

Archivos alterados: Lola Arias o Albertina Carri¹

Por Cecilia Macón*

Resumen: En los últimos años la noción de “archivo” sufrió una serie de alteraciones destinadas a hacer a un lado concepciones tradicionales (Foster, Derrida, Cvetkovich). Siguiendo esta discusión Marianne Hirsch ha mostrado el modo en que la tendencia por recrear contra-archivos implica la presentación al azar de objetos descontextualizados buscando conectar aquello que aparentemente no puede ser enlazado. Es teniendo en cuenta tales discusiones que este trabajo se ocupa de indagar en dos concepciones diferentes de “contra-archivo” a partir de la comparación de dos tratamientos sobre el archivo audiovisual expresado en obras recientemente presentadas en el Parque de la Memoria de Buenos Aires: *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) de Albertina Carri y *Doble de riesgo* (2016) de Lola Arias. Sostenemos que, si en el primer caso se derrumba productivamente la idea de “archivo”, en el segundo hay un apego oculto a formas clásicas del archivo que no hacen más que volver sobre una experiencia tranquilizadora del pasado.

Palabras clave: Afecto, contra-archivo, Albertina Carri, Lola Arias, Argentina.

Abstract: In the context of the recent critique of the traditional approaches to the “archive” (Foster, Derrida, Cvetkovich), Marianne Hirsch posits that the creation of counter-archives implies the random presentation of objects taken out of context, which interconnect apparently discordant features. Based on the comparison between *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) by Albertina Carri and *Doble de riesgo* (2016) by Lola Arias, two audiovisual archives presented at the Parque de la Memoria in Buenos Aires, this article delves into different conceptions of the “counter-archive,” and posits that the notion of “archive” productively falls apart in the former, and shows a hidden attachment to classical forms that offer a comforting experience of the past in the latter.

Keywords: Affect, counter-archive, Albertina Carri, Lola Arias, Argentina.

¹ Una versión previa de este trabajo fue leída en la Conferencia LASA 2017 - Lima, Perú.

1.

En el corazón del debate desplegado en este número de *Imagofagia* se encuentra una premisa central: la certeza de que en los últimos años la noción de “archivo” sufrió una serie de alteraciones destinadas a hacer a un lado la encarnación de concepciones tradicionales. Esta problematización está en consonancia con la revisión a la que fue sometido el concepto a partir del fundacional artículo “An Archival Impulse” publicado por Hal Foster (2004) y en el debate alrededor de la idea derridiana de “fiebre de archivo”. De hecho, es siguiendo esta discusión que Marianne Hirsch (2012) muestra el modo en que la tendencia por recrear contra-archivos implica la presentación al azar de objetos descontextualizados buscando conectar aquello que aparentemente no puede ser enlazado. Esa misma lógica del contra-archivo ha llevado, por ejemplo, al desarrollo de nociones como “archivo de sentimientos” (Cvetkovich, 2003) en términos de la constitución de contra-archivos centrados en la exploración de los textos culturales como repositorios de sentimientos, codificados no solo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean su producción y recepción. Es teniendo en cuenta este arco de discusiones que mi trabajo se ocupará de debatir los efectos políticos de dos estrategias utilizadas desde lo audiovisual para resignificar la noción de “archivo” en términos de contra-archivo. En tren de indagar en esta cuestión me ocuparé de comparar el tratamiento que sobre el papel del archivo audiovisual queda expresado en dos presentaciones recientes realizadas en la Sala PAYS del Parque de la Memoria de Buenos Aires:² *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) de Albertina Carri y *Doble de riesgo* (2016) de Lola Arias. Entiendo que, si en el primer caso se erosiona productivamente la idea de archivo a través de la presentación de una dislocación temporal perturbadora sostenida en la introducción de un rol clave para la ironía, en el segundo y a través de la ejecución de una mera inversión hay un apego a formas clásicas

² El Parque de la Memoria de Buenos Aires contiene, no solo un conjunto de memoriales permanentes, sino también una sala de muestras temporarias. Sobre la lógica de la construcción del Parque y el rol de la Sala PAYS, véanse: Macón, 2005 y Macón, 2014.

del archivo que no hacen más que volver sobre una experiencia histórica reificada. No intento meramente realizar un contraste centrado en elementos de cercanía harto evidentes entre las dos obras —espacio, soportes, generación en común de las autoras, la interpretación de sus trabajos en términos de posmemoria—,³ sino discutir las consecuencias políticas divergentes de ambas miradas sobre modos alternativos de crear contra-archivos.

Así, como veremos, mientras en un caso se cuestiona la lógica del archivo de manera radical, en el otro se opta por interpelar al espectador para cambiar el contenido confiando en que ese tipo de intervención —que se pretende inversión— modifique su lógica misma. Es decir, me atrevo a sugerir: la ironía radical contra el optimismo. Si en un caso nos enfrentamos a la ausencia —a la falta de cierto archivo, el radical fracaso propio y ajeno—, en el otro se opta por reponer el orgullo del colectivo de espectadores/ ciudadanos llenando el supuesto vacío dejado por la historia lineal.⁴

Indaguemos en primer lugar en la presentación de ambas obras para así poder analizar estas dos modalidades distintas de creación de contra-archivos.

Siguiendo el camino abierto por su segunda película como directora de cine con *Los rubios* (2003) —donde dió cuenta del problema de la representación del pasado reciente argentino a través de estrategias asociadas a la posmemoria—, en *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) Albertina Carri presentó una serie de instalaciones basadas en un arco diverso de soportes, pero donde el formato audiovisual es el predominante. En *Investigación del cuatrismo* —que es la pieza central de esta exhibición instalada en el Parque de la Memoria de Buenos Aires— Carri se ocupó de

³ En relación al concepto de “posmemoria” en la obra previa de Albertina Carri, véase: Macón, 2004.

⁴ Para un análisis crítico de la narrativa del orgullo, véase: Gould, 2009

cuestionar la categoría de “archivo” a través de la lógica del fracaso (Halberstam, 2011) expresada por una sucesión de derrotas de su intento por recuperar un proyecto también fracasado de su padre desaparecido, el conocido sociólogo y militante de la izquierda peronista Roberto Carri. Es gracias a una contemplación irónica y a la superposición de una mirada de fracasos propios que Albertina presenta una yuxtaposición de tiempo y espacio mientras cuestiona la lógica de la temporalidad lineal. Así, la representación de la imposibilidad de acceder al archivo que contiene imágenes filmadas por su padre se superpone con su incapacidad para construir su propio eventual archivo. Y lo hace desplegando un contra-archivo de características tales que expulsan cualquier noción didáctica de la historia.

Resumamos en primer lugar esta video- instalación y sus peculiares orígenes. En 1968 el padre de Albertina, Roberto Carri, escribió el libro *Isidro Velázquez. Formas pre-revolucionarias de la violencia*, dedicado al bandido Isidro Velázquez, un cuatrero que operó en la provincia de Chaco a mediados del siglo pasado. Tras ser traicionado por su amante, fue asesinado por la policía en 1967 en una operación llamada justamente *Operación fracaso*. Profundamente influido por la lectura de *Rebeldes primitivos* (1959) de Eric Hobsbawm, pero también bajo el marco conceptual y político ofrecido por el peronismo de izquierda, Roberto Carri describe la odisea de Velázquez como una metáfora de la resistencia al capitalismo en una zona fronteriza de Argentina (Carri, 2015: 283). Unos años después Carri mismo escribió el guión para un film clandestino basado en su libro que resultó dirigido por Pablo Szir en 1971, también más tarde desaparecido. Ni la película —que nunca fue editada y mucho menos exhibida— ni el guión fueron encontrados jamás. En palabras de Albertina Carri la película también está *desaparecida*. Su instalación está entonces basada tanto en su búsqueda frustrada del guión y de la filmación en diversos archivos y su voluntad de filmar su propia película sobre Velázquez: una búsqueda frenética en los archivos audiovisuales

—privados y públicos—, pero también su voluntad algo desgastada de homenajear los restos de ese archivo —el ensayo de su padre— reponiendo la historia en una nueva versión visual. Varios guiones fallidos, muchos viajes absurdos al Chaco, varios encuentros ridículos, varias humillaciones, varios personajes extraños —el hijo de Velázquez, el hijo de Elisa “Lilita” Carrió—, varios “no” expresados por su eventual productora, Lita Stantic —que fue además pareja de Szir—. Cada uno de estos eventos es descripto a través de un monólogo leído por la actriz Elisa Carricajo que encarna con su voz a Albertina y por viejas imágenes de archivo presentadas simultáneamente en las cinco pantallas: tanto las históricamente significativas como las que refieren a eventos cotidianos más bien banales. Imágenes del paisaje del Chaco, comerciales de jabón, operaciones militares, conocidas películas *kitsch* de la época, imágenes de archivo de momentos trágicos de la dictadura iniciada en 1976, el Mundial de Fútbol de 1978, armas, actores sonrientes. Cada pantalla tiene su propia lógica temporal inestable en una superposición constante y caótica donde las jerarquías de los archivos de origen son definitivamente demolidas. El único contra-archivo que logra constituir Carri está conformado por piezas desjerarquizadas donde lo banal y lo relevante y la memoria pública y la privada no encuentran distinción. Es más, en el monólogo que se escucha —leído en un tono monótono y tan caótico como las imágenes— Carri se refiere constantemente a las experiencias emocionales asociadas a sus fracasos por acceder al material perdido en un arco afectivo que usualmente sería descripto como privado: incomodidad, vergüenza, desorientación, confusión, torpeza, son las palabras que mejor describen el tono de esas experiencias.

Carri fracasa. Se trata, en los términos propuestos por Halberstam, de un fracaso que expresa “modos alternativos de conocer y de ser que no son abiertamente optimistas, pero tampoco están poblados por calles sin-salida nihilistas” (Halberstam, 2011: 24) resultando en un sentimiento de confusión. El

arte del fracaso es precisamente el rechazo de legibilidad, es decir de un archivo en un sentido clásico. El modo en que se introduce esta sucesión /superposición de fracasos involucra así un arco particular de afectos capaces de constituir el contra-archivo que presenciamos proyectado en las cinco pantallas y el monólogo que las hila en tanto imposibilidad.

Se trata de emociones que pueden ser descritas en términos de sentimientos feos (Ngai, 2007) o menores (Stewart, 2007), grises, burgueses, opacos. Para Carri se trata de enfrentar esta heterogénea cadena de fracasos en un tono que, aun cuando se refiera a eventos profundamente dañinos —el secuestro de sus padres, el rol de la policía durante su infancia, el modo en que su propia familia le mintió— está lejos de ser descrita estrictamente como trágica o heroica. Es su repulsión por la comida cubana y su disgusto por el color marrón que recorre las calles de La Habana, la incomodidad de sus pechos llenos de leche, su escepticismo sobre la proyección de *Los rubios* en Chaco, su desilusión por el paisaje donde tuvieron lugar los eventos —no es la heroica selva que ella imaginó—. Pero estos afectos no son expresados en términos meramente privados. Al contrario, constituyen un desafío a lo que usualmente es considerado político y a lo que se supone política y artísticamente relevante. Conllevan la incomodidad de ser políticamente torpes, pero también lo suficientemente conspicuos y llenos de complicidad compartida como para resultar políticos y refigurar la idea de contra -archivo al constatar la imposibilidad de acceder a un archivo que es la vida de su padre, pero también un modo de entender y ejecutar la relación entre arte y política.

Sin embargo, mientras que el fracaso de sus padres fue uno de características heroicas —el fracaso fatal de una revolución colectiva destinada a cambiar la historia latinoamericana para siempre—, su frustración es menor, fea, ordinaria, absurda y hasta opaca. Gracias a ciertas posibles consecuencias didácticas los fracasos de su padre pueden impulsar el deseo de retomar esos objetivos y

transformar su narrativa maestra en acción, en el caso de su hija se trata de fracasos y desilusiones sin efectos relevantes. De hecho, son reales fracasos. Los de su padre, en cambio, pueden ser calificados como “fracasos optimistas”: un fracaso que nos enseña a mantenernos apegados a fantasías positivas al estilo de lo que Lauren Berlant ha definido como “optimismo cruel”, es decir “el apego afectivo a ciertas fantasías de buena vida” (Berlant, 2011: 2).

En el caso de Albertina Carri el fracaso está pensado más en términos de devastación que esperanza. En sus palabras: “¿qué debo hacer con semejante masacre?, ¿por qué siempre estoy atrapada en semejantes estados oscuros del alma?”. Tal como señala en las líneas finales de su discurso: “Velázquez es esto, no una película. No necesito hacer la película de sus andanzas. Velázquez es un boleto romántico para la resistencia que mi joven padre dejó como herencia”. Un legado que no puede ser definido en términos de logros políticos, sino como una serie de derrotas a cuyo archivo resulta imposible acceder.

Claramente lo que presenciamos en esta resignación es ansiedad, un sentimiento que está lejos de ser heroico —como un “caos suave de tensiones no articuladas” (Ngai, 2007: 246)— y que permea cada imagen, cada racimo caótico de palabras de la instalación. A lo largo de su monólogo Carri parece estar obsesionada con evadir los *clichés*, con el sentimiento de que su viaje a Chaco es inútil, que sus objetivos nunca se cumplirán, incluso que sus propias metas no son del todo claras. Su contra-archivo resulta de expresar esa angustia —incomodidad, ansiedad, desbalance— de un modo que no solo es revulsivo, sino también capaz de referir a los afectos en su fuerte conexión con el cuerpo.

La perspectiva de Albertina a la hora de construir su contra-archivo resulta además profundamente irónica, y es a través del tono monocorde de la voz de Carricajo que esa ironía resulta puesta en escena en la video-instalación. No

debido al escepticismo sino al contraste entre tono y contenido —o afecto y discurso—. Hay también ironía al usar el nombre de la operación que ejecutó a Velázquez como título para la exhibición, como si —otra vez— el pasado se superpusiera con el presente. No se trata solo de aludir a la derrota de la Latinoamérica revolucionaria de los años '70 o al fracaso de la generación de Albertina al revisitar el espíritu de aquellos años, sino también a la larga derrota de los perpetradores mismos que no pudieron evitar el recuerdo de ese pasado marcado por el terrorismo de estado. Semejante cadena de fracasos no podría haber sido expuesta sin la ayuda de la ironía. Definida como un instrumento heurístico (Miller, 1983: 465), la ironía ayuda a mostrar dos rasgos fundamentales de la experiencia de aproximarse al pasado: que lo universal —o el archivo— es inalcanzable (Poulin, 1993: 167) y que los afectos no pueden ser regulados (Poulin, 1993: 168). Albertina ha resignado sin dudas el proyecto de una revolución universal y definitiva y se enfrenta a la experiencia de su incapacidad para borrar algunas emociones que podrían haber avergonzado a su padre —como su falta de entusiasmo por la Revolución Cubana—. La ironía devela la presencia de aquellos afectos feos, ordinarios, incómodos, incapaces de sostener narrativas heroicas totalizantes. Como un modo efectivo de desmitologizar a través de la crítica de la razón (Poulin, 1993:175), la ironía no solo conlleva significados no literales (Hutcheon, 1992: 220), sino que también —en tanto actitud del discurso (Kaufer, 1983: 454)—, ejecuta una perspectiva desapegada que ayuda a visualizar la ambigüedad (Kaufer, 1983: 463), la complejidad y lo intersticial (Hutcheon, 1992: 220). Sin embargo, no es cuestión de evadir la futuridad o la responsabilidad (Hutcheon 1992, 224), sino de refigurarla tal como lo hace Carri en la constitución de su propio contra-archivo. Si recordamos que son las comunidades las que hacen posible la ironía (Hutcheon, 1992: 230), este instrumento interpretativo puede también ser visto como una estrategia dedicada a narrar la futuridad común bajo el mantra de lo que se podría definir como “fracaso pesimista”, un sentido del fracaso que, siendo que no nos convoca a retomar los proyectos fallidos del

pasado, puede ayudar a experimentar un futuro pleno de ansiedad, pero aún sostenido en la construcción de su propio contra-archivo.



Operación fracaso y el sonido recobrado (Albertina Carri, 2015)

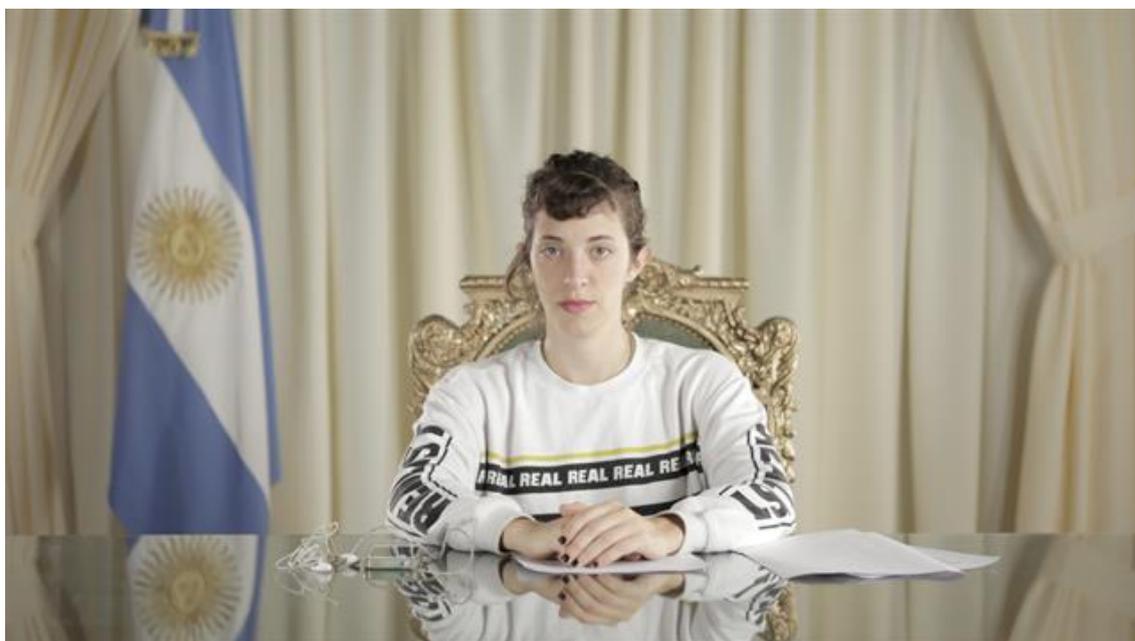
2.

Entre agosto y noviembre de 2016 la escritora, música y directora de teatro Lola Arias —responsable de obras como *Mi vida después* (2009) y *Melancolía y Manifestaciones* (2012), libros como *Los posnucleares* (2011) y de discos como *El amor es un francotirador* (2007)— presentó en el mismo espacio que Carri, *Doble de riesgo*, una serie de instalaciones que intentan también dar cuenta del pasado reciente argentino desde una perspectiva heterodoxa. Si bien allí convivieron distintas obras que conforman una narrativa que entiendo común, me gustaría centrarme, como en el caso de Carri, en una que atañe muy especialmente a la refiguración del archivo. Se trata de *Cadena nacional* que ocupó el espacio central de la Sala PAYS del Parque de la Memoria. Si en el

caso de Carri se trató de mostrar la imposibilidad del acceso al archivo que supuestamente contiene la película filmada por su padre a través de la constitución de un contra-archivo, caótico, desjerarquizado, menor e irónico, en el de Arias nos enfrentamos a una matriz optimista que se encuentra en las antípodas del primer proyecto. La pregunta que debemos plantearnos es: ¿cuáles son las consecuencias políticas de estos tratamientos divergentes sobre la posibilidad de refigurar el archivo del pasado?

La video instalación de Arias incluye nueve pantallas plantadas casi en círculo. Cada una de ellas reproduce el sonido de distintos discursos presidenciales que resultaron clave en la historia reciente argentina entre 1976 y 2015: desde Jorge Rafael Videla y el primer comunicado de la Junta Militar de 24 de marzo de 1976 hasta el discurso de asunción del actual presidente Mauricio Macri, pasando por las palabras de Cristina Fernandez de Kirchner tras la muerte de su marido, el ex presidente Nestor Kirchner, la comunicación de la instauración del estado de sitio por parte de Fernando de la Rúa en diciembre de 2001, Leopoldo Galtieri y la rendición en la Guerra de Malvinas en 1982, la víspera de las elecciones de octubre de 1983 en palabras del último presidente de la dictadura Reynaldo Bignone, Raúl Alfonsín y la profunda crisis de su gobierno en 1989. En las imágenes emitidas por las pantallas, sin embargo, no están los presidentes que pronunciaron esos discursos sino ciudadanos particularmente afectados por cada una de las circunstancias históricas aludidas en las palabras transmitidas por los parlantes. Es la presencia de esos cuerpos la encargada de ejecutar de manera precisa la mímica correspondiente al texto que se escucha. Mientras tanto, a manera explicativa, en cada pantalla un zócalo informa sobre la identidad del *performer* y su particular relación con la situación histórica. Así, por ejemplo, gesticulan: Rubén López, hijo de Julio López —el testigo en el juicio por crímenes de lesa humanidad contra Miguel Etchecolatz desaparecido en democracia—, Mariano Speratti, que aún tiene su padre desaparecido o Martín Galli, herido de bala por la represión que siguió a

la declaración del estado de sitio en 2001. La relación que se establece entre texto, imagen y sonido señala un arco de afectos más que diverso: hay empatía en el caso de la actriz que enviudó en el mismo momento que Cristina Kirchner, tristeza en el de algunos de los familiares afectados, bronca cuando se trata del propio cuerpo y hasta ironía cuando quien ejecuta la mímica encarna una relación menos estrecha. Las memorias son personales, pero en el espacio que ocupan conforman ciertamente una dimensión coral que rodea al espectador.



Doble de riesgo (Lola Arias, 2016)

La imagen en movimiento es entonces aquí la encargada de refigurar el archivo sonoro imponiendo una distancia entre el pasado y el presente que es también la distancia que supuestamente permite un acceso al punto de vista del ciudadano común - en varios casos, víctima de esas mismas palabras- y de las acciones que los discursos como puesta en escena de la autoridad presidencial buscan legitimar. Si la palabra escuchada es la encargada de señalar el pasado y traerlo al presente, la imagen es responsable de interpretarlo, desarmarlo, cuestionarlo, problematizarlo y hasta impugnarlo. Más allá del

particular contraste entre la materialidad de la voz y la de la imagen —un atributo que aparece también en el caso de Carri a través del uso de la voz en *off*—, me gustaría destacar aquí un punto que considero central: la confianza en que la introducción de los cuerpos de los ciudadanos —que son aquí además cuerpos individuales—⁵ permite acercarnos a una dimensión heurística más auténtica del pasado. Sin dudas, el *playback* sobre el cual se realiza la mímica supone en algunos casos introducir la dimensión irónica a la manera de la señalada en el caso de la obra de Carri: hay una tensión entre lo que se escucha y lo que se ve, un contraste que responde a aquella definición de Poulin citada más arriba. Sin embargo, se trata de una ironía destinada a refigurar el archivo sonoro orientada, no hacia la ansiedad o la incomodidad como en el caso de la obra de Carri, sino a la restitución y el consuelo. En ese sentido la ironía ejecutada por Arias no es una resignación ante la imposibilidad de lo universal, sino la sugerencia de un universal invertido que puede pervivir gracias a su constitución en un nuevo archivo. Aunque se mantiene aquí el desapego propio de la ironía, también se adivina la remitologización. Una remitologización además donde el texto escrito en cada uno de los zócalos cumple un rol central: sostener la creencia en la escritura como mecanismo de anclaje y fijación, una operación ausente en el gesto de Carri.

En esta operación hay sin dudas una adjudicación clave al rol central cumplido por la idea de “poner cuerpo” como un gesto que implica aquí además una operación de extrañamiento con respecto al archivo: la distancia entre imagen actual y el archivo sonoro es la generadora de sentido.

⁵ Es importante señalar que en la instalación *El sonido de la multitud* incluida en la misma muestra se convoca a los visitantes a formar parte de un *karaoke* sobre los cantos más famosos ejecutados por las multitudes de la Plaza de Mayo, de los que no hay registro. Es decir, que en este caso se conforma una dimensión coral para la confirmación de una subjetividad tensionada que atraviesa el pasado y el presente.

Si recordamos que, tal como ha señalado Baronian (2010), las imágenes se pretenden prótesis de la memoria ante la falta de archivo escrito, en el caso de Arias se trata de refigurar ese archivo sonoro a través de la imagen con la ayuda de la escritura para así visibilizar la memoria y construir un contra-archivo: los *performers* como prótesis de las voces presidenciales suponen un acceso al pasado que es irónico por la distancia, pero auténtico por su capacidad para instituir sentido final. Son entonces esas imágenes en movimiento las encargadas de producir archivo ante la ausencia: es la imagen intentando ser memoria y constituirse en un archivo más auténtico y justo. En efecto, es el tratamiento de la búsqueda del conjuro de esa ausencia la que me interesa discutir finalmente aquí: ¿en qué medida esa posibilidad de triunfo de tal autenticidad no resulta en una reafirmación de la lógica clásica al momento de establecer la relación entre pasado, presente y futuro? Si el archivo se compone de retazos azarosos (Caimari, 2016: 75), ¿no se intenta aquí establecer una narrativa anclada en ciertos privilegios del presente que obturan cualquier preocupación por subvertir el orden de lo heredado?



Doble de riesgo (Lola Arias, 2016)

Para esbozar una respuesta a esta pregunta es necesario recordar un elemento adicional presente en la sala que ayuda a replicar esta intuición esbozada aquí: encabezando las nueve pantallas, en el lugar más visible del espacio, Arias instaló reproducciones del sillón, la bandera y el escritorio presidenciales —clásicas escenografías de los discursos en cuestión— para que cada espectador ocupe el lugar del poder a voluntad y ejecute el discurso. Frente a este escenario que destaca su carácter artificial de puesta en escena televisiva una cámara graba esos discursos ejecutados en cuerpo y voz por los visitantes construyendo un nuevo archivo hacia el futuro. Es claramente un juego performático en el que el cuerpo está destinado a plenificar el sentido al tornarse fatalmente coherente con la voz. Ya no hay extrañamiento, aunque queden residuos de la ironía. El sentido es finalmente llenado, completado. Aún con la contingencia de la intervención inesperada de los espectadores —que nunca se integra a la muestra para ser vista por los posteriores visitantes— se sostiene la certeza de una resignificación productiva —y, sobre todo, posible— del origen.

Hay en este cierre del círculo de la sala destinado a crear un archivo sostenido en una puesta en escena heredada que resulta cuestionada a través de una operación sin dudas irónica, un optimismo hacia el futuro sostenido en la constitución del o los contra-archivos que lo son más por contenido que por lógica. No hay como en el caso de Carri elementos vinculados a afectos como la ansiedad, la frustración, la vergüenza, el fracaso, la incomodidad, sino la plenitud de una misión finalmente cumplida. Ocupando su lugar en el sillón presidencial los espectadores/ ciudadanos tienen la oportunidad de devenir héroes: no solo hablar con libertad, sino además referirse a modos imaginarios de ejecutar la justicia. Se es presidente. —y se supone de “los buenos”— reponiendo una verdad. Se trata de un acto de reparación de ese archivo perturbador del pasado encarnado por cada una de las personas que se atreven a ocupar el lugar protagónico de la sala. Se triunfa, además, gracias a

la oferta que ejecuta la artista. El juego de roles en que se sostiene toda la muestra exhibe un arco de afectos resignificados como positivos gracias a su contacto con el archivo del pasado. Así, el contraste entre palabras e imágenes de las nueve pantallas se disuelve en esta última puesta en escena donde se asegura una armonía superadora.

Hay aquí un objetivo didáctico —totalmente ausente en la sucesión de fracasos de los Carri— que implica el empoderamiento lineal del ciudadano. Se objeta así el archivo en su contenido circunstancial pero no en su lógica.

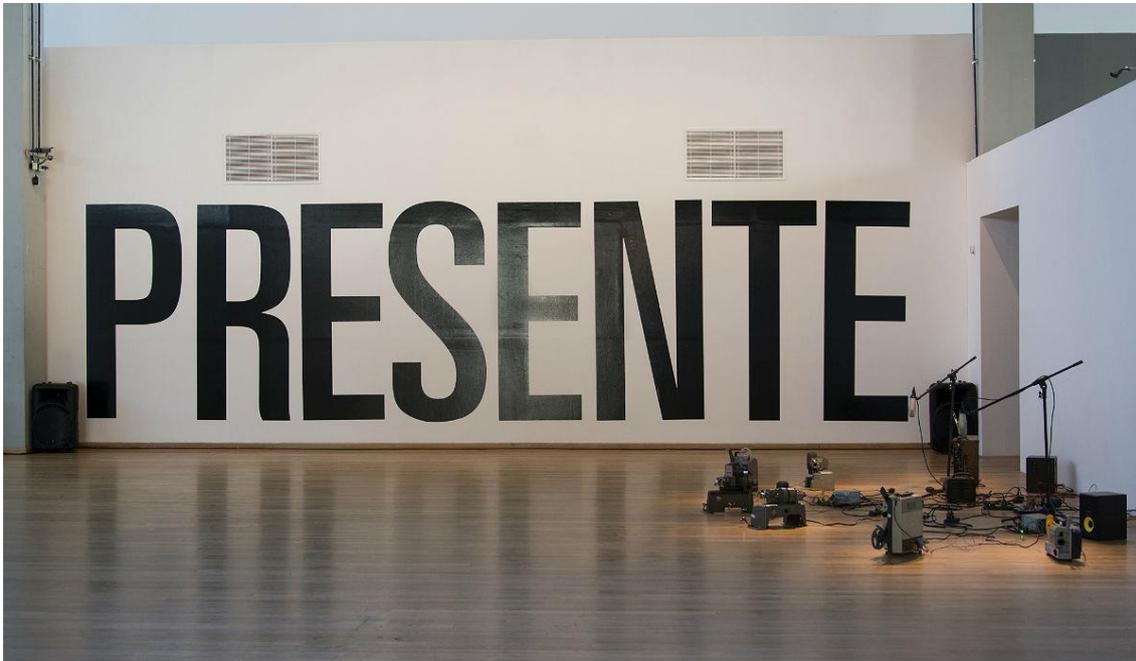
En los términos en que esta cuestión fue expresada por las definiciones más o menos consensuadas, un archivo es un repositorio —un espacio donde los materiales de interés o significado social— son guardados y ordenados (Brown y Brown: 1998). El control de ese orden resulta entonces fundamental, del mismo modo en que lo es la clasificación y el estatuto mismo de artefacto archivable en términos de la constitución del estado-nación, pero también de otros colectivos. Si *Investigación sobre el cuatrerismo* es una exhibición acerca de la imposibilidad del control sobre el archivo, de lo, no solo no realizado (Breakell, 2015), sino también lo no realizable, *Cadena nacional*, se refiere a su restitución supuestamente justa.

Así como paradigmáticamente Christian Boltanski centró su ya clásica obra sobre la lógica archivística en la preocupación por la pérdida, la ruptura, lo fragmentario e inexacto de las memorias del pasado (Hobbs, 1998), Arias parece centrarse en la posibilidad de la reparación. Si, tal como ha señalado Hobbs, el planteo de Boltanski implica una dimensión irónica sobre la autenticidad que coexiste con la inflación de las ambiciones archivísticas que llega a desembocar en la parodia, lo trivial y precioso a la vez, Carri también se encarga de deconstruir y reconstruir de manera casi circular la memoria evitando encapsular la identidad. Es el laberinto, la ambivalencia del desorden,

la imposibilidad de la autenticidad al estilo de Georges Perec (Bellos, 1993) contenida en el arco de la ironía, aquello que justamente *Investigación sobre el cuatrero* saca a la luz con su contra-archivo.

En febrero de 2017 Albertina Carri estrenó la película *Cuaterros*, basada en la instalación aquí discutida. Sin embargo, me interesa insistir en la versión presentada como video-instalación. No sólo porque es en el Parque de la Memoria donde se desplegó la obra de Arias con la que establezco una comparación, sino también porque se trata de un género donde la instancia de lectura implica una intervención mayor del espectador, sea decidiendo sobre sus tiempos en la sala o a través de su participación explícita como se solicita en el manual de uso de la instalación de Arias. De este modo el contraste entre el arco afectivo sostenido en la ansiedad en un caso y en la narrativa del orgullo en el otro resulta aún más notable: la “captación” de los cuerpos de los visitantes por parte de la lógica sugerida por Arias frente a la posibilidad del vagabundeo dispuesto por Carri saca a la luz el modo contrastante entre aquella ambivalencia del desorden —del texto y de su posible consumo— y las instrucciones específicas de participación por parte de Arias. Si en un caso se trata justamente de instrucciones sostenidas en la lógica catártica —en tanto purificación del alma—, en el otro esa posibilidad liberadora se encuentra clara y tal vez fatalmente obturada.

La insistencia en la sucesión de fracasos de Carri —y hasta de sus lectores— en contraste con la secuencia de éxitos de Arias da cuenta de alguna manera de lo que McMurray (2015) ha llamado “exceso de archivo”: aquello que siempre estará más allá de los límites del inventario, por fuera de las clasificaciones, o de lo que un archivo pueda considerar pertinente incluir: un excedente perturbador que acecha cualquier capacidad de confinamiento a un orden, cualquier clasificación. Es la historia que nos devora, que nos excede, la que incluso puede no merecer constituir parte de ningún archivo.



Operación fracaso y el sonido recobrado (Albertina Carri, 2015)

Si en *Investigación sobre el cuatreroismo* participamos de la pérdida de control, en *Cadena nacional* nos involucramos en un consuelo justo. Esta sucesión de contrastes sobre el modo de construir contra-archivos remite por cierto a estrategias estético-políticas distintas a la hora de establecer el contacto entre el presente, el pasado y el futuro. El, en términos de Berlant (2011), optimismo cruel que resulta expuesto por la táctica de Arias a partir de su confianza en la constitución de un archivo más justo, está lejos de advertir el contenido político de la idea misma de archivo: es ese optimismo entonces el orientado a superar los conflictos mismos de origen limitándose a utilizar el presente como origen alternativo del sentido. Por el contrario, el cansancio, la burla, las ansiedades de Carri son capaces de abrir una política sobre la historia que cuestione el principio narrativo (Steedman, 2001: 3) contenido en la idea misma de archivo. Tal como hace el museo, el archivo selecciona, ordena, muestra, compone, expropia, monta y exhibe (Fernández Bravo, 2017: 7). El contra-archivo puede refrendar esa lógica política generada sobre los cuerpos apelando meramente a nuevos contenidos o a alterarla de manera radical. La imposibilidad de volver

al origen con el objetivo de recobrar lo perdido permea cada uno de los minutos de la video-instalación de Carri. Tal como ha señalado Steedman, en la idea de archivo —y también en la de contra-archivo— se remite a una práctica de leer (Steedman, 2001: 151), a un modo de dar cuenta de lo que sobra del pasado. Allí entonces, mientras Carri atiende a la desjerarquización, Arias busca darle una jerarquía precisa gracias a su gesto de artista que evita reconocer la imposibilidad de integrar el exceso: aquí, nada queda afuera. El contra-archivo de Arias implica introducir sentido, el de Carri dejar en suspenso la pregunta por su mera posibilidad. En términos estrictamente políticos esto implica tomar partido entre la búsqueda de un consenso capaz de conjurar cualquier afecto considerado negativo, o la resignación ante la imposibilidad de una mirada directa al origen. Una resignación que, paradójicamente, al construir un real contra-archivo redundante en una actitud mucho más perturbadora hacia el futuro: un pasado sobre el que se insiste, ya no para ser reinstalado justamente en el presente, sino para señalar la contingencia de este mismo presente.

Bibliografía

- Baronian, Marie-Aude (2010). "Image, displacement, prosthesis. Reflections on making visual archives of the Armenian genocide" en *Photographies* Vol. 3, No. 2, Septiembre 2010, pp. 205-223.
- Bellos, David (1993). *Georges Perec: A Life in Words*, Londres: Harvill.
- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*, Durham: Duke University Press.
- Breakell, Sue (2015). "Archival practices and the practice of archives in the visual arts" en *Archives & Records*, Vol. 36, No. 1, 1–5, 2015.
- Brown, Richard Harvey y Brown, Beth Davies (1998). "The making of memory: the politics of archives, libraries and museums in construction of national consciousness" en *History of the Human Sciences*, vol. 11, No.4. 1998.
- Caimari, Lila (2016). *La vida en el archivo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carri, Roberto (2015). *Obras completas*, 2 volúmenes. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Cvetkovich, Anne (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- Fernández Bravo, Álvaro (2017). *El museo vacío*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Foster, Hal (2004). "An Archival Impulse" en *October 110*, Otoño 2004, pp. 3-22.

- Gould, Deborah (2009). *Moving Politics*, Chicago: University of Chicago Press.
- Halberstam, Jack (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hutcheon, Linda (1992). "The Complex Functions of Irony" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol.16, No.2 (Invierno,1992), 219-234.
- Hirsch, Marianne (2012). *The generation of Postmemory*, Nueva York: Columbia University Press.
- Hobbs, Richard (1998). "Boltanski's visual archives" en *History of the Human Sciences*, Vol.11, No. 4.
- Kaufer, David S. (1983). "Irony, Interpretive Form, and the Theory of Meaning" en *Poetics Today* vol.14, No.3, 451-464
- Macón, Cecilia (2004). "Los rubios o del trauma como presencia" en *Punto de Vista*, No. 80, Buenos Aires.
- Macón, Cecilia (2005). "Voding the Void. Memory, Space and Dictatorship in Argentine Transition", en *Juridikum-zeitschrift im Rechtsstaat*, Universidad de Viena.
- Macón, Cecilia (2016). "Mapas afectivos: El MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado" en *Clepsidra*, No.5, IDAES, Buenos Aires, 10-27.
- McMurray, Peter (2015). "Archival Excess: Sensational Histories Beyond the Audiovisual" en *Fontes Artis Musicae* 62 (3): 262-275. Primavera 2015.
- Miller, Clyde Lee. (1983). "Irony in the History of Philosophy" en *Poetics Today* vol.4, No.3. 465-478.
- Ngai, Siane (2007). *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press.
- Poulin, Jacques (1993). "Irony is not Enough. The limits of the Pragmatist Accommodation of Aesthetics of Human Life" en *Poetics Today* vol. 14, No.1. 165-180.
- Steedman, Carolyn (2002). *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Stewart, Katherine (2007). *Ordinary Affects*, Durham: Duke University Press.

* Cecilia Macón es Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA). MSc en Teoría Política (London School of Economics). Dra. en Filosofía (UBA). Posdoctora en Ciencias Humanas (UBA). Enseña e investiga Filosofía de la Historia en el Departamento de Filosofía de la UBA. Es autora del libro *Sexual Violence in the Argentinean Crimes Against Humanity Trials*. Ha publicado las compilaciones *Pensar la democracia, imaginar la transición*, *Trabajos de la memoria*, *Mapas de la transición* –esta última en colaboración con Laura Cucchi-, *Pretérito Indefinido* –con Mariela Solana-y *Afectos políticos* –con Daniela Losiggio-. Sus actuales temas de investigación se centran en el impacto de las teorías sobre los afectos en el campo de los estudios de género y de la filosofía de la historia. Coordina desde 2009 el grupo de trabajo interdisciplinario SEGAP –Seminario sobre Género, Afectos y Política- con sede en el Instituto de Filosofía, UBA. E-mail: cecilia.macon@icloud.com