

NO HAY BUITRE SIN CÓNDOR

EL ARCHIVO CAMINANTE

Elena Sedán

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Como trágica letanía se repite a sí misma la memoria boba. La memoria viva, en cambio, nace cada día, porque ella es desde lo que fue y contra lo que fue. Aufheben era el verbo que Hegel prefería, entre todos los verbos de la lengua alemana. Aufheben significa, a la vez, conservar y anular; y así rinde homenaje a la historia humana, que muriendo nace y rompiendo crea.

Eduardo Galeano (2006)

El título de este artículo no refiere a un juego de palabras y lejos está del análisis de algún tratado de biología que se ocupe de revisar las particularidades de los buitres y de los cóndores del Viejo y del Nuevo Mundo (según distinguen los especialistas). Comencemos por el final, como un modo de anticipo. Hace menos de un año, los diarios *Clarín* y *Página 12* publicaron en la sección «Sociedad» las virtudes del buitre y sus magníficas cualidades, en respuesta a un reclamo efectuado por la Asociación Aves Argentinas que, a través de un comunicado, expresaba el temor por la posible persecución de la especie y manifestaba que la difusión de las imágenes de estas aves, consideradas a partir de una asociación negativa, debía cesar en «defensa de los buitres y de otras aves carroñeras» (Vallejos, 13 de octubre de 2014). Abordaremos la cuestión de la imagen más adelante. Detengámonos ahora en los titulares de las respectivas noticias. *Clarín* dice: «Para la ciencia, los verdaderos buitres no son tan malos como los financieros» (Román, 11 de julio de 2014) y *Página 12* hace lo suyo: «Los buitres tienen defensores» (Vallejos, 13 de octubre de 2014).

En lo profundo, en los pliegues o en la ironía, subyace aquel tópico no nuevo de la ficción de las dos argentinas (hoy metaforizado en la grieta o en el «autoritarismo» de «la señora»). De lo que se trata, ni más ni menos, es de la instalación del debate ideológico que, según Hugo Vezzetti, asume «el carácter de una pugna por la historia, una lucha por la representación legítima del pasado [que] se volvió un objeto privilegiado de la lucha por la definición legítima del presente nacional» (2007: 14). Esta aseveración puede parecer osada con relación a la aparente banalidad de la noticia. Sin embargo, la importancia que adquieren las luchas por las representaciones de lo colectivo y

de lo singular, las apropiaciones simbólicas y los usos del pasado, atraviesan las reflexiones del presente.

Como sabemos –y aquí es donde puede radicar la contradicción histórica–, las virtudes de estas aves fueron simbolizadas y apropiadas por los hombres más inhumanos y despiadados de nuestro relato nacional. Por ellos, por sus acciones y no por las aves, les adjudicamos el apetito voraz por administrar la muerte. Contradicción de la historia en sus usos, contradicciones de la historia en lo que de iterativa tiene, repitiéndose trágica, pero nunca idéntica, alimenta en ocasiones esa «memoria boba» de la muerte.

En la contradicción, como fundamento social de esa memoria, podemos hallar la dinámica de la memoria política. Es la misma ambigüedad que implica al olvido y que juega a tempo con el tiempo. Sobre estos encuentros se construyen las tramas de la historia y son estos contrapuntos los que nos habilitan a enredar los hilos del presente y del pasado. Trabajar con la ruptura del *continuum* histórico permite distinguir bajo las alas del cóndor al desafiante buitre y así establecer nuevas impresiones de la memoria.

ILUMINACIONES Y AVISTAJES

El Plan Cóndor fue una operación sistemática de la instalación del terror, cuyo pretexto fue desatar una guerra «antisubversiva» en la que los servicios de inteligencia de Argentina, de Uruguay, de Chile, de Paraguay, de Brasil, de Perú y de Bolivia, con el impulso y con la contribución de Estados Unidos y de Francia, diseñaron una política de Estado terrorista que marcó con horror y con desamparo la vida de nuestros pueblos. Desde 1975, y hasta bien entrados los años ochenta, esta red de dictaduras latinoamericanas operó un genocidio de escala continental que implementó el secuestro, la tortura, el asesinato, la desaparición y el robo sistemático de bebés. Sometió a los pueblos latinoamericanos a la privación de sus derechos y a la creciente dependencia económica y política que sentó las bases de un actual esquema de poder transnacional, que acentúa la acumulación del capital especulativo y financiero sobre el productivo, y que se expresa desde su costado más rapaz y dañino en la fractura de la integración latinoamericana.

Estos procesos cristalizaron los imaginarios de la sociedad y deben ser reflexionados por medio de un ejercicio que colabore con el trabajo crítico de la historia, un trabajo de memoria que posibilite nuevas relaciones colectivas y diferentes usos políticos y poéticos de los documentos. Durante años, estas cristalizaciones fueron acompañadas por una manipulación de los ciudadanos a través de una política de uso de sus archivos, que fueron disimulados, silenciados y destruidos.¹

¹ La desclasificación, en 1992, de «Los archivos del horror» sobre la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay, sirvió como impulso de una creciente y constante desclasificación y organización de archivos y de documentos referidos al Plan Cóndor. Más allá de la destrucción de gran cantidad de fondos documentales en toda Latinoamérica, el Instituto de Políticas Públicas y Derechos Humanos del Mercosur (ippdh), está armando, desde 2010, el «Acervo Documental Cóndor», una guía de archivos disponible en línea que difunde y que releva, hasta la fecha, información de 219 fondos documentales provenientes de organismos públicos referidos al período 1960-2015.

Con relación a esta idea, la obra *El Hotel* (2011), de Azul Blaseotto y de Eduardo Molinari, pone en imágenes cierta distribución de lo sensible que posibilita indagar acerca de las relaciones entre el trabajo con los archivos, las luchas de representación y el lugar del recuerdo y de la memoria en la configuración de los imaginarios colectivos [Figura 1].



Figura 1. *El Hotel* (2011), Azul Blaseotto y Eduardo Molinari

El Hotel es una instalación fotográfica, exhibida en 2011, resultado de una investigación artística en el Archivo del Centro Municipal de Fotografía de Montevideo, Uruguay.² Toma como punto de partida las relaciones entre arquitectura e ideología. El hotel Carrasco, de Montevideo, es un emblema arquitectónico y su carga simbólica conserva, como sedimentos, distintos imaginarios de la historia. En 1975 fue sede de la XI Conferencia de Ejércitos Americanos, en la que se comenzó a implementar el Plan Cóndor. Por medio de sus fotografías se devela «el funcionamiento de las maquinarias políticas, económicas y sociales hegemónicas del período entre 1907 y 2011» (Blaseotto & Molinari, 2011: 3). Los artistas invitan a una primera tarea: desenmascarar las relaciones que se tejen desde los hilos del presente y que determinan los cursos culturales, sociales, políticos y económicos de un pueblo. En la actualidad, existe una tendencia, enmarcada en un pensamiento liberal, que niega la pluralidad y el conflicto de las identidades colectivas y que apunta a un individualismo racional. La obra de Blaseotto y de Molinari trabaja sobre esos conflictos; el entrelazamiento entre arte y política opera de manera más esencial que incidental (Bal, 2010).

La instalación dispone, con un orden que parece riguroso, de archivos fotográficos, de documentos de prensa, de dibujos, de escrituras y de imágenes de diversa

² La instalación fue exhibida en el marco de la muestra Memoria Fotográfica en las Salas Municipales de Exposiciones subte, Montevideo, Uruguay, del 21 de septiembre al 23 de octubre de 2011. En 2013 realizaron la presentación del libro *El Hotel*, en el Museo de la Memoria de Rosario junto con una selección de 80 imágenes pertenecientes a la instalación que realizaron en el Centro de Derechos Constitucionales y Humanos de Berlín.

procedencia, que asaltan los tiempos históricos mediante un montaje sobrio de diferentes despliegues que llevan al espectador a recomponer su mirada sobre el presente y el pasado [Figura 2]. En esta obra resulta imposible mirar hacia atrás sin considerar la dimensión de inter y de transubjetividad que proponen los autores, con una particular implicación del cuerpo y de los diferentes usos de la imagen en la conformación de un fondo documental. La noción de *imagen trabajada* se reconfigura y establece una relación conflictiva entre lo que tienen de documento y aquello que representan. Este es el valor de uso de la imagen de archivo, con su capacidad de «producir una descarga capaz de iluminar brevemente un aspecto de lo irrepresentable. A falta de verdad –dice Hanna Arendt– podremos encontrar instantes de verdad» (Escobar, 2007: 64). Y en el mismo texto, remata Walter Benjamin: «La imagen auténtica del pasado sólo aparece como un fogonazo» (Escobar, 2007: 66). De este encuentro de constelaciones de imágenes podemos inferir que la verdad está fuera de la imagen, pero que solo es aprehensible a través de experimentar los montajes de saber que esta instalación presenta.



Figura 2. *El Hotel* (2011), Azul Blaseotto y Eduardo Molinari. Detalle de la instalación

Así, en su recorrido, se encuentran diferentes escenas que ponen en juego la noción de *archivo*: el comedor del hotel vacío, inmediatamente, un mismo espacio en otro tiempo, ocupado por oficiales en espera de algún discurso. Continuamos el recorrido y el rostro en blanco y negro de un joven muerto se combina con un texto que, a modo de historieta, produce el extrañamiento del hecho

[Figura 3]. Por debajo, una publicidad incita al espectador a convertirse en mago [Figura 4]. La visualidad de la obra que proponen los artistas permite distinguir la agregación de los tiempos complementarios, anacrónicos, distintos entre sí, para comprender que la imagen es tiempo complejo, fragmentado. De esta manera, resulta interesante pensar en el mensaje esperanzador que esta propuesta construye sobre la destrucción. Sobre la base de la configuración misma de lo que es un archivo, entre lo que muestra y lo que oculta, la obra distingue en su materialidad los huecos, los intervalos y la promesa rota del absoluto del pasado.



Figuras 3 y 4. *El Hotel* (2011), Azul Blaseotto y Eduardo Molinari

Los juegos de invisibilidad-visibilidad y de presencia-ausencia ponen en crisis el concepto de representación construido y sus diferentes desplazamientos. Eduardo Grüner (2010) refiere a esta crisis representacional y realiza un llamado a un arte que pueda poner en conflicto la realidad de la representación en una sociedad que por sus imágenes anestesiadas no distingue el representante del representado. Esto significaría instalar el conflicto productivo entre la imagen y el objeto, que le otorgue vitalidad a la relación imposible de la representación.

En las múltiples miradas con las que *El Hotel* se edifica distinguimos una misma iniciativa: hace más de una década, Eduardo Molinari viene configurando el *Archivo Caminante*,³ una práctica artística de investigación-acción que articula documentos y fotografías que el mismo artista toma en sus diferentes tránsitos y material que producen los medios masivos de comunicación. Lo utiliza para generar otras maneras de ver, nuevas posibilidades de la imagen y nuevos modos de establecer lo común a través de formas que aún no existen. A diferencia de los pájaros, el artista no toma vuelo en la conformación del archivo, se coloca y nos coloca en la tierra para enfrentar una doble espacialidad: aquella que tenemos delante de nosotros, desconocida, y la que está detrás de nuestras espaldas, la que no vemos. «En este sentido, una sensibilidad que propone nuevas formas de ver debería ser el resultado de ese campo de fuerzas que conecta lo que vemos con lo que no vemos, y deberíamos incluir pistas sobre esto último» (Enguita, 2012: 73).

³ Gran parte de este trabajo puede verse en el blog de Archivo Caminante, <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/>, y en la plataforma cultural *La Dársena*, <http://plataformadarsena.blogspot.com.ar/>, dirigida por ambos artistas.

DE REPOSITORIOS A PRODUCCIONES

Estas nuevas configuraciones de lo sensible se pueden incluir en aquello que muchos indican como el fervor por los archivos en las prácticas artísticas contemporáneas, cuestión que lleva a diversas reflexiones sobre la democratización en el acceso a la información. Como observamos en la obra de Blaseotto y de Molinari, y de tantos otros, el eje debe estar puesto en la política de conocimiento que se establece *con* y *desde*, por ejemplo, el uso de imágenes de archivo. Estos desórdenes documentales ponen en cuestión nuestras propias nociones sobre el arte latinoamericano y sobre sus historias construidas.

La experiencia que transitamos con nuestros estudiantes en el Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata—por medio de la cátedra Teoría de la Historia— tuvo como guía el mismo principio. Las producciones de los estudiantes, construidas a partir de la práctica de archivo, permitieron poner en juego —más allá de la singularidad de cada tema abordado— la representación tanto de sus identificaciones internas como externas. A la vez, se analizaron las políticas de conocimiento que el Archivo propone para la memoria institucional y colectiva a

través de lo que guarda, de lo que muestra y de lo que oculta. Desde este plano, se puso en discusión la noción de documento y, así, fue posible pensar en los archivos desde la polisemia de los dispositivos. La categoría moderna de *verdad histórica* queda, entonces, soterrada y da lugar a la batalla epistémica y política con sentido en el presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, M. (2010). «Arte para lo político». *Estudios Visuales* (N.º 7), pp. 40-65.
- Escobar, T. (2007). «Nandí verá». En Siracusano, G. (ed.). *Las tretas de lo visible*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Galeano, E. (2006). «Celebración de las contradicciones/1». *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grüner, E. (2004). «El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura». *La Puerta* (N.º 1), pp. 58-68.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Blaseotto, A. y Molinari, E. (2011). «El Hotel». *Malabia* (N.º 52) [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.revistamalabia.com/index.php/archivo/57-numero-52.html>>.
- Enguita, N. (2012). «A conversation between Eduardo Molinari and Nuria Enguita Mayo about Archivo Caminante and its questioning of narratives of the past and history's configuration in the present» [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.afterall.org/journal/issue.30/a-conversation-between-eduardo-molinari-and-nuria-enguita-mayo>>.
- Román, V. (11 de julio de 2014). «Para la ciencia, los verdaderos buitres no son tan malos como los financieros». *Clarín* [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <http://www.clarin.com/sociedad/ciencia-verdaderos-buitres-malos-financieros_0_1172882851.html>.
- Vezzetti, H. (2007). «Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social» [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/vezzetti.pdf>>.
- Vallejos, S. (13 de octubre de 2014). «Los buitres tienen defensores». *Página 12* [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-257427-2014-10-13.html>>.