la temática de la Identidad y las familias mutantes en dos textos del escritor de “segunda generación” Félix Bruzzone: *Los topos* y *Las chanchas*. Allí, Camilla Catarulla quien explora las reconfiguraciones identitarias “mutantes” a partir de las que se establecen diversos y desobedientes tipos de relación con el pasado que incluso llegan a ser, a veces “irreverentes”. La autora aborda las categorías de neodesaparecidos y postdesaparecidos en las narrativas de los Hijos en tanto nuevas posibilidades de representación identitaria.

El último tópico “(Re)visiones” aglutina cuatro artículos que (re)interpretan el pasado de la dictadura en su relación con el presente. En el primer ensayo, Emilia Perassi indaga sobre las nuevas configuraciones de lectura del testimonio a partir del “testimonio ficticio”, esto es, escrito por personas que no han sido víctimas de la represión pero que se colocan desde la perspectiva de quienes sí lo han sido para recoger esa herencia y mirarla desde nuevas perspectivas hermenéuticas que los

actualizan y posibilitan que el recuerdo personal, individual, almacenado en el cuerpo del testigo sea devuelto al cuerpo social.

En el segundo artículo Ilaria Magnani explora los procedimientos narrativos literario de las generaciones post-dictadura a partir de obras marcadas por una actitud “pseudo-anti-biografista” de sus autores, hijos de la generación de la transición democrática, no necesariamente militantes, en donde a partir de sus experiencias personales las fronteras entre historia y ficción se vuelven difusas, se tensionan y se alejan del afán testimonial.

El artículo de Fernando Reati ahonda en las contradicciones de una época. Partiendo de la novela de Marcos Bertorello *Quieto en la orilla* (2012), sobre la desaparición del comandante guerrillero Roberto Quieto, quien tras ser secuestrado por el Ejército argentino y haber dado, supuestamente, información bajo tortura fue considerado “traidor” y condenado a muerte por sus compañeros de Montoneros, Reati realiza un análisis desde la “epistemología de la incertidumbre” recogiendo las contradicciones vitales y la tragedia que marcaron esa experiencia dilemática de una vida familiar/afectiva y la existencia en la clandestinidad en tanto militante, jefe guerrillero y con discusiones al interior mismo del Movimiento. La manera en que Quieto no supo, no pudo o no quiso resolver esa situación dilemática, se vuelve para el autor un “huevo de la serpiente” a varios niveles; se trata de una figura doblemente trágica en tanto víctima del amor así como de la inflexibilidad ideológica montonera, adelanta el rumbo que tomaría la represión después del golpe militar de 1976 con la técnica sistemática de desaparición de personas, pero también anticipa la dilemática en que se encontrarían muchas personas de las organizaciones armadas y la incapacidad de estas últimas para correrse del corsé ideológico en la oposición binaria “héroe/traidor”, que terminaría determinando la derrota final del proyecto guerrillero.

El último ensayo, de Jorge Bracamonte, explora los diversos, sutiles y paradójicos vínculos entre el rock y la narrativa en Argentina en contextos de dictadura y primera postdictadura. Su análisis indaga en la creación de novedosos imaginarios en un fructífero entrecruce entre la literatura y la naciente música de rock nacional a la vez que analiza cómo dialogan con el contexto histórico. A partir de este gesto de memoria es posible revisar críticamente los marcos dictatoriales y los diálogos entre las búsquedas estéticas alternativas de las narrativas y las poéticas del rock nacional.

Como es posible advertir los ensayos dialogan entre sí a partir de un exquisito intercambio generacional, geográfico y académico que bascula entre dos actitudes de la memoria: la cercanía emocional y la distancia histórica. Los ensayos entretejen así una especie de “rayuela complementaria” de la que se puede ir, volver y saltar y que recorre nuevas re-presentaciones de la memoria ensanchando horizontes y estableciendo cruces transdisciplinarios. Así, a través de un nutrido diálogo de voces polifónicas se vuelve un instrumento crítico indispensable en los tiempos que corren construido a partir de una memoria viva que recupera nuevas instancias dialógicas entre el pasado, el presente y el futuro.

Bibliografía

REATI, Fernando y Margherita CANNAVACCIUOLO (comps.) (2016). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Segunda Ed.). 334 pp. ISBN 978-987-574-755-5

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 30 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Acerca de Pennisi, A. y Cangí, A. (Ed.). (2014). *Linchamientos. La policía que llevamos dentro*. Buenos Aires, Quadrata / Pie de los hechos. Con textos de Lewis Allan, Marcelo Burello, Adrián Cangí, Eduardo Castillo Claudett, Raúl Cerdeiras, Colectivo Juguetes Perdidos, Martín Cremonte, Alejandra González, Horacio González, Pablo Hupert, Gregorio Kaminsky, Alejandro Kaufman, Leon Litwack, Luis Mattini, Bruno Napoli, Franco Orellana, Ariel Pennisi, Jesús Ramírez Cuevas, Agustín Valle, Horacio Verbitsky.

El libro aquí reseñado presenta una diversidad de textos, tanto en lo que refiere a la amplitud de registros y perspectivas, como así también respecto a las temáticas abordadas. Con el énfasis puesto en generar interrogantes y reflexiones en torno a los linchamientos, tal como lo señala su propio título, en la serie reunida se desarrollan marcos teóricos antropológicos, jurídicos, sociológicos, entre otros, dentro de diferentes formatos de escritura como el ensayo, la nota periodística, la entrevista o la publicación académica.

En virtud de esta amplitud del libro, se presenta un conjunto de reflexiones relacionales que intentan poner en diálogo los planteos formulados. Para ello, cabe mencionar en primera instancia la organización de los escritos según los siguientes apartados temáticos que, a su vez, también guiarán la propia reseña: *Manifiesto; La cosa y la cruz; Linchadores; Escritura, cine, mass-media; Justicia, código, policía; De norte a sur; Balance*.

De esta manera, un primer paso analítico se corresponde con la tensión que abre *Manifiesto* y que luego se continúa a lo largo del libro, concerniente a pensar los linchamientos, por un lado, como acontecimientos esporádicos; o, por el otro, como configuraciones que responden a constantes divergentes en lo cultural, político y social. En este marco, *Las aguas suben turbias (entre linchamientos y saqueos)* del Colectivo Juguetes Perdidos, destaca la noción de terror anímico para interrogarse en torno a la potencialidad del miedo y su devenir violencia física. A diferencia de mucha de la tradición bibliográfica pertinente, el linchamiento es interpretado bajo un terror anímico que no es resultado de la percepción de posibles delitos aislados, sino que por el contrario, inscribe ese terror en una precariedad de la vida que deviene totalitaria.

Así, se asignan fronteras y roles en lo social; al mismo tiempo que esa animosidad constante tiene una dinámica cambiante de establecimiento de la función policial en términos físicos y simbólicos. Esto es, cualquiera puede “ponerse la gorra”. Misma preocupación puede visibilizarse en *Si nada me conmueve* de Agustín Valle, de acuerdo al planteo en torno a la movilidad performativa y afectiva de los saqueos y los linchamientos: los primeros expresan que hay muchos que quieren consumir como todos; los segundos expresan que hay muchos que niegan que todos somos todos.

Se trata de artefactos de producción de desemejanza. En el caso específico del linchamiento insta una configuración de un nosotros y un accionar que busca legitimidad pública, a partir de suprimir la posibilidad de reconversión política como horizonte de castigo para el sujeto linchado

En estos términos, la constitución de la otredad se torna un claro eje de problematización del linchamiento. Pero cabe preguntarse ¿Qué es lo que mueve esa serie de afectos, qué hace circular el andamiaje del artefacto linchamiento? Aquí, Ariel Pennisi en *Linchamiento de ley*, marca que la distancia con la otredad está signada no tanto por la configuración de la víctima de la inseguridad, sino más bien por la fantasía construida en relación a los individuos “que se la llevan de arriba”, y que además, insinúan cierto gozo en ese acto. Lo que aparece como núcleo de inteligibilidad entonces es el sacrificio, el imaginario de una vida dedicada a la cotidianidad del trabajo vs un imaginario de la vida capaz de gozar de las cosas disponibles. Frente a esto, los linchamientos no se desarrollan como brotes de rebeldía, sino como un refuerzo de ese imaginario jerárquico sacrificial.

Por su parte, en el apartado *La cosa y la cruz*, el texto de Adrián Cangi *Del policía que llevamos dentro*, que además sirve de subtítulo del libro, formula una relación fundamental entre la función policial, no institucional, y la relación con el consumo como posibilidad de acceder a cosas. Dentro de este enfoque, el linchamiento se inscribe en el corazón de la mercancía, en tanto es una violencia propia del desarrollo del capitalismo y el consumo. En ese marco, la policía es una constitución simbólica de lo social que, retomando a Rancière, separa, excluye y determina el orden de las distintas partes de la comunidad.

Dentro de este marco de reflexiones, emerge en el apartado *Linchadores* el problema de abordar el momento en el cual un ciudadano pasa a ser un individuo dispuesto a dar una golpiza dentro del anonimato propiciado por el carácter colectivo del linchamiento. Dos cuestiones relevantes demarca Horacio González en el artículo *El*

linchador respecto a este tema: por un lado, la existencia del sujeto linchador como un lugar vacío, fabricado por múltiples conversaciones, situaciones cotidianas, mediáticas, etc, con su propio hilo interno amenazante; por el otro, una configuración represiva, que a diferencia de la historia nacional marcada por la última dictadura militar y sus prácticas de ocultamiento y desapariciones, tiene en este caso un fuerte componente de visibilidad y repetición en las conversaciones diarias.

Esa lógica de repetición genera pedagogía urbana, sostenida además sobre lo que Bruno Nápoli en *Violencia y delito: hacia una pedagogía de la crueldad* denomina el mito de la ausencia del Estado. Si bien es cierto que el linchamiento tiene un carácter local, que responde a la dispersión y atomización de la presencia estatal, no se trata tanto de un proceder reactivo, sino más bien productivo, donde el problema central es el momento en el cual la violencia se vuelve delito y es percibida como tal.

Sobre este carácter productivo, el linchamiento no representa una descomposición de la sociedad, sino que muestra una configuración social, institucional y subjetiva que se da en condiciones específicas. En este marco, Pablo Hupert en *¿Cuál víctima elige usted?* caracteriza el acontecimiento del linchamiento bajo tres aspectos centrales: la condición imaginal, la inmediatez y el consumo. Para el autor, lo particular de los linchamientos actuales no es la acción colectiva de violencia punitiva, sino su tratamiento y determinación imaginales en tanto son productores de tipos de subjetividad y estatalidad.

En torno al tipo de estatalidad, la inmediatez destaca una violencia indisciplinada en la cual es posible no esperar los tiempos y formas de la justicia. Por su parte, la subjetividad del ciudadano-vecino cada vez más se define por su apatía por pensar lo común y su indiferencia por trabajar lo social. El Estado es aquello que se debe encargarse de lo ajeno al ego: para la subjetividad del vecino, el gobierno social es un servicio por el que paga (a través de sus impuestos) para desentenderse.

Bajo este criterio, cobra relevancia, como menciona Franco Orellana en *Cuestión de raza*, el concepto de vecino, progresivamente asentado en su condición de usuario ocasional de su ciudadanía. Si como se decía anteriormente, lo que aparece aquí es el desentendimiento del individuo para con su comunidad, el linchamiento en relación a la institución policial se inscribe en la misma lógica: no hay una preocupación por las prácticas y el ejercicio de la policía, por los métodos de control y vida social, sino sólo una desautorización momentánea de las fuerzas para luego autorizarlas nuevamente.

Asimismo, en el apartado *Escritura, cine, mass-media*, se aborda un interés por las formas de mediaciones que se indican en el título en relación a los linchamientos.

Cabe destacar aquí los nexos entre la apropiación de la esencia imaginaria del otro como objeto de deseo, y la sociedad que, paradójicamente, al matar al objeto causa del terror no hace otra cosa que proyectar su propia violencia.

Al decir de Alejandro Kaufman en *Genealogías de la violencia colectiva*, el consumo, y aquí se puede repensar la cuestión de la inmediatez planteada más arriba, no depende de la adquisición directa de objetos ni servicios, sino que comienza mucho antes, y sigue mucho después de cualquier registro contable convencional. El punto es que en el caso de los linchamientos se trata de una interacción brutal de las redes deseantes del capitalismo, muchas veces de sectores periféricos y desplazados, pero no por ello exentos de participación signífica y de la producción semiótica del consumo.

Respecto a la sección *Justicia, código, policía*, el texto *Premios y castigos* de Horacio González se pregunta por la atracción de las demandas punitivistas, las cuales se encuentran alejadas del debate ideológico acerca de los métodos correccionales y penitenciarios, y paulatinamente pasan a inscribirse dentro de un sentido común que domina la agenda pública. Sobre esta misma línea se interroga Horacio Verbistky en *Atentos y vigilantes*, en relación al dominio que tiene dentro de la representación política la demanda por mano dura en el tratamiento de la inseguridad. Es interesante notar el modo en que el problema de la inseguridad se vuelve un conjunto indistinguible de elementos, en el cual no hay posibilidad de ejercer diferenciaciones entre los hechos y reflexiones pertinentes, tanto en lo que respecta a los medios de comunicación como a la clase política.

Como contrapartida, en la entrevista *Cultura policiales y seguridad ciudadana*, realizada a Gregorio Kaminsky por parte de Ariel Pennisi y Adrián Cangí, emerge un abordaje de cercanía respecto a la institución policial. Partiendo de la experiencia en la formación policial, se analizan las implicancias del ejercicio cotidiano y diverso de los policías, de manera de visibilizar los límites y desafíos respecto de la preocupación social generalizada en torno a la inseguridad, como así también las posibilidades de integrar políticas democráticas dentro de las fuerzas de seguridad.

Asimismo, en el apartado *De norte a sur*, el artículo *Perros de presa* de León L. Litwack establece un montaje de las distintas escenas de linchamientos a ciudadanos negros durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el sur de Estados Unidos. Sobre esta cadena sucesiva de imágenes se establece la historia de los linchamientos como un proceso que es mucho más que una forma de violencia espectacularizada en la plaza pública. Es la historia de formas de torturar y mutilar, metódicas y sádicas, que ha tenido hasta no mucho tiempo atrás la exclusividad racista contra los negros.

Bajo otras coordenadas, en el escrito de Eduardo Castillo Claudett *La justicia en tiempos de ira. Linchamientos populares urbanos en América Latina* se presenta un estudio de carácter más sistemático respecto de los linchamientos y las perspectivas teóricas que abordan dichos fenómenos.

El estudio destaca el desarrollo de un enfoque antropológico jurídico para abarcar los linchamientos desde un análisis situado entre el sujeto y el sistema, con el objetivo de debatir con los paradigmas interpretativos de la seguridad pública y la justicia popular, los cuales priorizan respectivamente la comprensión de los linchamientos a partir de la ausencia del Estado en su garantía de protección a los ciudadanos, y el sentido de justicia propio de la pluralidad cultural y legal existente en los sectores populares.

Por el contrario, el enfoque propuesto por Castillo Claudett remite a la vinculación entre los linchamientos y los contextos urbanos. Así, señala que los linchamientos expresan la incapacidad, tanto del Estado como de los pobladores, de vivir con la creciente violencia urbana frente a la percepción de disolución del orden social. Asimismo, menciona que estos hechos tienen un carácter poroso, lo que les permite absorber múltiples sentidos de violencia, que son reestructurados y legitimados en su carácter ritual. Como última cuestión, desarrolla que la incapacidad del Estado de imponer su sentido de justicia, como así también la incapacidad de generar un orden barrial popular, deriva en un vacío de sentido que luego es llenado por el propio carácter ritual del linchamiento devenido en justicia.

El *Balance* del libro, a modo de reunir algunas consideraciones finales, hace hincapié en pensar la inseguridad como un dispositivo capaz de reunir en su interior un conjunto heterogéneo de elementos. En este punto, las problemáticas de inseguridad se instalan dentro de una sociedad que tiene un doble movimiento: mientras más demanda de seguridad realiza, menos participa en política.

De esta manera, se resalta que no se trata tanto de la ya mencionada ausencia del Estado para pensar el contexto favorable a los linchamientos, sino de la ausencia de problematización colectiva acerca de la vida en común y de brindar espacios apropiados para esa reflexión.

El linchamiento, como dispositivo, cristaliza distintas líneas: racismo neto, la construcción de la idea de indefensión colectiva y la moral abstracta que equipara un robo individual con la violencia colectiva y anónima. Frente a este panorama se destaca una fórmula punitivista que cristaliza la violencia indisciplinada a favor de un principio de autoridad. Y en el medio de todo ello, sobrevolando la cuestión, la antipolítica que

caracteriza el desentendimiento y la indiferencia por trabajar sobre lo común, sirve de carne de cañón para el prejuicio y la violencia linchadora.

Bibliografía

Pennisi, A. y Cangí, A. (Ed.). (2014). *Linchamientos. La policía que llevamos dentro*, Buenos Aires: Quadrata.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



TRAZOS DE LA MEMORIA. SOBRE LA VIDA NARRADA. MEMORIA, SUBJETIVIDAD Y POLÍTICA DE LEONOR ARFUCH¹

Acerca de Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Leonor Arfuch. Villa María: Eduvim.

La vida narrada. Memoria, subjetividad y política reúne parte de la producción de los últimos cinco años de Leonor Arfuch, considerada una gran precursora del campo de los estudios sobre narrativas biográficas, memorias colectivas y subjetividades.

En *La vida narrada...* no se trata -como Arfuch misma refiere- de un ordenamiento cronológico de artículos, sino sobre todo de un ejercicio de pensamiento -temático y teórico- donde lo que emerge es una red de ideas, líneas de investigación, pulsiones vitales e insistencias sobre ciertos temas que se trazan, cada vez, mostrando su persistencia y al mismo tiempo su novedad. En palabras de la autora, los artículos reunidos intentan mapear cierta inquietud sobre la "relación tensa, oscilante y sin garantías entre memoria, subjetividad y política" (2018, p. 9).

La vida narrada invita a sumarnos, a tentarnos en participar de esa "conversación grupal" en torno a la "tentación biográfica", que la autora invoca en sus páginas, donde, coincidiendo con Oscar Wilde diríamos: *podemos resistirnos a todo menos a la tentación*. Tentarnos por escudriñar complejas tramas, tiempos dislocados, desafiantes, en un texto que deviene un *vademecum*, que da a pensar, a sentir, a sensibilizar y recrear nuestras respuestas, en tanto nuestras responsabilidades con el presente. Respuestas frágiles, provisionarias, como todo lo que es del orden y el desorden de las subjetividades. La producción de subjetividades aparece en estas páginas como un estado de la *cuestión*, permanente, es decir un suelo que tiembla a fuerza de preguntas y más preguntas. Decimos *cuestión* en su semántica múltiple ya que critica, analiza, cuestiona, consensua pero, sobre todo, deja flotando una nueva pregunta en un horizonte que retrocede y se relanza a medida que asoma alguna respuesta. El texto de Arfuch es un *muaré* de respuestas, ya desafiantes, ya balbuceantes, pero siempre poéticas. El registro fugaz de la existencia que ella bautiza como "la tentación biográfica" y, por lo tanto "irresistible" es ese espacio de taumaturgia donde confluyen la atracción, la admiración y fascinación por una obra, un personaje, una persona, (si estos resultaran discernibles, asunto siempre dudoso).

Biógrafos y biografiados entramados en una pulsión de archivo que los desborda. Pulsión por trascender lo efímero, los pasos de un otro, que siempre podrá anidar en uno mismo, en esta "espuma de los días". La tentación biográfica, pulsión y género que recorre siglos, que se metamorfosea entre códigos y blogs en el común intento de apresar una identidad narrativa, un horizonte de memoria. El desafío de la vida narrada y la pregunta incontestable: ¿cómo narrar *una* vida? ¿cómo narrar *la* vida? ¿hay siempre un cruce entre *una* vida y *la* vida? ¿Convergen y/o divergen? Arfuch sugiere con habilidad exquisita, que ambas cosas, convergencia y divergencia, en un devenir disperso, indeterminado, no esencialista de la subjetividad. Los conceptos de "espacio biográfico" y "tentación biográfica" son diseñados poética y poiéticamente para proponer una lectura sintomática de experiencias artísticas, en el marco de un arte público y crítico que disemina infinitos relatos. Relatos que no hacen sino confirmar que no hay vida sin relato y no hay relato sin vida. Sólo hay memoria, política y subjetividad en función de las narrativas que nos atraviesan y de las que somos soporte y lugar de paso.

Muchas temporalidades se cifran y recorren este libro propiciando una conversación e interrogantes imprescindibles: ¿Cómo se construyen los lazos entre los afectos públicos y privados?, ¿de qué modos la lengua como "potencia significativa" de la forma puede dar cuenta de ciertas experiencias vitales, a través de los relatos de vida y de las producciones culturales de una sociedad?, ¿Qué tienen los discursos sociales para decirnos -entre ellos los discursos de la literatura y el arte- sobre determinados acontecimientos traumáticos que nos marcan como comunidad?, ¿cómo analizar la dimensión política de los discursos sobre las memorias en el marco de una disputa permanente por sus sentidos?

La "caja de herramientas" que inventa Arfuch para dar cuenta de estos territorios discursivos plagados de opacidades y temblores, es prodigiosa y singular. Apela a una lógica de la red y la conexión de saberes heterogéneos, en los que predomina la potencia del *entre*, lo que acontece en ese encuentro de saberes. Como ella lo señala, es en la "confrontación de los diversos corpus [que] se fue delineando una perspectiva transdisciplinaria donde el análisis del discurso, la semiótica, la teoría literaria y la crítica cultural se articularon con enfoques filosóficos, sociológicos, psicoanalíticos, en una verdadera "conjura" estética, ética y también política" (2018, p. 19).

En *La vida narrada...* emerge un pensamiento que apuesta a la invención de otros *posibles*, otros modos de relación no dados de antemano, para oxigenar retóricas gastadas y abrir el vasto territorio de las memorias hacia vinculaciones inéditas o zonas poco exploradas.

Es en esa línea de construcción de un pensamiento sensible, por el que se nos interpela en un *feedback* permanente donde la dimensión personal, familiar e íntima, de un lado; y la social y política, por el otro; se indeciden e indistinguen, *La vida narrada...* se sumerge en los trazos insondables de la memoria colectiva. Se pregunta en la diversidad de materiales estéticos abordados, por los modos singulares en que los sujetos han intentado dar forma a las experiencias vitales transitadas -desde lugares, tonos e impulsos diferentes- ensayando otros sentidos posibles ante la violencia política experimentada o heredada. Una "cartografía sensible" que deja leer la relevancia vital de ese gesto: el de otorgar "forma" y por ende "sentido" a ese cúmulo de imágenes, memorias, dolores, fugacidades, caos y sensaciones que llamamos "vida".

La vida narrada traza ciertas líneas claves para pensar que lo familiar siempre está entrelazado con lo no familiar, con el afuera ("lo personal es político") y que un "álbum familiar" (para recurrir como emblema al trabajo de Arfuch sobre la muestra de Boltanski, en la revista *Punto de vista* de 1996) puede transformarse en algo más amplio que un recuerdo privado, ya que funciona como caja de resonancia de otras memorias y heridas en el campo social que muestran la intrusión de la violencia estatal en el corazón de la familia, difuminando de esa manera los contornos entre lo privado y lo público.

Arfuch se preguntaba -poniendo en relación las fotografías de nuestros desaparecidos y lo que evocaba la muestra de Boltanski-: "¿Qué *desean* esas imágenes, dispersas y recurrentes de nuestro álbum de familia colectivo?, ¿qué nos *piden*?" (2008, p. 55). Y en esa pregunta se abría un gesto ético que continúa en el presente, esto es, proyecta su vigencia en estos ensayos.

La vida narrada... está diagramada en tres grandes zonas que, a su vez se subdividen en tres capítulos cada una. La primera parte aborda las *Inflexiones de la crítica* y sus capítulos establecen un exhaustivo recorrido por cierto campo del pensamiento teórico crítico que ha impregnado la dinámica de los discursos sociales y de los sujetos en la vida contemporánea. De este modo, al desarrollo de lo que ha sido, en el marco de las ciencias sociales y humanas, el "giro afectivo", le sigue un detallado capítulo sobre el género biográfico y sus derivas hasta la actualidad, para terminar con un recorrido por el modo de abordar narrativas de la memoria, haciendo foco en el lenguaje, el sujeto, el espacio biográfico y las "identidades narrativas", noción cara a Ricoeur.

Así, el concepto de "espacio biográfico" que Leonor Arfuch indaga desde fines de los 80, tomándolo de Lejeune para repensarlo en una perspectiva trans-disciplinaria de crítica cultural, resulta de particular relevancia en *La vida narrada*. En ese marco, el pasaje del "sujeto" a la "sujetividad" más que un cambio lexical tiene por correlato, el

ocaso de los grandes sujetos colectivos en los 80, de la mano de una nueva mirada, más micropolítica, en torno a las utopías revolucionarias. Pero, y precisamente por esto, la noción de *espacio biográfico* articula lo individual y lo social, operando como horizonte de inteligibilidad para el análisis de la subjetividad contemporánea, como trama simbólica y epocal.

Arfuch va dando cuenta acerca de cómo opera cierto instinto en la escritura biográfica: atacar un tema en lugares inesperados, alcanzar el rasgo único que distingue a alguien entre miles y millones de *alguienes*. La diferencia, la singularidad, lo extraordinario. Parte del despliegue sin pausa del espacio biográfico consiste en el intento de olvidar, típico de todo proceso de subjetivación. Tentativa siempre renovada y fracasada, que más que de olvidar, trata de amortiguar un trauma, a través de la *forma* en la narración. Esa forma es a la vez la apuesta estética, ética y política. Pero el espacio biográfico se articula en un umbral indeciso entre lo público y lo privado, entre hechos reales y fabulados, con anclajes fácticos pero sin ataduras con una "verdad" referencial.

Espacio biográfico apareciendo ya como voyeurismo marketinero, ideología libertaria programada y/o programática, control social y/o pedagogía de las pasiones, que opera tejiendo hilos de manera incalculable. En eso consistiría este valor biográfico que anuda en un solo trazo la creencia si no en los "hechos" (narrados), sí en el *hecho de una existencia*, en un *memento moris* sobre la fragilidad del vivir. El valor biográfico (nos) rescata de la pérdida del nombre en el devenir incesante del número. El valor biográfico *vale*, valga la redundancia, en tanto resto de un algo propio, si lo hubiere, en la vorágine inexorable de la pérdida del ego. El espacio biográfico: mosaico de conversaciones, correspondencias, diarios íntimos, junto al surgimiento de nuevos modos de auto-ficción que ponen en jaque tanto la propiedad del yo, como su plusvalía siempre inapropiable e indeterminable, fatalmente enajenada.

"Espacio biográfico" refiere, en *La vida narrada* a una escritura en que la promesa de restaurar una vida, se juega su partida con la muerte, disputando la huella presente como espacio futuro. Confirmando así a Michel De Certeau, refiriéndose a la autobiografía como una "necrológica por sí mismo". Porque, si la vida es relato, la muerte, a su manera, también lo es. Como recuerda Paul de Man, también traído a la escena de estos ensayos por la erudición de Arfuch: "la muerte es el nombre que le damos a un apuro lingüístico y la restauración de la vida mortal por la prosopopeya del nombre y de la voz, que desposee y desfigura en la misma medida en que restaura". Esta dimensión nostálgica y elegíaca del espacio biográfico es alumbrada en la imagen de Michael Holroyd, quien justifica esta ancestral necesidad de contar historias frente al fuego "para

mantener a la muerte en su lugar". Quizá, da a pensar Arfuch, porque toda autobiografía es a la vez hetero-biografía, y quizá también, porque toda bio-grafía cuenta en espejo y en silencio una tanato-grafía. Siempre más de Uno: *bios* y *tanatos*, *autos* y *heteros*. No menos de dos voces para un relato, para una huella de vida, de muerte.

La segunda parte se sumerge en lo que titula *El país de la infancia* y se abre en tres grandes exploraciones en torno a las figuraciones de la infancia en narrativas elaboradas sobre contextos de dictaduras y exilios. Así, encontramos trabajos sobre escritos de Laura Alcoba, Raquel Robles, Angela Urondo Raboy, Mariana Eva Pérez, o abordajes de películas como *Infancia clandestina*, *El premio*, *La guardería* por mencionar sólo algunos registros analizados.

La tercera parte se titula *De la vida en el arte*, e intenta pensar las múltiples modalidades que adopta hoy la relación entre arte y sociedad, es decir, de qué manera las formas artísticas logran expresar, con otros lenguajes, "la dimensión traumática y memorial de la vida contemporánea", en Argentina y otras latitudes, cómo determinados objetos materiales son considerados portadores de memorias; qué papel juega la relación entre arte y archivo en el presente. Cristian Boltanski, Tracey Emin, Albertina Carri, Guillermo Kuitca, Carlos Gallardo, Nury Gonzalez, Marga Steinwasser son algunos de los artistas abordados en su modo de construir el archivo y su articulación con la experiencia biográfica.

Finalmente, el epílogo deja abierta la pregunta sobre los horizontes futuros de la memoria, un interrogante que interpela a la imaginación estética y política para mantener viva su transmisión a las nuevas generaciones, y también para seguir ensayando horizontes de apertura ante otros relatos que irán sumándose a las memorias compartidas: *la escucha como hospitalidad hacia el otro*, concluye la teórica.

Al terminar la lectura, nos preguntarnos: ¿desde qué lugar escribe Arfuch?, ¿desde qué zonas de afección y aliento? Si es cierto que el deseo mantiene un vínculo indisoluble con la memoria, se organiza y cobra fuerzas a partir de ella, podríamos ensayar una respuesta, diciendo que la escritura de este libro se sitúa desde allí, desde esa zona desafiante que conlleva ejercer el pensamiento crítico sobre nuestras memorias. Un pensamiento que viene de la mano de una exigencia ética y vital, donde la memoria es un ejercicio de creación permanente y un necesario acto de persistencia política.

Strokes of memory. On The narrated life. Memory, subjectivity and politics of Leonor Arfuch

About ARFUCH, Leonor. (2018) The narrated life. Memory, subjectivity and politics. Villa María: Eduvim.

memory; subjectivity; politics; life, narration

Referencias

¹ Gran parte del texto de esta reseña ha sido extraído de la presentación que las autoras efectuaron del libro de Leonor Arfuch, en la ciudad de Córdoba, el día 28 de agosto de 2018, en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UNC.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

