

EVA N. FERNÁNDEZ | ANTONIO RAMOS RAMÍREZ
(eds.)

MEMORIAS

en

EMERGENCIA

Voces, dispositivos
y materias



MEMORIAS EN EMERGENCIA

MEMORIAS EN EMERGENCIA

Voces, dispositivos y materias



EVA N. FERNÁNDEZ
ANTONIO RAMOS RAMÍREZ
(eds.)

Ediciones Trea

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por el Laboratoire d'études romanes de la Université Paris 8 y el Laboratorio de Investigación y Producción Visual de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro (Francia-México).



© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00095-2026
ISBN: 979-13-88179-14-3

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Prefacio	9
VALENTINA SALVI	

Introducción	11
---------------------------	----

VOCES

1. Construcción identitaria y representación social de cuatro salineros en Salinas del Marqués (Oaxaca, México) frente a las obras del Rompeolas Oeste, 2020-2023	21
IZTACXOCHITL ADELA ALARCÓN ROMERO	
2. Memorias en espiral: caminos posibles para la comunidad sorda mayor	41
GABRIELA ALFONSO NOVOA, LUISA FERNANDA PARADA PABÓN Y JULIANA CATALINA MÉNDEZ ÁLVAREZ	
3. La fuerza domesticadora de lo pequeño. Ideas para integrar otras voces en el discurso permanente del Museo Regional de Querétaro	61
PAULINA MACÍAS NÚÑEZ	

DISPOSITIVOS

4. Memoria, archivo, subversión. El activismo documental y las políticas-estéticas de la memoria	89
JOAQUÍN BARRIENDOS	
5. Cuando las veredas hablan: el proyecto «Baldosas blancas de la memoria: hacia una cartografía de la memoria platense»	105
AURÉLIA GAFSI	
6. Las Pedagogías de la Memoria en las escuelas secundarias de Río Cuarto ...	127
ROMINA SOLEDAD BADA	

MATERIAS

7. **Daniel B. Coleman: la transición corporal como política y arte.** 151
ALBELEY RODRÍGUEZ BENCOMO
8. **Las prácticas comunitarias en la fotografía [no] humanitaria
como producción contrahegemónica del Chocó colombiano** 177
CRISTINA GARCÍA MARTÍNEZ
9. **Materias emergentes que devienen memorias. Reelaboraciones,
ensamblajes y enclaves** 199
SAMUEL LAGUNAS CERDA | EVA FERNÁNDEZ

Memoria, archivo, subversión. El activismo documental y las políticas-estéticas de la memoria

JOAQUÍN BARRIENDOS

Instituto Tecnológico de Monterrey, México

El objetivo de este artículo es demostrar que la creación de archivos no solo puede ser subversiva, sino que puede estar estéticamente implicada con las comunidades de sentido y las memorias sociales a las que sirven los archivos. Para abordar esta problemática, en este artículo analizaremos lo que nosotros llamamos el activismo archivístico de los museos de arte: el proceso consciente, permanente, colectivo, horizontal, políticamente orientado y afectivamente comprometido de subversión del archivo desde el museo. Como explicaremos a lo largo del artículo, las prácticas artísticas se han vuelto cada vez más importantes a la hora comprender y poner en práctica el activismo documental. Lo anterior es así debido a lo que los críticos llaman el *giro archivístico* del arte y los museos, el cual oscila entre la mera estetización de documentos exhibidos y la plena activación político-sensorial del archivo.

Mientras que la función del archivo es la de revertir el silencio, la de preservar algo, la de hacer memoria, cuando de lo que se trata es de subvertir estéticamente al archivo mismo, cuando de lo que se habla es de descarrilarlo a través del arte, entonces emergen dos actitudes opuestas y contrastantes. Por un lado, aparecen las dudas éticas y los escepticismos técnicos de archivonomos y bibliotecarios, quienes repelan y se atrincheran en la defensa del orden y la estabilidad del archivo. Por otro lado, emerge el entusiasmo discursivo y el aplauso fácil de curadores y artistas, quienes promueven los nuevos rótulos museísticos del *arte de archivo* y el *arte para la memoria*, los cuales presumen como eminentemente políticos, como la subversión *de facto* del archivo, el museo y el olvido. Desde nuestro punto de vista, entre el repliegue positivista de la archivonomía y el fervor estético por el documento instalado/curado existe una tercera vía: el activismo archivístico en las intersecciones del arte/memoria/documento. Escépticos ante los polos opuestos, lo que nosotros defendemos es que el archivo puede y debe ser subvertido más allá la materialidad artística del documento. Lo que sostenemos es que el activismo archivístico nos permite transitar

desde la mera exhibición y estetización de archivos hacia lo propiamente político de las comunidades de sentido de nuestros archivos; el que nos saca de la gestión documental y nos sitúa en la agitación de la memoria social.

Es por ello por lo que a lo largo de este artículo cuestionaremos el principio de neutralidad de los archivos y defenderemos la necesidad de introducir un cierto descontrol en su sintaxis social. Incertidumbre estético-política que, desde nuestro punto de vista, debe extenderse desde los fundamentos catalográficos del archivo hasta permear en las comunidades de sentido y las memorias sociales para las cuales existen los archivos (Barriandos, 2020). Como veremos más adelante, si bien es cierto que aquella vieja idea del archivo como un espacio neutro, objetivo, de consenso, ajeno a lo político del arte debe ser desmantelada, la estetización del archivo como objeto exhibido amerita también ser debidamente analizada y problematizada. En este sentido, la hipótesis de trabajo de este artículo sostiene que la subversión artística del archivo es insuficiente como estrategia para transgredir el orden normativo de su discurso si no alcanza a convertirse en una táctica de activismo documental; en una política-estética de la memoria.

Para avanzar en esta dirección dividiremos este artículo en cuatro apartados. En el primero hablaremos de la relación entre subversión, supresión, memoria y archivo, centrándonos en lo que nosotros llamamos el inconsciente óptico del archivo. Para desarrollar esta idea, evocaremos la lectura que hace Jacques Derrida de la distinción que establece Sigmund Freud entre represión y supresión. En la segunda parte abordaremos el mito de la neutralidad epistémica del archivo, tomando como punto de partida las críticas que el activismo archivístico de los setenta y los feminismos archivísticos más recientes han hecho de los principios técnicos de la archivonomía moderna establecidos por Hilary Jenkinson en 1922 en su *Manual para la Administración de Archivos*. En la tercera parte pondremos en valor las comunidades de archivo de los museos de arte, las cuales definiremos como la suma de personas, relaciones sociales, dispositivos y afectos compartidos que participan en la vida pública de los fondos documentales de un museo. Finalmente, en la cuarta parte analizaremos las políticas curatoriales de archivos en museos de arte, para lo cual tomaremos como caso de estudio la exhibición «Mexico Investigation», organizada por Forensic Architecture y mostrada en México en 2017 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM.

Subvertir el archivo/hacer emerger la memoria

Subvertir, subvertir, subvertir. Poner patas arriba. Desordenar. Romper la norma. «Trastornar o alterar algo, especialmente el orden establecido», dice literalmente la Real Academia de la Lengua. Todo en la palabra *subvertir* parece atentar contra la tersura del archivo; contra el orden de su discurso; contra su norma y su función

taxonómica. Si el objetivo del archivo es nombrar, ordenar y fijar, subvertirlo aparece como un predicamento, como el punto ciego del archivo. Sub/vertir un archivo es, a fin de cuentas, virarlo, voltearlo, girarlo, sacudirlo de arriba abajo para que aparezca lo que había quedado subsumido dentro, fuera o debajo del archivo. Porque la raíz *sub* alude a lo que está debajo, lo subyugado, los subalterno, lo inferiorizado, lo no visto.

La subversión nos confronta con el régimen ético/estético de lo visible, con lo que Michel Foucault llama *orígenes de veridicción*. Recordemos que, en sus conferencias del Colegio de Francia durante los ochenta, Foucault distinguió entre la verdad en abstracto y la performatividad política de la veridicción. A la *Verdad* normativa con mayúscula que fija e impone su poder, Foucault opuso el decir y el mostrar las cosas con verosimilitud. A la figura del juez, le opuso la del *parresiastés*, el sujeto que pone el cuerpo y le habla a la sociedad con franqueza. Y a la verdad lógica y abstracta de la letra muerta, Foucault le opuso la viveza material de la voz, el registro del cuerpo, la sensorialidad de la evidencia, la cual estimula nuestra capacidad para ver, reconocer y convenir verdades compartidas.

Subvertir el archivo es, en este sentido, activarlo políticamente y con verosimilitud acuerpada. Comprometerse con la performatividad de sus inscripciones y huellas. *Subvertere*, voz latina de *subvertir*, significa romper el silencio, sacar del fondo lo ad/verso, lo no dicho. Hacer emerger una verdad o una memoria que no tenía voz ni cuerpo. Al final, *versus* viene de la raíz *ver*, con la que se conforman palabras como *verso*, *versión*, *vértebra*. Subvertir es romper el límite entre lo que puede y no puede decirse; entre lo que puede y no puede recordarse. Es, en el sentido político, descarrilar el orden y el verso del discurso. Desmantelar el *dictum* del archivo, su versión única, su memoria inequívoca. Es hacer aparecer verdades negadas o suprimidas: verdades irreverentes que niegan la última palabra del archivo y las versiones monolíticas de la memoria. Subvertir descubre, en la medida en que quita la cobertura. Subvertir desvela, en la medida en que corre el velo. Subvertir subleva, ya que permite que algo se levante desde abajo —una voz, un rostro—. Lo que se indigna, lo que dice hasta aquí, es aquello que está subvertido. Cuando algo está sublevado es porque se ha alzado, levantado, revelado, amotinado, insubordinado y alborotado; es porque ha desobedecido, desafiado y enfrentado algo. Una vez que algo se subleva, el orden de las cosas se subvierte.

Por lo dicho hasta aquí, parece no solo necesario, sino inminente hablar de la necesidad de subvertir los archivos y las memorias oficiales. Todo nos invita a sublevarnos ante su norma, a cancelar la producción sistemática de ausencias que le caracteriza. ¿Cómo podría un archivista oponerse a subsanar y a traer desde los márgenes lo que se ha dejado fuera? ¿Cómo podría un catalogador o jefe de acervo estar dispuesto a perpetuar los puntos ciegos del archivo, las oquedades de su ley una vez que las ha identificado? ¿A qué custodio se le ocurriría desviar la función reparativa

del archivo, negándose a completarlo o a universalizar el acceso? ¿Con qué argumentos podría bloquear un archivista el impulso a incorporar al acervo lo mínimo, lo marginal, lo omiso, lo no dicho? La respuesta es fácil: simplemente porque en el ejercicio técnico y cotidiano de la profesión, en la aplicación práctica de la norma, los principios de objetividad y neutralidad de la archivística producen la sensación de que es el propio archivo el que se configura a sí mismo, el que establece su propia ley, haciendo creer al archivista que actúa al margen del archivo. Llamaremos a esto el inconsciente óptico del archivo: aquello que produce un régimen de transparencias —una fantasmagoría documental— a partir del cual la ley y el orden del archivo se vuelven invisibles. De manera similar a aquellos antropólogos que visitaban una comunidad —irrumpiendo violentamente en su cotidianidad, pero creyendo que sus cámaras y artefactos podían registrar la otredad sin que la huella de su presencia se viera retratada—, la neutralidad archivonomica hace creer a los archivistas que no están ahí, que ellos o ellas nada tienen que ver con la producción de ausencias, vacíos y fantasmas del archivo.

Al enfatizar el inconsciente óptico de la archivística no pretendemos sugerir que no existen intenciones explícitas de borrar, censurar o cancelar archivos y memorias. Todo lo contrario, lo que advertimos es que, además de la conscripción política del archivo y el recuerdo, además de las fuerzas fácticas que actúan en contra del archivo y la memoria, además de las fuerzas que queman documentos, esconden evidencias, degradan lo diferente y obstaculizan intencionalmente el acceso a los acervos, existe también una micropolítica de sombras del acto archivonomico, la cual permanece en el territorio de lo reprimido, es decir, que no es consciente para quien está inmerso en el ejercicio cotidiano de la profesión. Esa dimensión micropolítica del archivo es, a mi juicio, lo que obsesionó al filósofo francés Jacques Derrida, empujándolo a definirla como el mal de archivo: la revelación de que «el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo» (Derrida, 1997: 20).

Como es sabido, Jacques Derrida fue invitado por la Sociedad Internacional de Historia de la Psiquiatría y el Psicoanálisis de Londres en 1994, para impartir una ponencia en la sede de los Archivos Sigmund Freud. Titulada *El concepto del archivo*, su conferencia apareció publicada un año después bajo el título *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. En su conferencia —una abigarrada discusión sobre el concepto de represión en Freud, sobre la Torah y la imposibilidad del archivo ante la condición errante del pueblo judío—, Derrida sostiene una tesis inquietante: que hay algo en el archivo que no puede subvertirse. Mientras que lo que ha sido suprimido puede efectivamente sacarse a la superficie, dice Derrida, el dispositivo que pone en operación la represión permanece siempre inconsciente, ajeno e inalcanzable para el sujeto que la archiva. En palabras de Derrida, «[a] diferencia de la represión (*Verdrängung, refoulement, repression*), que permanece inconsciente en su operación y en su resultado,

la supresión (*Unterdrückung, répression, suppression*) opera lo que Freud llama una “segunda censura”» (Derrida, 1997: 36). Lo que sugiere Derrida siguiendo a Freud es que hay algo reprimido y represor en el archivo que no puede ser recuperado, rescatado o suspendido. Hay, según parece, algo atrapado en el inconsciente del archivo: una borradura o una ausencia que es constitutiva del archivo. Un hueco irreparable; un afuera inaprehensible. En la medida en que el proceso por el cual se reprime algo en el interior del archivo es inconsciente, no tenemos la posibilidad de develar su dispositivo, nos dice Derrida. Se trata de un mecanismo que no puede ser subvertido. En ello radica la condición abismal del archivo. Y ese sería el malestar permanente, inevitable y constitutivo del acto de archivar.

La tensión se da entre supresión y represión. Entre la consciencia de lo que se suprime/subvierte y la represión que es inevitablemente inconsciente. La obra de arte no autenticada de un artista, la corriente artística que fue censurada por el juicio estético, la artista mujer o trans que fue expulsada del canon del arte, la historia negada de una minoría subalterna, etcétera, todo ello puede y ha de ser reivindicado. Son ausencias que pueden subvertirse. El orden del discurso puede sublevarse contra sí mismo para acogerlas y darles lugar en sus repositorios. Pero el mecanismo que censura lo que no puede —o aun no puede— ser nombrado será siempre opaco e inalcanzable para el archivista. La acción represora del archivo es prospectiva. Sabemos hoy lo que el archivo suprimió y dejó fuera en épocas pasadas, podemos nombrarlo y subvertirlo, sacarlo de su estado de opresión. Por otro lado, no sabemos, y no podemos saber, lo que su incorporación al archivo producirá mañana como una nueva ausencia. El daño colateral de la reparación se nos escapa por definición de las manos. Podemos subvertir lo que reconocemos como ausencia, lo que no ha sido pero debería ser consignado, pero no podemos anticipar la forma que tomará en el futuro aquello que se mantiene reprimido en el interior del archivo y que solo necesitará de la burocracia catalográfica y la tecnicidad normativa del registro para producir nuevas ausencias. El archivo es un productor de borraduras.

Es a eso a lo que Derrida se refiere con el «mal de archivo». Y ese *mal* nada tiene que ver con las ausencias o con el carácter imperfecto o parcial del archivo, sino con la irreparable incompletud del archivo y la memoria. Se trata de una enfermedad crónica: de la condición fragmentaria a partir de la cual se producen nuevas ausencias, nuevos vacíos. Cada vez que se incorpora algo que había sido suprimido, el archivo reprime; produce un nuevo afuera, un fantasma. «No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera», afirma Derrida (Derrida, 1997: 19). Al restaurar lo que se había dejado fuera, el archivo imprime de nuevo sus márgenes, emplazándolos en un nuevo territorio. El archivo es entonces resistente, pero no porque sea hermético, sino porque es dócil y poroso, porque absorbe, porque acepta la subversión sabiendo que, al hacerlo,

producirá nuevas ausencias, nuevas marginalidades. Es por ello por lo que Derrida se refiere al archivo siempre de manera suspicaz: «Nada es menos seguro, nada es menos claro hoy en día que la palabra *archivo*» (Derrida, 1997: 97).

Ahora bien, ante el escepticismo de Derrida podría pensarse que la subversión de las ausencias es inocua, inútil o incluso necia. ¿Para qué deberíamos ocuparnos en subvertir el archivo si su mal reaparece siempre con un nuevo traje? ¿Para qué confrontarlo si sabemos que no podemos acceder ni desarticular el dispositivo represor que reproduce la micropolítica del archivo? La respuesta nos la da el propio Derrida: porque al subvertir el archivo y la memoria unidireccional, hacemos que aparezcan los regímenes de veridicción a los que se refiere Foucault. Y es que es justamente a través de su subversión, de la reparación de sus ausencias, como se inaugura la posibilidad del activismo archivístico, el cual, como veremos, no se limita simplemente a completar la memoria o a suplementar los vacíos del archivo. La función del archivista activista no es remendar los anaqueles del archivo y el recuerdo, sino custodiar la potencia política de aquello que fue ausencia y ahora es discurso, norma o poder de archivo. El archivista activista es aquel que reconoce que en las ausencias hay una potencia crítica que tiende a ser inoculada, canonizada y estandarizada una vez que forma parte del orden del archivo. Es por ello por lo que al inicio definimos el activismo archivístico como el proceso consciente, permanente, colectivo, horizontal, políticamente orientado y afectivamente comprometido de subversión del archivo.

Subvertir las ausencias no puede por lo tanto limitarse a resanar huecos; a rellenar estanterías con nuevos nombres, nuevas corrientes o nuevas minorías. De ahí la necesidad del activismo archivístico como una acción permanente, políticamente orientada hacia el dislocamiento del orden. Como otras formas de activismo, el archivístico es aquel que se mantiene atento al proceso de estabilización y vaciamiento de la potencia crítica de lo ausente, una vez que lo ausente se vuelve presencia, signo y representación. En lugar de atentar contra el mal de archivo, el activismo archivístico lo que pretende es resituar las reglas de su micropolítica. Al activismo archivístico no le basta con denunciar que algo no está; no le satisface condenar que algo no ha sido nombrado. El activismo archivístico no espera sustituir o suplementar un nombre con otro. No se contenta con dar voz al subalterno. En el terreno de arte, es el orden de los archivos y las colecciones de los museos lo que consolida las narrativas canónicas y legisla las ausencias de los relatos oficiales del arte. Situado a contrapelo, el activismo artístico-archivístico nos recuerda que la creación de documentos, la preservación de acervos y el acceso a los archivos tiene una dimensión política que debe hacerse visible y consciente a la hora de reescribir la historia del arte. Es por ello por lo que el activismo archivístico fue atacado cuando apareció con nombre y apellido en la década de los setenta. Y es por ello por lo que sigue siendo atacado hoy por el nuevo positivismo digital y el objetivismo computacional del documento.

Como veremos en los siguientes apartados, los archivistas de los museos de arte que se consideran a sí mismos activistas conciben su profesión como una guerra de guerrillas, como una insurgencia de la memoria, en la medida en que cuestionan los principios de neutralidad, objetividad y distancia subjetiva. Dentro y fuera del museo, los activismos archivísticos consideran su trabajo como una acción políticamente implicada. En la medida en que reconocen que las posibilidades mismas del archivo, su acceso y preservación están determinadas por elementos políticos, económicos y culturales que no son neutrales, conciben su profesión como una práctica comprometida. Subvirtiendo el principio de neutralidad, el activismo archivístico de los museos ha introducido una mentalidad políticamente orientada en los procesos de gestión documental, sin que ello suponga poner en predicamento la veridicción de los archivos y las colecciones. Antes de explicar cómo se juega políticamente la agitación documental en los museos de arte en la actualidad, permítanme sentar en el banquillo por un momento a la neutralidad política de la archivonomía.

La no-neutralidad del archivo

Como se sabe, la archivística moderna se fundó sobre los principios de neutralidad y preservación de la integridad organizativa de los fondos documentales. En buena medida fue el archivista británico Hilary Jenkinson quien condensó en su *Manual para la Administración de Archivos*, publicado en 1922, los principios de objetividad, sacralidad ante la evidencia factual de los registros y neutralidad de la actividad del archivista. Para Jenkinson —quien sirvió como archivista de la Oficina de Guerra y de la Comisión Real de Registros Públicos del Reino Unido— de la misma manera que los archivos no establecen opiniones, no tienen voz y no producen conjeturas por sí mismos, los archivistas deben mantenerse neutrales y no deben interferir ni orientar el significado de los registros. Como sostiene Jennie Hill, el arquetipo de archivista que propone Jenkinson es «discreto, pasivo, invisible, desinteresado, neutral, tácito, objetivo e inocente, con un rol de sirviente, guardián y custodio» (Hill, 2010: 4). No es de extrañar que, para muchos investigadores de la archivonomía crítica como Terry Cook, la posición de Jenkinson esté asociada con el darwinismo social de las primeras décadas del siglo xx. Se trata por lo tanto de un remanente del positivismo de teorías de la historia como la de Leopold von Ranke, para quien la historia se escribe a partir de hechos objetivos, científicamente probados en los documentos, consignados por historiadores y archivistas que no tienen voz ni boca; por archivistas que son, en toda regla, mudos y ciegos ante el contenido y el significado de los hechos. «Los archivos son —según Jenkinson— memorias escritas de eventos que ocurrieron efectivamente; memorias autenticadas por el hecho de

haber sido preservadas oficialmente, por lo que ofrecen una declaración exacta de los hechos» (Jenkinson, 1965: 4).

Como puede verse, hacia lo que apunta la postura positivista de Jenkinson es a fijar el papel del archivista como un actor pasivo, imparcial ante el procesamiento técnico de la información y la consignación de la verdad del documento. Y, aunque una descripción tal del papel del archivista nos parezca hoy obsoleta y fuera de lugar, lo cierto es que los principios de neutralidad y objetividad promulgados por Jenkinson siguen siendo la piedra angular de la práctica archivística del mundo contemporáneo. Ante la avanzada de posiciones críticas más reciente, ha emergido de hecho lo que se conoce como el neopositivismo archivístico. Tom Nesmith ha sugerido incluso que el positivismo anclado al principio de objetividad del archivista está «tan profundamente incorporado que muchos archivistas lo asumen en la actualidad como si fuera parte del orden natural del registro y la comunicación humana» (Nesmith, 2002: 27). El argumento que suele esbozarse a la hora de reivindicar la neutralidad del archivista es el mito de la objetividad misma del archivo, al que se le supone como un espacio neutro, accesible, equidistante para todos los sujetos y condiciones de interpretación. En otras palabras, es la idea del archivo como espacio de consenso la que refuerza el principio de neutralidad y objetividad del archivista.

Para dar una idea de lo reciente y actual que es el neopositivismo archivístico, basta con recordar que la Asamblea General del Consejo Internacional de Archivos (ICA) se reunió en 1996 en Pekín para generar su primer código de ética, el cual reivindica la neutralidad y la objetividad y las asocia con la preservación del «interés y la seguridad nacional». Resulta evidente sin embargo que, por interés del Estado, este código podría permitir que se restrinja explícitamente el acceso a información valiosa para una minoría en disputa con el gobierno. En la misma tónica, el Grupo de Trabajo en Derechos Humanos del mismo Consejo Internacional de Archivos publicó en 2014 sus *Principios Básicos para el Papel del Archivista como apoyo a los Derechos Humanos*. En ellos, reaparece la idea de que los contextos sociales a partir de los cuales se crean los archivos son neutros e imparciales, gobernados por una sociedad democrática e igualitaria. Custodios en una sociedad que se percibe a sí misma como igualitaria, a los archivistas de los derechos humanos se les demanda en consecuencia imparcialidad y neutralidad.

Lo que está en discusión, como puede verse, son dos visiones distintas de las políticas del archivo: por un lado, una visión positiva y legalista del derecho a la información, la cual no toma en cuenta las injusticias sociales en las que están enquistados los archivos; por el otro, una visión basada en la injusticia social, la cual toma como punto de partida que la posibilidad misma del archivo es resultado del disenso y la desigualdad. Lo que se presume en la primera versión es que los procesos sociales de los que surgen los archivos son neutros y justos, mientras que en la segunda se

asume que la condición del archivo es la injusticia, la disputa y el antagonismo. Para esta segunda visión, los archivos no son ni pueden ser el resultado de un consenso. De hecho, en la medida en que, como dice Derrida, en el archivo hay siempre algo reprimido que es invisible e inconsciente al proceso de su constitución, lo que busca esta segunda visión es subvertir el principio de pasividad, sustituyéndolo por el del activismo archivístico. Necesitamos transitar del acto pasivo, indiferente e inocente del archivista, a la acción política y activamente implicada de las comunidades de archivo. Necesitamos escalar la gestión documental hacia la agitación del archivo en un proceso que desdibuje el carácter individual del archivista y abra la posibilidad de constituir una verdadera comunidad política de sentido en torno al archivo.

Como sostuvo el historiador y archivista Howard Zinn: «La neutralidad es una ficción en un mundo sin neutralidad [...] Siempre hay víctimas, perpetradores y espectadores pasivos, por lo que la objetividad del observador nos lleva a la inacción mientras que a nuestro lado ruedan cabezas» (Zinn, 1971: 40). Las palabras de Zinn son contundentes, pues en ellas resuena las del propio Franz Fanon, quien declaró que todo espectador es un cobarde o un traidor. Ante la demanda de neutralidad, Zinn sostiene que los archivistas «tienden a perpetuar el estatus quo económico y político de la sociedad, de manera sigilosa, simplemente por llevar a cabo sus actividades cotidianas. Su supuesta neutralidad es falsa [...] Lejos de lo que algunos académicos sostienen con miedo, que no se debe politizar un oficio neutral, lo que busca [el activismo archivístico] es humanizar un oficio inevitablemente político» (Zinn, 1977: 20). Junto a Howard Zinn, nosotros también consideramos que la orientación política del activismo archivístico no solo es necesaria, sino inevitable.

Las provocadoras palabras de Howard Zinn generaron incomodidad y rechazo entre las asociaciones de archivistas hacia el final de la década de los setenta. A pesar de las reivindicaciones de los movimientos sociales de aquellos años, la politización de los archivos y el activismo archivístico propuesto por este investigador fueron vistos con desprecio e incluso con burla por sus colegas. Pero Zinn, convencido de la importancia de desinflar el principio de neutralidad archivística, consiguió que la Sociedad de Archivistas Norteamericanos (SAA) se hiciera eco de sus palabras e iniciara algunos cambios incipientes pero importantes, como la inclusión de archivistas pertenecientes a diversas minorías con una agenda civil y política bien definida, o avanzando en la paridad de género dentro de los órganos de representación de la asociación. Lo anterior dio paso a la creación del comité de Archives for Change, una plataforma innovadora de la cual surgió a su vez la llamada ACT. Activist Archivist, origen del activismo archivístico tal cual lo conocemos hoy.

Como pueden imaginarse, no me es posible resumir aquí los interesantes debates a los que se ha enfrentado el activismo archivístico y sus demandas por una mayor justicia de archivo en sus más de cincuenta años de existencia. Baste decir que, una

vez que había ganado terreno en los setenta, el mito de la imparcialidad profesional, la neutralidad y la objetividad del archivo reapareció hacia el final del ochenta con un nuevo rostro: el determinismo digital que vio en los algoritmos y los sistemas computacionales el nuevo garante de neutralidad en la producción de archivos. Algunas décadas más tarde, un nuevo fantasma computacional aparece para avivar la llama de la neutralidad positivista del archivo: la Inteligencia Artificial (AI) puesta al servicio de la gestión de datos. No es sin embargo el propósito de este texto reconstruir la historia reciente del positivismo archivístico. Baste por ahora con mencionar brevemente cinco ámbitos en los que el activismo archivístico tiene una clara importancia como estrategia de subversión.

En primer lugar, ha sido sumamente importante en lo que se conoce como archivos comunitarios o archivos del común: aquellos que surgen tras la toma de conciencia de que una comunidad o grupo específico permanece subrepresentado en los archivos oficiales o estatales. En segundo lugar, su huella puede percibirse en la creación de archivos independientes, relacionados con la producción autogestionada de documentos, los cuales se encuentran además en una posición de antagonismo respecto a los relatos oficiales del Estado o el poder local. En tercer lugar, tenemos la investigación militante de archivo, la cual no se enfoca en producir nuevos archivos, sino en leer a contrapelo los archivos oficiales y los repositorios del Estado para producir contranarrativas y generar reorganizaciones de los discursos hegemónicos. En cuarto lugar, encontramos lo que podría definirse como archivos participativos, en los cuales lo que se busca es la colaboración entre comunidades de archivistas aficionados con instituciones formales y archivistas profesionales preocupados por diversificar el paisaje documental y desjerarquizar la potencia crítica de los archivos. Este tipo de colaboraciones participativas pueden abarcar diferentes ámbitos, desde la asesoría en aspectos técnicos del procesamiento de la información hasta la difusión, la curaduría y la activación política de archivos locales, comunitarios o independientes. Esta forma de activismo participativo se caracteriza por una actitud disruptiva, por una transferencia horizontal de saberes. El propio Howard Zinn ha llegado a definir a los archivistas profesionales que subversivamente colaboran con archivos independientes como *bandidos de archivo*, una suerte de Robin Hoods en el bosque de las políticas de archivo.

Finalmente, el activismo archivístico tiene uno de sus más importantes ámbitos de articulación entre las comunidades de archivistas LGBTQ+, en buena medida por el énfasis que ponen en el desmantelamiento de categorías binarias, en la despatriarquización del archivo y en el cuestionamiento de las múltiples formas de discriminación documental que se dan en las políticas de representación, de acceso y de producción de relatos. Colectivos como Lesbian Herstory Archives, desmasculinizan la palabra *history* y proponen el neologismo *her-story*, el cual usan como principio político de

organización de sus archivos. Otros colectivos como las Mattachine Societies han sido a su vez pioneras en Estados Unidos a la hora de documentar las protestas de las comunidades LGBTQ+.

La somera caracterización de estos cinco ejes no agota desde luego el amplio territorio de posibilidad de los activismos archivísticos. Son, además, ejemplos situados en una realidad cultural muy concreta que debe ser extendida a otras latitudes, ya que cada país y contexto particular —como es el caso de México— tiene sus tramas locales en lo que se refiere a la subversión de ausencias y a la renovación de las políticas de archivo de las instituciones. Los casos citados nos sirven sin embargo para dar una idea del potencial de las políticas de archivo que se basan en renunciar de manera explícita al principio de neutralidad. Una potencia que ha recalado en los centros de documentación de los museos de arte contemporáneo, tema al que me gustaría dedicar la última parte de este texto.

Comunidades de archivo en los museos de arte

En años recientes ha crecido el interés de los museos de arte contemporáneo por incorporar a sus colecciones papeles personales de artistas vivos, registros documentales de grupos de artistas activos durante la década de los sesenta y setenta o incluso materiales derivados de acciones artístico-políticas promovidas por movimientos sociales que siguen activos en nuestros días. Dadas las características de estos registros, los centros de documentación de los museos se han visto obligados a repensar tanto las estrategias de catalogación como las comunidades mismas de expertos —y no expertos— que son indispensables no solo para archivar, sino también para mantener viva la potencia política de estos documentos. Entrevistas con los artistas en cuestión, testimonios a familiares y personas vinculadas a los procesos sociales, registros producidos por activistas u organizaciones de la sociedad civil, por fotoperiodistas, etcétera, aparecen en este nuevo escenario como ingredientes sustanciales tanto para cotejar la información documental como para mantener la pulsión política y estética de la documentación una vez que esta forma parte del patrimonio documental del museo.

Ante la necesidad de catalogar y procesar materiales tan específicos como los derivados de un movimiento social —pongamos como ejemplo las protestas estético-políticas por los detenidos-desaparecidos de Ayotzinapa—, los museos se han visto orillados a hacerse la siguiente pregunta: ¿es posible desbordar la práctica de la gestión documental hasta convertirla en una estrategia de agitación documental, de activismo archivístico? Tomando como punto de partida la hipótesis de que no solo es posible sino necesario hacerlo, los museos de arte contemporáneo se han dado a la tarea de construir nuevas y más implicadas comunidades de archivo, en las cuales no

solo participan los especialistas archivistas del museo, sino también otros expertos y no expertos en diálogo con la institución —curadores, investigadores, donantes, artistas, militantes, etcétera—, así como por público en general. Desde el punto de vista político del término, una comunidad de archivo puede definirse entonces como la suma de personas, relaciones sociales, dispositivos y afectos compartidos que participan en la vida pública de los fondos documentales de un museo. La función de las comunidades de archivo de un museo es por lo tanto la de establecer puentes o bisagras que pongan en diálogo el interior de la institución con su esfera pública, reconectando los archivos con las sociedades a las que sirven.

El archivo de un museo es algo más que un lugar oscuro, lleno de pilas de papeles o servidores saturados con cadenas de dígitos y bases de datos. El archivo de un museo tiene —o al menos debería tener— la forma política de un ágora o de una comunidad de sentido. Es decir, el archivo de un museo debería ser un territorio franco para discutir el pasado, el presente y el futuro de la memoria social; debería ser, en otras palabras, un espacio para el disenso, para la activación política y el activismo archivístico. Por extensión, la gestión documental debería ser concebida como algo más que la mera administración burocrática del pasado; debería hablarse de la gestión documental como el territorio en el que la letra muerta de la documentación adquiere vida, se vuelve útil y se potencia la esfera pública del museo.

Ahora bien, para conseguir esos objetivos, los museos necesitan cambiar el sentido de lo que tradicionalmente se conoce como sus políticas de archivo, esto es, el conjunto de acuerdos que organizan la vida institucional de los documentos. Desde la óptica de la agitación documental que queremos defender en aquí, las políticas de archivo deben ser algo más que simples estándares de procedimiento para la preservación y la conservación documental. Por el contrario, deben convertirse en herramientas que nos prevengan para que no anestesiemos la dimensión política, la fuerza estética y la función epistémica de los documentos. La pasividad y la neutralidad de la gestión documental debe entonces ser sustituida por la activación y la implicación de las comunidades de archivo. Lejos de desentenderse de la cotidianidad y la banalidad de la gestión documental, las políticas de archivo deberían situarnos en el corazón del mar del archivo, en aquello que Michel Foucault define como «la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados» (Foucault, 1997: 219).

Concebidas de esta manera, las políticas de archivo de los museos se convierten en espacios para el antagonismo y el disenso; territorios en los que el cuerpo social se ve interpelado por el cuerpo documental. La teórica belga Chantal Mouffe se ha referido a estas tensiones al distinguir entre la política y lo político: «concibo *lo político* como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo *la política* como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana

en el contexto de la conflictividad que se deriva de lo político» (Mouffe, 2007: 16). Como puede verse, las políticas de archivo son fundamentales para que se politicen y se activen —tanto dentro como fuera del museo— sus comunidades de archivo. Nos encontramos, por lo tanto, frente a una visión expandida de la archivonomía y la gestión documental: el archivo como ágora, como lugar para la comunidad y el diálogo, pero también para la crítica, la agitación, el activismo, la subversión y la demanda de justicia social.

Desarchivando Ayotzinapa

Un ejemplo de cómo los museos de arte pueden interpelar políticamente a sus comunidades de archivo se dio en México en 2017, cuando el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM colaboró con la agencia británica Forensic Architecture en la exhibición del proyecto «Mexico Investigation», una instalación documental que pretendía diseccionar el archivo del caso Ayotzinapa para que el público pudiera realizar una suerte de autopsia documental de la desaparición forzada de los 43 estudiantes. (Barriendos, 2019) Para quienes no conozcan a Forensic Architecture o no hayan tenido la oportunidad de visitar la exposición del MUAC, se trata de una agencia afiliada a Goldsmith en la Universidad de Londres, la cual promueve lo que su director, Eyal Weizman, llama estéticas investigativas. El objetivo de esta agencia es investigar violaciones de derechos humanos en todo el mundo y en convertir las salas de exhibición de los museos en tribunales para la auscultación pública de dichas atrocidades.

A pesar de su corta vida, Forensic Architecture ha participado en la resolución de varios procesos judiciales y en la creación de audiencias políticas sobre asesinatos, conflictos armados, genocidios, desapariciones forzadas, terrorismo de Estado, crímenes organizados, desastres ambientales y crisis migratorias, entre otros temas humanitarios. Algunos de sus proyectos han sido desarrollados en coalición con la Corte Penal Internacional y Amnistía Internacional y ha recibido premios y atención desde dentro y fuera del mundo del arte. Utilizando sofisticados análisis de bases de datos, fotogrametría, modelado 3D y lo que Weizman llama tácticas contraforenses, esta agencia produce información útil y contrastada para la resolución de conflictos. A partir de tácticas de activismo archivístico en el que convergen por igual archivos policiales, informes de ONG, investigaciones de grupos independientes o testimonios de víctimas, Forensic Architecture produce nuevas evidencias y las ofrece al público como información contraforense, es decir, las convierte en un dispositivo a través del cual el público común hace las veces de juez ante las atrocidades del Estado o los poderes fácticos.

Como parte de sus estéticas investigativas, Forensic Architecture ha reivindicado el significado original del término *forense*. Como es bien sabido, este término tiene su raíz en la voz latina *forensis*, ‘perteneciente al público’ o ‘el lugar de la asamblea’: el lugar donde la gente común y corriente se reúne, habla y estructura su vida política. Como recuerda el propio Weizman, *forense* está emparentado con el concepto *fórum*, que significa ‘lugar público’, lugar ‘al aire libre’. Contrariamente al uso cotidiano del término, lo forense está lejos de ser un conocimiento científico, superespecializado, que pertenece a los tribunales o al Estado. De hecho, lo forense puede describirse como *foro público*. Abocado a restaurar el sentido etimológico original del término, Weizman sostiene que el poder de construir verdades colectivas reside en la asamblea civil y en el *sensorium* público más que en el poder del Estado o en las tecnologías de la ciencia forense. Es por ello por lo que se vale de las salas de exhibiciones de los museos, las cuales convierte en foros públicos en donde se expone la veridicción del archivo. Al hacerlo, se invierte la relación entre los individuos y el poder, ya que se le atribuye al público la capacidad de investigar las acciones gubernamentales, sus violaciones y crímenes de Estado. Como ha señalado Weizman, lo contraforense «[es] una práctica contrahegemónica capaz de desafiar y resistir la violencia de Estado y la tiranía de su verdad» (Weizman, 2014: 12). En otras palabras, lo contraforense le devuelve poder al público para hacer que el Estado rinda cuentas por sus acciones. Es por ello por lo que hablamos de lo contraforense como una suerte de autopsia documental.

Para su exhibición en México, Forensic Architecture realizó la autopsia del caso Ayotzinapa, la aún hoy —una década después— irresuelta desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Rural Normal Raúl Isidro Burgos. Para este proyecto, la agencia colaboró con el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), con familiares de los estudiantes detenidos-desaparecidos, con el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, con los curadores del MUAC y con el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro-Juárez. El objetivo de la colaboración era producir una suerte de contraarchivo colectivo que subvirtiera la así llama Verdad Histórica producida por el Estado mexicano. Para ello, Forensic Architecture puso especial atención en la manera en que las fuerzas policiales, las fiscalías y los militares destruyeron o escondieron evidencias de manera coludida y sistemática. A partir de revelar la trama de opacidades y ausencias en torno a las políticas de la verdad del Estado, la agencia desarrolló un dispositivo visual articulado a partir de datos cruzados recolectados de manera rigurosa, pero de ninguna manera neutra en el sentido político de la palabra. De hecho, buena parte de la información que integra esta instalación denuncia de manera explícita la falta de estándares y criterios técnicos en el manejo que hicieron de la evidencia documental y forense del caso Ayotzinapa las fiscalías y los militares mexicanos. Como puede leerse en el informe del GIEI,

«[1]a decisión de destruir las grabaciones de video del Palacio de Justicia se debió a que las autoridades judiciales consideraron irrelevantes esos videos, motivando el descarte que finalmente se produjo porque la Fiscalía General de la República nunca ordenó la recuperación y preservación de esos videos».¹ La producción de ausencias en el archivo Ayotzinapa se convirtió así en el *leitmotiv* del activismo archivístico de Forensic Architecture.

Rigurosa y contundente —pero nunca neutra ni políticamente imparcial— la producción de evidencias contraforenses de esta instalación nos sitúa en el corazón del problema: ¿cómo pueden orientarse las políticas de archivo de los museos de tal suerte que se activen las comunidades de sentido que giran en torno a los documentos, repositorios y colecciones de la institución? Intentando dar respuesta a esta pregunta, los curadores del MUAC proyectaron una instalación compuesta de tres partes: un conjunto de reconstrucciones en vídeo en 3D del secuestro, un repositorio web en el que pueden consultarse informes, mapas, testimonios, imágenes y datos cruzados de los acontecimientos; y un mural a gran escala en el que pueden visualizarse los diferentes relatos y versiones del crimen. En términos estrictos, «Mexico Investigation» fue el primer intento de visualizar la atrocidad de Ayotzinapa en un museo, mostrando la colusión entre el crimen organizado y las múltiples instituciones que participaron en el ámbito estatal, municipal y federal en la perpetración de las desapariciones.

Ubicado en el centro de la sala del museo, el mural llama la atención ya que fue concebido como una contraimagen de la desaparición, desplegando las múltiples versiones de la atrocidad en líneas de tiempo que se cruzan, se suplementan y se contradicen. Haciéndose eco —y hasta cierto punto contradiciendo— de la tradición muralista en México, este panel de grandes dimensiones funciona como un diagrama esquemático del terror de Estado. Sería justo describirlo como una topografía espacio-temporal de la violencia, en donde la arquitectura opera —a decir de Weizman— como una «plástica política [...] análoga al concepto de arte de Joseph Beuys como plástica o escultura social» (Bois, 2016: 128). Extrapolando geolocalizaciones, grabaciones de teléfonos móviles, testimonios de testigos e información visual, lo que se expone en el mural no es una única verdad, sino la capacidad necropolítica misma del Estado mexicano. Lo que se saca a flote en su superficie plástica son los discursos espectrales de la llamada «verdad histórica». En lugar de verdades ópticas inequívocas y neutras, el mural presenta un conjunto multidireccional de voces e historias, propiciando la activación estética de nuestra memoria social colectiva. Lejos de refugiarse en la neutralidad, el mural recuerda a su comunidad de archivo que ha sido marcada por la injusticia, la opacidad y la no neutralidad del Estado.

¹ El informe puede consultarse en línea en <<https://centroprodh.org.mx/2017/12/11/informe-giei-ayotzinapa-ii/>> [visitado en mayo de 2024].

El mural funciona por lo tanto como algo más que una mera infografía. Nos muestra las ausencias y las inconsistencias del archivo. Al hacerlo, se convierte en una herramienta de investigación sensorial y producción de memorias. En palabras del propio Weizman, esta instalación funciona como un «arte de la memoria en la era digital», haciendo las veces de foro público, contramonumento o lugar de duelo por los jóvenes desaparecidos. Emplazado en el contradictorio territorio del museo de arte, la incompletud documental del caso Ayotzinapa nos invita a formar parte de una nueva comunidad de archivo.

Bibliografía

- BARRIENDOS, J. (2019). «Spectral Violence: Art and Disappearance in Post-Ayotzinapa Mexico», en *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*, Vol. 24, 42, (noviembre), pp. 1-19.
- (2020). «Comunidades de archivo. Repensando la gestión documental desde el museo de arte», en *Estudios sobre conservación, restauración y museología. Vol. VII*. México, ENCRYP-INHA.
- BOIS, Y., M. FEHER, H. FOSTER y E. WEIZMAN (2016). «On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman», en *October*, 156, (primavera), pp. 116-140.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- FOUCAULT, M. (1997). *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- HILL, J. (ed.) (2010). *Future of Archives and Recordkeeping. A Reader*. Routledge.
- JENKINSON, H. (1965). *A Manual of Archive Administration*. Londres, Humphries.
- MOUFFE, Ch. (2007). *En torno a lo político*. México, FCE.
- NESMITH, T. (2002). «Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives», en *The American Archivist*. Vol. 65, 1 (primavera-verano), pp. 24-41.
- WEIZMAN, E. Y FRANKE A. (2014). *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlín, Sternberg Press.
- ZINN, H. (1977). «The Secrecy, Archives, and the Public Interest», en *The Midwestern Archivist*. Vol. 2 (2), pp. 14-26.
- (1971). *Politics of History*. Boston, Beacon Press.

¿Por qué sigue siendo tan importante repensar las memorias en la contemporaneidad? ¿Qué implicaciones efectivas se pueden establecer con la emergencia de memorias que disloquen e irrumpen en distintos espacios en los que se debate la historia presente? En los últimos años asistimos a una efervescencia en torno a los modos de construir, pensar y practicar las memorias en distintos territorios atravesados por problemáticas, urgencias y coyunturalidades, en aras de visibilizar las necesidades ciudadanas, políticas, culturales y artísticas en la actualidad. Este libro propone un diálogo interdisciplinario a partir de tres ejes que articulan las voces, los dispositivos y las materias como dimensiones que expanden los discursos que, generalmente, evidencian procesos de acumulación de registros de la memoria que hoy son insuficientes.

En el apartado «Voces» se recuperan algunos temas que recogen urgencias disruptivas que tienen que ver con el territorio como sitios que materializan representaciones e identidades, con comunidades con diversidades corporales que insisten en la escucha como práctica participativa y con instituciones como los museos que generan experiencias desde la curaduría y la producción de una funcionalidad del espacio que democratiza la resonancia de las voces. En el apartado «Dispositivos» el énfasis está puesto en las intersecciones entre el arte y la política pensando los archivos y los documentos como interfaces para subvertir los discursos sobre las memorias. Se proponen las escuelas y los espacios públicos como las veredas y otros enclaves transitables que reinscriben las historias y las cartografías en clave pedagógica y ciudadana. En el apartado «Materias» se presenta a los cuerpos como moldeables y plásticos cuestionando las prácticas de clausura y extrañamiento en una actualidad que a partir del activismo detona reflexiones críticas acuciantes en torno a la colonialidad, al biopoder y a las liminalidades. También se abordan las imágenes, especialmente las fotográficas, como materias que pueden inaugurar discursos heterogéneos apoyados en la comunicación visual; además, se abreva sobre las obras de arte ensambladas que, a partir de la materialidad como huella de acontecimientos violentos, traumáticos e históricos, pueden agenciarse el espacio, estableciendo un diálogo transhistórico y transgeográfico que crea memorias que hermanan a comunidades desde una memoria compartida.