

ARCHIVO

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

DESBORDES DISCURSIVOS, EXPOSITIVOS Y AUTORALES DEL DOCUMENTO

RICARDO NAVA
DIANA TAYLOR
INTERFERENCE ARCHIVE
DANIELA LUCENA
JAVIERA MANZI
AIMAR ARRIOLA
MARVIN TAYLOR
DEBORAH CULLEN
ALEJANDRO GARCÍA AGUINACO
VOLUSPA JARPA
PAZ SASTRE
RAMÓN AGUILERA
ANGELINA CUÉ
ANTONIO JUÁREZ



COORDINACIÓN

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO, MUAC-UNAM
Y EX TERESA ARTE ACTUAL

En los últimos años, el lugar del documento y los archivos ha cobrado una fuerte dimensión pública y han suscitado importantes debates ético-políticos frente a aquellas posturas que los dimensionan únicamente en tanto mercancía o activo económico. De este modo, la segunda emisión del Encuentro Internacional Archivos fuera de lugar. Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento, realizado en el Museo Universitario Arte Contemporáneo en colaboración con Ex Teresa Arte Actual, convoca a la reflexión de diversos agentes vinculados con la práctica del archivo —desde el arte contemporáneo y otras prácticas que lo atraviesan— para exponer casos y posicionamientos concretos.

Esta publicación recoge las reflexiones de artistas, historiadores, curadores, museógrafos, filósofos y abogados provenientes de Argentina, Chile, España, Estados Unidos y México en torno a los siguientes ejes: Documentar el presente. Desbordes del arte contemporáneo trata sobre los usos del archivo y la historiografía contracultural; Desplegar / emplazar / espacializar problematiza las decisiones museográficas vinculadas a la exhibición de archivo(s) y finalmente, (i)legalidades del documento intenta ampliar las conversaciones sobre los vacíos legales y las problemáticas en torno a los derechos de autor que se han abierto en las prácticas artísticas contemporáneas relacionadas al archivo.

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR
DESBORDES DISCURSIVOS, EXPOSITIVOS
Y AUTORALES DEL DOCUMENTO

A
R
C
H
I
V
O

02

TALLER
DE EDICIONES
ECONÓMICAS

T—E—E

T—E—E

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

DESBORDES DISCURSIVOS,
EXPOSITIVOS Y AUTORALES
DEL DOCUMENTO

ARCHIVO

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

DESBORDES DISCURSIVOS,
EXPOSITIVOS Y AUTORALES
DEL DOCUMENTO

RICARDO NAVA
DIANA TAYLOR
INTERFERENCE ARCHIVE
DANIELA LUCENA
JAVIERA MANZI
AIMAR ARRIOLA
MARVIN TAYLOR
DEBORAH CULLEN
ALEJANDRO GARCÍA AGUINACO
VOLUSPA JARPA
PAZ SASTRE
RAMÓN AGUILERA
ANGELINA CUÉ
ANTONIO JUÁREZ

COORDINACIÓN

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO, MUAC-UNAM
Y EX TERESA ARTE ACTUAL

Archivos fuera de lugar

Desbordes discursivos,
expositivos y autorales
del documento

Coordinado por Sol Henaro (Museo
Universitario Arte Contemporáneo,
MUAC-UNAM) y Sofía Carrillo
Herrerías (Ex Teresa Arte Actual)

Ricardo Nava
Diana Taylor
Interference Archive
Daniela Lucena
Javiera Manzi
Aimar Arriola
Marvin Taylor
Deborah Cullen
Alejandro García Aguinaco
Voluspa Jarpa
Paz Sastre
Ramón Aguilera
Angelina Cué
Antonio Juárez

Dirección

Sofía Carrillo Herrerías
Sol Henaro

Coordinación

Carmen Lombana

Imágenes

Cortesía de los autores

Reflexiones sobre el proyecto
*Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the
Americas, 1960-2000*. © El Museo
del Barrio, NY/fotografías de Jason
Mandella. Los derechos de autor de
las obras de arte representadas son
propiedad de los artistas, fotógrafos,
videógrafos o sus *estates*.

Edición

Sol Aréchiga Mantilla
Sofía Carrillo Herrerías
Nicolás Pradilla

Corrección de estilo y traducción

Sol Aréchiga Mantilla

Coordinación editorial

Sofía Carrillo Herrerías

Diseño y maquetación

Nicolás Pradilla

Impresión

Offset Rebosán

Papel

Snowcream 60 g

Tipografía

Gothic 720

ISBN: 978-607-97605-6-4



LICENCIA DE PRODUCCIÓN
DE PARES

Usted es libre de compartir, copiar,
distribuir, ejecutar y comunicar
públicamente la obra y hacer
obras derivadas.

Bajo las siguientes condiciones

Atribución Debe reconocer los
créditos de la obra de la manera
especificada por el autor o el
licenciante (pero no de manera que
sugiera que tiene su apoyo o que
apoyan el uso que hace de su obra).

Compartir bajo la misma licencia

Si altera o transforma esta obra,
o genera una obra derivada, sólo
puede distribuir la obra generada
bajo una licencia idéntica a ésta.

No capitalista La explotación
comercial de esta obra sólo
está permitida a cooperativas,
organizaciones y colectivos sin
fines de lucro, a organizaciones
de trabajadores autogestionados,
y donde no existan relaciones de
explotación. Todo excedente o
plusvalía obtenidos por el ejercicio
de los derechos concedidos por
esta licencia sobre la obra deben
ser distribuidos por y entre los
trabajadores.

Al hacerlo, acepta lo siguiente

Renuncia Alguna de estas
condiciones puede no aplicarse
si se obtiene el permiso del titular
de los derechos de autor.

Dominio público Cuando la obra o
alguno de sus elementos se halle
en el dominio público según la ley
vigente aplicable, esta situación no
quedará afectada por la licencia.

Otros derechos Los derechos
siguientes no quedan afectados por
la licencia de ninguna manera:

Los derechos derivados de usos
legítimos u otras limitaciones
reconocidas por ley no se ven
afectados por lo anterior;

Los derechos morales del autor;

Derechos que pueden ostentar otras
personas sobre la propia obra o su
uso, como por ejemplo derechos de
imagen o de privacidad.

→ endensadelsl.org/ppl_es.html

Taller de Ediciones
Económicas, 2019
Taller de Ediciones Económicas
es una editorial sin fines de lucro
que forma parte del Taller de
Producción Editorial dentro de la
Cooperativa Cráter Invertido.
t-e-e.org

Impreso y hecho en México.
Se tiraron 1000 ejemplares en
los talleres de Offset Rebosán.
Acueducto 115, Huipulco, Tlalpan
14370, Ciudad de México.

ÍNDICE

Introducción	Sol Henaro y Sofía Carrillo Herrerías	13
El archivo: memoria y olvido en los procesos de inscripción, represión y supresión	Ricardo Nava	19
<u>Documentar el presente.</u> <u>Desbordes del arte</u> <u>contemporáneo</u>		
Archivos digitales	Diana Taylor	39
We Are What We Archive	Amy Roberts y Louise Barry, voluntarias en Interference Archive	47
Archivo, memoria e historia oral. Experiencias <i>under</i> de los ochenta	Daniela Lucena y Gisela Laboureau	59
Gráfica y movilización estudiantil en Chile. Las luchas del presente, las tareas del archivo	Javiera Manzi	71
Contra el extractivismo de archivo: la experiencia del Anarchivo sida	Aimar Arriola (con aportaciones de Nancy Garín y Linda Valdés)	83

Desplegar / emplazar / espacializar

La carcajada de Borges. Contextualización, descontextualización y documentación de artistas en los archivos	Marvin J. Taylor	99
Reflexiones sobre el proyecto <i>Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000</i>	Deborah Cullen	117
Los archivos salen del clóset. De la memoria individual a la activación de la memoria colectiva	Alejandro García Aguinaco	137
La forma simbólica del archivo	Voluspa Jarpa	145
La vida de los otros. Museos paralelos y nuevas formas institucionales	Paz Sastre	157
<u>(i)legalidades del documento</u>		
Archivos y Derechos Humanos	Ramón Aguilera	171
Derechos de autor de los archivos documentales	Angelina Cué	181
De los afectos y los vacíos	Antonio Juárez	187
Colaboradores		195
Agradecimientos		207

ARCHIVOS FUERA DE LUGAR

VOLUNTARIOS

Finalmente, la gestión de Interference Archive se lleva a cabo exclusivamente a través de voluntarios que son responsables de todas las funciones del archivo: catalogación, recursos humanos, exposiciones, actividades y otros programas públicos, recaudación de fondos, administración y gestión del espacio físico. De manera regular realizamos formaciones de voluntarios para integrar nuevos miembros al trabajo en el archivo.

Interference Archive busca preservar las complejidades y las contradicciones de la historia de los movimientos sociales y expandir la definición de un archivo. Creemos que los archivos no son únicamente repositorios de la historia, sino que también pueden ser sitios de producción y espacios para construir comunidad. Un hecho evidente en nuestro trabajo es la idea del archivo como un espacio dinámico y productivo, en constante evolución, cuya naturaleza cambiante refleja el hecho mismo de que nuestras historias mismas están inconclusas. Juntos creamos un espacio para la memoria colectiva que continuamos definiendo.

ARCHIVO, MEMORIA E HISTORIA ORAL. EXPERIENCIAS *UNDER* DE LOS OCHENTA¹

DANIELA LUCENA
Y GISELA LABOUREAU

PROYECTAR: EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas *underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque más no fuera esporádicamente.

Así describía el Indio Solari, líder de la mítica banda argentina de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, la misión de su grupo en sus inicios, a fines de los años setenta. Habíamos llegado a esa respuesta luego de pensar cuidadosamente cada pregunta para la entrevista que nos concedió por correo electrónico, en agosto de 2011.

1 Una versión más extensa de este texto fue publicada como estudio preliminar al libro *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los ochenta* de Daniela Lucena y Gisela Laboureau (comps.) (La Plata: EDULP, 2016). Disponible en sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63246.

DOCUMENTAR EL PRESENTE

En ese entonces, queríamos repensar algunas cuestiones vinculadas con el campo artístico apartándonos de la mirada más habitual, que se focalizaba en la censura y las prohibiciones que muchos artistas habían sufrido en los setenta y ochenta en Buenos Aires. Es decir, sin desconocer las persecuciones y prohibiciones que efectivamente recayeron sobre muchos productores culturales, empezamos a interrogarnos sobre las experiencias estéticas que nacieron y sobrevivieron en medio del terror dictatorial y que se multiplicaron durante la llamada primavera democrática en los ochenta. ¿Cómo escapar de la angustia y el desánimo? ¿Cómo sobrellevar el miedo? ¿Cómo seguir haciendo, pensando, viviendo, en medio del silencio, las desapariciones, las torturas? Tal vez la experiencia sensible, la experiencia estética podían ser una salida: una particular herramienta para sobrevivir en esas circunstancias.

Partiendo de estas inquietudes, comenzamos a trazar un posible mapa de espacios y acciones que, aunque casi no tenían protagonismo en los estudios académicos sobre el período, nos parecían de suma relevancia para comprender la cultura y la política de esos años. Espacios como La Zona, La esquina del Sol, Café Einstein, Cemento, el Parakultural, Medio Mundo Varieté y Bolivia fueron algunos de los reductos que albergaron acciones performáticas, recitales de rock, pintura en vivo, puestas teatrales, exposiciones de arte y desfiles de moda, imprimiéndole un tono inéditamente creativo, desmesurado y festivo a la noche de Buenos Aires. Desde nuestra perspectiva, todas esas acciones experimentales podían leerse como una respuesta política de resistencia, pero también de confrontación, que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de formas de sociabilidad alternativas a las planteadas por el régimen militar. Una corrosiva y desenfadada movida contracultural que vitalizó la escena cultural de Buenos Aires, en contrapunto con la modalidad desaparecedora de los cuerpos y el efecto atomista sobre la ciudadanía generados por la dictadura.

Sin embargo, a medida que avanzábamos con las interpretaciones sobre la cultura del período, encontrábamos un discurso reiterado que agrupaba el arte en dos zonas bien diferenciadas. Parecía que en los ochenta había habido un arte político y otro arte apolítico, acusado de frívolo y hedonista. A este último grupo pertenecían las experiencias estéticas y

performáticas que ocurrían en la noche del *under*. Desde las pinturas expresionistas hasta los nuevos estilos musicales, pasando por las prácticas vestimentarias extravagantes y andróginas: todo parecía estar teñido con la misma acusación de superficialidad y descompromiso. Y esa acusación provenía tanto desde las posiciones más conservadoras como desde las más progresistas del campo cultural y del campo político.

Comenzamos a pensar entonces en nuevas formas de subjetivación que desafiaban no sólo la construcción de una subjetividad atemorizada y fragmentada por parte de la dictadura, sino también las formas de subjetivación militante propias de los partidos de izquierda y las organizaciones de la lucha armada. El Indio Solari decía, en plena dictadura, que la misión de su grupo era proteger el estado de ánimo. El artista Roberto Jacoby, por su parte, hablaba de una “estrategia de la alegría”² que buscó potenciar las posibilidades de los cuerpos paralizados frente a la feroz estrategia de aniquilamiento desplegada por el terrorismo de Estado. Nos parecía entonces que la clave para responder nuestras preguntas se hallaba en esa actitud —que fue también una decisión— compartida por los protagonistas de esas experiencias acusadas de frívolas y superficiales: procurarse un buen estado de ánimo, recuperar la alegría, bailar, pasarla bien a pesar de todo (y contra todo).

Ahora bien, somos conscientes de que la alegría no es en sí misma política y que los significados nunca son fijos ni cerrados. Sabemos, desde Michel Foucault, que los elementos discursivos circulan en un universo de relaciones de fuerza que en distintas coyunturas pueden reconfigurarse. Los discursos (pero también los silencios) “no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. El discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta”.³ En ocasiones, los discursos producen y refuerzan poder. En otras, pueden minarlo y vulnerarlo, tornarlo frágil e incluso reencauzar sus flujos.

2 Roberto Jacoby, “La alegría como estrategia”, en *Zona Erógena* 43 (2000), 7.

3 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 123.

En este sentido, nos interrogamos por la palabra de quienes consideraron la alegría como un objetivo político en esos años y reflexionamos sobre su posición marginal dentro del campo cultural de ese período. La utilización de la alegría nos parecía entonces una táctica que, inserta en ese juego de relaciones de fuerza, podía ser disruptiva. ¿En qué sentido? Fundamentalmente, a través de una estética relacional y festiva, en la que la defensa del estado de ánimo se tradujo en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres. Si los poderes, para su ejercicio, se valieron de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a entristecer y descomponer las relaciones, la alegría podía ser, tal como señaló Baruch Spinoza, esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción. La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado, en tanto (micro) política cotidiana que escapaba a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas.

ENTREVISTAR: LA INTRUSIÓN BIOGRÁFICA

La principal herramienta con la que contamos, en el marco de nuestra estrategia de investigación sobre ese denso y traumático pasado, fue la entrevista. En el libro *Modo mata moda* compilamos algunas de ellas y también incluimos entrevistas realizadas por otras investigadoras con las que compartimos perspectivas sobre las producciones culturales de la época. Varios fueron los motivos que nos condujeron a optar por el recurso de la entrevista. Primero, porque queríamos reconstruir y visibilizar acciones que, en su mayoría, no habían quedado registradas ni en fotografías ni en videos ni en textos. Los testimonios orales, entonces, eran la fuente que nos permitía reponer, imaginar y complejizar ese escenario que habíamos delineado. Segundo, porque considerábamos importante establecer una escucha respetuosa y activa, comprender la palabra de quienes habían formado parte de esas experiencias, de modo que nos permitiera entablar un diálogo para compartir con ellos nuestras propias impresiones y recuerdos de esos años.



Los Peinados Yoli, Buenos Aires, 1986. Fotografía de Carlos Giustino Aspix.

Como puede notarse, toda la investigación fue concebida como un trabajo sociológico pero también político en el cual resultaba insostenible la máxima epistemológica que propone una distancia aséptica con el objeto de estudio. Sabemos que, como investigadoras, formamos parte de un espacio que tiene una dinámica propia, con agendas de temas y formas de estudiarlos, con tiempos de apertura a nuevas búsquedas o repliegues sobre ideas ya cristalizadas, que varían sensiblemente según cada coyuntura socio-política particular. De allí que decidimos poner a jugar, en todas las entrevistas, nuestra posición ideológica y nuestra fuerte implicación afectiva con ese tramo de la historia argentina, tratando al mismo tiempo de preservar cierto grado de autonomía que nos permitiese imprimir nuestra singular mirada sobre el tema.

Si bien nuestro trabajo no tenía pretensiones historiográficas, Walter Benjamin nos ofrecía una imagen sumamente rica para pensar esa intromisión que hacíamos a los recuerdos: es la figura del trapero que deambula buscando los desechos en pos de lo que ha sido descartado, ser “trapero de la historia” o “trapero de la memoria”⁴ es el trabajo del historiador, que en su tarea de rastrillaje comprende el valor que tiene encontrar aquello que ha quedado despedazado por el tiempo o la memoria. En cierto modo teníamos la sensación, junto a nuestros entrevistados, de estar cumpliendo esa tarea: la de un rescate que nos permitía repensar el pasado reciente para producir junto a estos hallazgos una nueva cadena de significados.

ARCHIVAR: RELATOS Y OBRAS-DOCUMENTOS

A medida que se sumaban los testimonios, vimos crecer la cantidad de fotografías, recortes de diarios y revistas, invitaciones, panfletos y cassetes que espontáneamente llevaban a las entrevistas. Así, fuimos acumulando viejos documentos, fotografías, recortes de diarios y revistas, fotocopias que hicieron las veces de invitaciones a muestras o recitales, algunas grabaciones de radio y unas pocas cintas con videos realizados

en esos años. De pronto, comenzamos a notar que ese cúmulo de fuentes podía convertirse en un archivo. También reparamos en el hecho de que si algo tiene de particular el archivo que constituimos es el carácter fragmentario, precario y disperso de las piezas que lo componen. Cada uno de los artistas había aportado algo: un recuerdo, un registro, una reminiscencia de aquella época que escondidos en un cajón esperaban su tiempo para ser mostrados desafiando el deterioro de los años.

Tuvimos que asumir, entonces, que nuestra colección de documentos estaba marcada por la falta: el archivo hablaba al mismo tiempo de un hallazgo y de una pérdida. Accedíamos por primera vez a materiales que hasta entonces habían sido invisibles (e invisibilizados) no sólo por el poder político o la academia, sino también por los propios protagonistas de las experiencias *under*, que hasta ese momento no les daban valor o no los miraban estratégicamente. Esto conllevó una serie de acuerdos y negociaciones (no exentos de tensión) sobre los modos en que estos registros serían nombrados, exhibidos, conservados y archivados. Por otra parte, la aparición de esos documentos nos enfrentaba con todos esos otros materiales que no estaban, que se habían perdido o malogrado para siempre. La pérdida, la desaparición y la ausencia son rasgos constitutivos del archivo del *under* de los ochenta (¿acaso no lo son de todos los archivos?).

La exposición *Perder la forma humana*⁵ actuó como un espacio catalizador de esos materiales. Invitadas por Ana Longoni, nos sumamos al proyecto grupal de investigación impulsado por la Red Conceptualismos del Sur. La reactualización en el presente de aquellas experiencias implicó para los artistas una visibilidad inusitada y en algún sentido la exposición supuso un salvataje. Sin ninguna pretensión de exhaustividad pero con un objetivo claro, la muestra trajo al presente no sólo de quienes fueron sus protagonistas, sino de la sociedad en su conjunto, fragmentos olvidados de la historia.

4

Walter Benjamin, *Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1972), 98.

5

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2012); Museo de Arte de Lima (2013) y Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires (2014).



Omar Chabán y Sergio Aisenstein en Café Einstein, Buenos Aires, 1982.
Cortesía de Archivo Rafael Bueno.

COMPRENDER: MEMORIAS SUBTERRÁNEAS

Las conversaciones con los artistas activaron en ellos recuerdos de aquellas experiencias que los tuvieron como protagonistas. Pero ¿qué podía conservarse de ellas a la hora de ser relatadas? ¿Estábamos en condiciones de captar lo que se disolvía cuando las palabras intentaban dar forma a lo vivido? Como en una travesía, partimos desde un tiempo presente para buscar, en las huellas del pasado, la restitución de lo que en el recuerdo se fue despedazando. Cuando les pedíamos a nuestros entrevistados que evocaran sus recuerdos, muchos de ellos alegaban por momentos no recordar con precisión y siempre sugerían el nombre de otra persona que seguramente completaría aquello que ellos intentaban recordar. Esta repetida situación nos desafiaba a estimular que el recuerdo se apropiara de ellos y, por fortuna, esto sucedió en todos los casos.

También fueron apareciendo escombros sepultados que nos hablaban del vestigio social de una coartada, un olvido. Como si hubiera un resto inolvidable en la vida que se olvida, un recuerdo involuntario de lo que una sociedad hubiera preferido perder en el camino. ¿Qué era lo que no quería terminar de revelarse y se escondía como un secreto para no ver? Aparecía de este modo la necesidad de agudizar nuestros sentidos. Nos enfrentábamos acaso a la escucha de una clausura que tomaba la forma del secreto social, en el que tal vez la culpa por sentir dicha en medio del padecimiento de los otros contribuía a su olvido. De alguna forma la necesidad de recordar es tan necesaria como la del olvido; la pregunta que surgía entonces para nosotras era qué se permitían recordar u olvidar nuestros entrevistados.

Si memoria y amnesia forman parte de esa pugna: ¿De qué deberíamos acordarnos? ¿Qué podemos autorizarnos a olvidar?⁶ Nunca son iguales las condiciones sociales y políticas en las cuales se produce el acto del recuerdo y del olvido y la memoria constituye un territorio a ser disputado, un espacio vivo que da cuenta de las tensiones de cada momento histórico. En Argentina, con el retorno de la democracia, fue prioritario

6

Yosef Yerushalmi, "Reflexiones sobre el olvido", en Y. Yerushalmi *et al.*, *Usos del olvido* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1989), 16.



Programa del Centro Parakultural, 1986. Cortesía de Omar Viola.

que la memoria estuviera lo más viva posible para no repetir lo sucedido en los años de la dictadura. Entonces, fueron los organismos de derechos humanos los que se dieron a la tarea de abrir la escucha social, articulando los relatos de lo sucedido con aquello que podía volverse inaudible para la sociedad. En esa primera elaboración de la experiencia traumática de la dictadura tuvo una fuerte primacía el lugar de las víctimas —desanclada de su militancia política— y la visión del horror.

A medida que se fue distanciando el tiempo histórico de los acontecimientos, nuevos relatos aparecieron de la mano de otros actores sociales (los hijos de los desaparecidos, los exmilitantes, los exiliados, entre otros). Ellos permitieron la irrupción y confluencia de nuevas miradas como horizontes posibles de interpretaciones, poniendo a circular sus propias voces sobre un pasado que se encuentra “en permanente proceso de actualización”.⁷ En este renovado escenario de escucha, los testimonios de los artistas nos permitían acceder hoy a aquello que en otro momento no afloró a la superficie del recuerdo. Cuando lo prioridad fue sacar a la luz las atrocidades cometidas por la dictadura, no parecía ser el momento adecuado de visibilización de los espacios de disfrute y resistencia festiva.

Haciendo referencia a las experiencias traumáticas vividas en situaciones límites, Michael Pollak piensa cómo esas vivencias se transfiguran en modos de recordar y olvidar que quedan relegados a una periferia marginal, en la que se dirimen entre lo decible y lo indecible. A veces el momento histórico llega y “lo no dicho”, que se encontraba suspendido a la espera de un contexto adecuado de escucha, toma por asalto el espacio público: son las “memorias subterráneas” que salen a la luz luego de haber permanecido a la espera de las condiciones necesarias para que lo indecible sea escuchado.⁸

7 Marina Franco y Florencia Levín, “El pasado cercano en clave historiográfica”, en M. Franco y F. Levín (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (Buenos Aires: Paidós, 2007), 31.

8 Michael Pollak, *Memoria, olvido y silencio* (La Plata: Al Margen Editora, 2006), 18.

En este sentido, pensamos esas guaridas *underground* que fueron el refugio de los artistas en aquel contexto devastador como el espacio de memorias subterráneas. ¿Acaso fue que la experiencia gozosa que los encontró en aquellas guaridas se había vuelto un olvido en medio de tanto dolor o fue tal vez un silencio acallado a la espera de mejores condiciones de escucha? Se volvió un imperativo para nosotras “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”⁹ y escuchar lo acallado cuando pasábamos ese cepillo sobre la memoria festiva de aquellos años signados por el terror. Proponemos, entonces, recuperar los documentos y los relatos como un conjunto de memorias *under* que componen coralmente una suerte de contra-cartografía del recuerdo/olvido, donde paradójicamente lo que durante largo tiempo no encontró ámbitos de escucha no fue el terror sino la fiesta, no fue el cuerpo supliciado sino gozoso, no fue la tristeza sino la alegría.

9 Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Santiago de Chile: ARCISLÓM, 1995), 53.

GRÁFICA Y MOVILIZACIÓN ESTUDIANTIL EN CHILE. LAS LUCHAS DEL PRESENTE, LAS TAREAS DEL ARCHIVO

JAVIERA MANZI

Luego de cada marcha, concentración, acto público o conmemoración lo que queda son los papelitos. A veces también los rayados en los muros, el olor a plástico quemado que dejan las barricadas o la irritación en los ojos por el gas lacrimógeno que se mantiene suspendido en el aire durante las horas que siguen. La presencia de cualquiera de estos signos es señal ineludible de que ese lugar, esa calle, hace unos instantes, fue tomada por la manifestación. Lo que sobrevive son los desechos, y es entonces la mirada de trapero, como plantea Benjamin,¹ la que repara en aquellos restos de la ebullición que ya en silencio aguardan aquí y allá como el testimonio impreso de los gritos que se acallan. Por ese intervalo de tiempo —entre el curso de los manifestantes y la arremetida de la limpieza municipal—, las calles aparecen como un *archivo* espontáneo del movimiento social. Pero muy pronto el agua de las mangueras, las escobas en las aceras y las espátulas con que se desprende el papel con engrudo despejan toda señal de lo ocurrido. Parecería entonces que las cosas vuelven a su lugar, o casi.

1 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).