

Entre el archivo y la vida: imágenes

Leo Cherri y Mariano López Seoane

El colapso de los relatos maestros que solían organizar y dar sentido a nuestra historia ha producido una multiplicación de historias menores y, en consecuencia, ha animado a los estudiosos a replantearse las formas en que se habían estructurado con anterioridad las cronologías, la periodización, las epistemologías e incluso campos enteros del conocimiento.

Esta transformación ha tenido un doble impacto en los archivos. En primer lugar, y en lo que respecta a las investigaciones, se han incluido documentos y materiales hasta entonces ignorados por las disciplinas tradicionalmente vinculadas al archivo, lo que ha dado lugar a la aparición de nuevas concepciones y definiciones del archivo y sus límites. Mientras que los estudios postcoloniales, por poner un ejemplo, encontraron en la tradición oral y la cultura material una nueva forma de indagar en el pasado de los grupos subalternos; los estudios queer y los movimientos feministas ampliaron sus archivos con una serie de materiales antes descartados por considerarse «triviales» o por constreñirse a la «esfera privada».

En segundo lugar, más allá del mundo académico y en la esfera pública en general, distintos grupos y comunidades han empezado a utilizar los archivos existentes y a crear otros nuevos para sostener sus propias agendas culturales y políticas. Desde hace años, las comunidades indígenas de las Américas hacen uso de archivos coloniales (como el Archivo General de la Nación de Perú y el Archivo General de Indias de Sevilla) para apoyar sus reivindicaciones de propiedad sobre tierras ancestrales. Del mismo modo, distintos archivos que conservan documentos producidos por el aparato represivo del Estado

(Archivo Nacional de la Memoria de Argentina, Centro Documental de la Memoria Histórica de España, Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala) han sido utilizados por activistas y abogados durante juicios contra el Estado con el objetivo de buscar la reparación histórica de las víctimas.

En la última década, y en el contexto de las crisis producidas por la intensificación de la globalización y por sus efectos locales, hemos asistido a la proliferación de usos estratégicos y creativos de los archivos por parte de nuevos grupos. Más concretamente, grupos subalternos que habían sido rescatados del olvido gracias a la obra de Michel Foucault, Carlo Ginzburg y otros, han comenzado recientemente a utilizar y producir archivos por sí mismos. Un caso reciente, y emblemático, es el del Archivo de la Memoria Trans en Argentina, un archivo artesanal que la comunidad trans ha construido colectivamente a partir de donaciones individuales y de un trabajo incansable de investigación y alianzas. El Archivo de la Memoria Trans ilustra a la perfección las transformaciones que mencionamos al comienzo: supone una ampliación del archivo (llegando a incluir como documentos notas garabateadas o lápices labiales), una redefinición de sus límites y una expansión de sus funciones: no es sólo garantía de que se podrá escribir una historia de la comunidad en el futuro; también funciona en el presente como soporte de la memoria colectiva y como base de reivindicaciones bien concretas (en el caso argentino, la lucha por la ley de reparación para las personas trans mayores por las innumerables violencias institucionales sufridas, todas documentadas por el archivo).

Es este el marco general en el que se viene desarrollando el proyecto de investigación «Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos» (Horizon 2020, MSCA-RISE), que busca profundizar el estudio y los análisis de los diversos usos políticos, judiciales, culturales y artísticos de los archivos desplegados por colectivos de migrantes y disidentes sexuales en Europa y América Latina. Inscrito en ese proyecto de largo alcance, este dossier se propone pensar el espacio intermedio que se ha abierto «entre el archivo y la vida», un entre-lugar dinámico definido por los usos del archivo en múltiples esfuerzos artísticos, políticos y académicos, y por los efectos que dichos usos tienen sobre el archivo, en términos de concepción pero también de estructura y hasta de localización.

El primer artículo del dossier, «Vida contra archivo teórico-crítico», de Silvana Santucci, se propone pensar el entre-lugar que produjo Ángel Rama, en quien el paso de vida establece una relación conflictiva, no armónica, cuanto menos compleja, con la «obra», o con algo todavía más allá, el archivo teórico-crítico del que participa. Santucci identifica ese archivo con el «latinoamericanismo», entendido como un problema de selección del pasado y como efecto de elaboración de un perspectivismo académico-político. Según Santucci, hasta la muerte de Ángel Rama, el latinoamericanismo funcionó de acuerdo con el carácter utópico que le diera Pedro Henríquez Ureña, un criterio eficaz y aceptado hasta que la era postsoviética y el neoliberalismo de los años noventa terminaron por desarticularlo como espacio de pensamiento. El trabajo de Santucci propone una lectura del *Diario* de Ángel Rama, 1974-1983 a la luz de la perspectiva diseñada por Hector Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977). Ambas obras se corresponden en el marco temporal y vital específico que constituyó Venezuela como locación editorial para Libertella y como lugar de exilio para Rama. Desde este enfoque, la indagación archivística de Santucci intenta leer lo no-personal en el diario de Rama, pensando allí ciertos espacios «neutros» en los que el juicio y la racionalidad se sustraen, estableciéndose *cierta posición no valorativa en y ante* la escritura, lo que permite pensar quizás un gesto an-archivístico en el

propio Rama, acaso un «momento neutral» de la teoría latinoamericana.

A continuación, el dossier presenta dos artículos que hacen foco en las imágenes que se producen en el espacio intermedio entre archivo y vida; esto es: las imágenes sobre el mundo que permanecen alojadas en el archivo, y que las transformaciones que hemos mencionado han multiplicado, y las imágenes del archivo producidas al calor de las luchas políticas, los procesos sociales y las iniciativas culturales que transforman nuestro mundo.

En este sentido, «Humanidades decoloniales y *Weltliteratur*», de Daniel Link, propone un recorrido de amplio espectro, no por eso menos riguroso, desde «Emerson a Spielberg». La obra de Emerson no sólo designa, para Link, una declaración de independencia literaria, política e institucional, sino el punto de partida de un archivo de-colonial. Link encuentra en ese archivo, y en los procesos socioculturales que atraviesa, una filología «mundial y menor» que insiste en la construcción de una historia y de un pueblo. Así, se van leyendo los ecos de Emerson en Sarmiento, Nietzsche, Rubén Darío y José Ingenieros que con gesto anarquista mostrará en Echeverría no un eco, sino una radical relación de contemporaneidad con Emerson.

El artículo contrapone a esta filología «mundial y menor» –analizada ejemplarmente en Darío– algunos avatares del imperialismo integracionista y extractivista desarrollados por la cultura de masas, cuya figura paradigmática es Carmen Miranda y sus sucesivas reinenciones: Bugs Bunny, el ratón Jerry, Madonna.

En ese derrotero, Spielberg y su *Jurassic Park III* escenifican una fantasía imperial que actualiza la imagen de América Latina como «patio trasero» norteamericano. Política cuya consecuencia, en la saga, señala una inminente destrucción masiva.

Si bien la reflexión final no lo explicita, la focalización que Link realiza en el modo en que las principales empresas audiovisuales norteamericanas han «colonizado la imaginación latinoamericana», parece señalar que es allí, en el terrero de la imagen y la imaginación, en donde es preciso recuperar una filología menor y un impulso anar-

chivista que nos permita pensar, más allá de los dinosaurios sueltos, un mundo futuro.

El dossier continúa indagando la tensión entre «comunidad de origen» (sea esta la patria o cualquier otra formación más o menos reificada de lo imaginario) y «comunidad de destino», prestando especial atención a los usos cuir del archivo.

Es el caso de «Escenas del 'show travesti' en el archivo de la prensa popular de Buenos Aires (1965-1987)». Allí Lucía Cytryn propone un rastreo riguroso del archivo de redacción del periódico *Crónica* en el que da cuenta del derrotero de ciertas taxonomías de la prensa popular –y del habla popular– en contraste, y por momentos en conflicto, con las categorías que irá construyendo el movimiento lgbtiq+. Haciendo foco en publicaciones sensacionalistas como *Así* y *¡Esto!*, Cytryn registra que desde mediados de los 60s hasta mediados de los 80s el concepto de «travestismo», lejos de nombrar una identidad específica –y lejos, por lo tanto, del sentido político que el término tiene hoy en día en Argentina– aparece como una práctica artística y performática orientada al espectáculo. Esta temprana circulación del término –que de acuerdo con Cytryn llega a Argentina por medio de las reseñas de los espectáculos de vedettes travestis de Brasil– produce un efecto de larga duración nada desdeñable: el espectáculo en cuestión no se limita a las destrezas que las vedettes puedan ofrecer en el campo de la danza, el vestuario y la mímica, sino que está en gran medida anclado en su talento para producir ilusión; esto es, para hacerle creer a la audiencia que está ante una performance de género que niega lo que se consideraba el «sexo natural». Dicho de forma simple: esta inflexión del término «travesti» se nutre de, y colabora con, la noción de que estamos ante «hombres» que se visten «de mujer». Por eso, y como señala la autora, si bien las reseñas y notas en las publicaciones sensacionalistas no dejan de subrayar que el travestismo debe entenderse como un «arte», esas mismas notas nos recuerdan que pesan sobre las vedettes acusaciones de «inmoralidad», «anormalidad» y «otras igualmente drásticas y contundentes», acusaciones que ayudan a entender la persecución que sufrían quienes practicaban el travestismo.

Como parte de las transformaciones que mencionamos al comienzo, verificamos la «fiebre de archivo» que irrumpe en las sociedades contemporáneas (en la política, en el arte y en la cultura) y que es síntoma de un malestar con los sistemas de representación (malestar que, en años recientes, ha provocado crisis políticas tanto en Europa como en América latina). En los dos artículos que cierran el dossier, indagamos esa «fiebre de archivo» a partir de dos intervenciones artísticas latinoamericanas.

Leo Cherri vuelve sobre el tan transitado como olvidado *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, a raíz del encuentro en 2007 de *Apocalypse 1900* (1963), un film perdido del escritor, que funciona como una suerte de pre-cuela de la novela. Esta sobrevivencia y recuperación del archivo filmico ilumina el texto literario y nos permite ver lo que siempre estuvo allí: *Farabeuf* no es sólo un libro intermedial –que incorpora y reflexiona sobre las imágenes– o un libro experimental que lleva hasta las últimas consecuencias la estética batailleana, sino, sobre todo, una intervención en los archivos de la modernidad.

Siguiendo esta hipótesis, Cherri analiza la novela y el film de Elizondo intentando pensar el lugar de su intervención en la literatura latinoamericana y las artes del siglo XX desde una perspectiva posfilológica y anarquista. Frente a una modernidad que sublima las fuerzas primitivas del hombre a través de la cosificación y mecanización de lo viviente, la intervención de Elizondo recuperaría las fuerzas del erotismo, las que nos hacen escapar de la lógica de medios y fines del capitalismo, para acercarnos a las potencias de los medios puros. La experiencia de *Farabeuf*, concluye Cherri, recupera un vitalismo y una filología de las imágenes, un rito diferencial –no sacralizador–, que nos impulsa a volver a mirar-leer de nuevo y, en ese gesto, profanar los archivos.

Con un impulso similar, en su artículo «Brutales acoplamientos», Paola Cortés-Rocca estudia la «obra visual» que el escritor argentino Osvaldo Lamborghini produjo en Barcelona en los años 80s: dibujos hechos con marcadores, lapiceras y otros útiles escolares, primorosos collages fabricados con publicaciones pornográficas demodé, emplastos compuestos por materiales de origen dudoso. Cortés-Rocca sostiene que ese archivo hecho de

imágenes y objetos no revela un quehacer anecdótico y paralelo, sino un brutal acoplamiento entre escritura y visualidad que reenfoca la poética lamborghineana en el marco de los campos expandidos por las vanguardias de la segunda parte del siglo XX. En efecto, hacer foco en ese archivo improbable confirma una sospecha de la crítica: si Lamborghini publica en vida menos de 100 páginas –*El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980)– es porque siempre se trató menos de una reticencia personal a la publicación o de los avatares editoriales en los que se sumerge el escritor de libros y más de alguien que trabajó con rigor y certeza en la estela de las vanguardias del fin de siglo, apostando por la destrucción de la organicidad de la obra y armando su pequeña bomba para la detonación colectiva de la especificidad de los lenguajes. Cortés-Rocca nos dice que se trata de una obra que no es obra, de «parpadeos» –como propone Alan Pauls (2005) para la producción de Mario Bellatin–, pequeñas aperturas y cierres de un proceso en curso: la puesta en página de la escritura, el deletreo de una imagen.

Cortés-Rocca nos explica que no sólo estamos ante una obra –la de Lamborghini– que fue desde siempre archivo, es decir, definida por su carácter incompleto y su pasión de seguir produciendo piezas en el tallercito para que otrxs las transformen, fatalmente, en otra cosa, libros, por ejemplo. Estamos también ante una obra-archivo o un archivo-obra que tiene como uno de sus puntos de reflexión ese devenir objeto de la escritura, ese artefacto

que llamamos libro. En ese camino hacia el libro, como sendero que se elude, como fatalidad de los materiales y de su soporte de circulación, se abre otro campo de problemas que giran en torno de la materialidad. El proyecto de Lamborghini, nos dice Cortés-Rocca, sostiene su desconfianza del libro, optando siempre por la continuidad de la práctica en el taller de producción más que por el producto terminado; es decir, del libro como horizonte de expectativas y punto de cerrazón de la obra, como espacio de llegada de la mutación constante de la página escrita a mano o mecanografiada

Coincidimos con Maximiliano Tello en que el archivo es una máquina-social que con la democracia establece un régimen que prescinde de las formas clásicas de soberanía, en favor de una gobernanza fundada en la acumulación documental. Frente a la racionalidad archivística, que se corresponde con la racionalidad burocrática, se vuelve necesario sostener una mirada crítica para poder pensar sociedades más justas, en las que los migrantes y las comunidades sexodisidentes – como sus formas de creación y expresión– no sean marginados y subalternizados. Los artículos que integran este dossier se proponen deconstruir la racionalidad archivística y su forma plena de verdad, proponiendo en cambio una verdad más bien elusiva e inestable que surge antes bien de los huecos y las cosas no dichas que del dato empírico y la «evidencia» documental. Quizás esta estrategia de indagación, ante todo ética, nos permita seguir adelante y construir algún pueblo, alguna lengua y alguna historia: un mundo atravesado por otra ecología y por otras vidas.