

Documentos-Imagen: La lectura de la historia chilena reciente a partir de las disposiciones visuales de los archivos desclasificados.

Olivari, María Cecilia.

Cita:

Olivari, María Cecilia (2018). *Documentos-Imagen: La lectura de la historia chilena reciente a partir de las disposiciones visuales de los archivos desclasificados*. Tercer Congreso de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales. La Cultura de los Datos. Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/aahd2018/21>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eDOo/wvb>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Documentos-Imagen: La lectura de la historia chilena reciente a partir de las disposiciones visuales de los archivos desclasificados

*María Cecilia Olivari*¹

Resumen

La artista chilena Voluspa Jarpa ha trabajado a lo largo de casi dos décadas con los archivos secretos desclasificados entre el año 1999 y 2000 por la iniciativa del *National Security Archive* (NSA) en el Proyecto Documentación Chile (*Chile Documentation Project*, su nombre en inglés). La práctica de esta artista se orienta a una labor que articula la producción de piezas de arte imbricada con una reflexión histórica en términos visuales y teóricos. En el cambio de milenio el NSA toma la iniciativa de comenzar esta desclasificación digital luego de que, desde la Casa Blanca, el presidente Bill Clinton decidiera que era el momento preciso para que los chilenos hicieran uso del derecho a conocer su historia. La destitución del secreto de los archivos vinculados con los procesos políticos de la segunda mitad del siglo XX en Chile y América Latina fue parcial y estuvo deliberadamente administrada; además, se dio en un contexto geopolítico complejo, y bajo ciertas condiciones de construcción mnemónicas que Cristián Gómez-Moya denomina telememoria (2012). Para abordar la escritura de estas fojas documentales decididamente contaminadas debemos reparar en las condiciones visuales a partir de las cuáles estos acervos se dieron a ver. Siguiendo el diagnóstico que propone Jarpa, abordaremos los archivos como no-documentos o documentos-imagen,

¹ IECH-CONICET, Universidad Nacional de Rosario. ceciliaolivari@gmail.com

entendiendo que estos se han convertido en artefactos para ser leídos bajo el régimen de las imágenes. Para ello retomaremos las herramientas teóricas que nos proporciona el campo de los Estudios Visuales, por ser la más propicia para abordar estos documentos-(devenidos)-imagen contemplando su complejidad. El objetivo de este trabajo, antes que escribir una historia-otra, se propone ensayar algunas lecturas partiendo de las epistemologías visuales que inauguran los archivos del NSA y de las ideas que Jarpa pone a jugar en sus textos y obras. A tal fin, haremos foco en el esquema Histeria-Historia que la artista registra como síntoma ante la imposibilidad del sujeto de apropiarse de los eventos históricos traumáticos.

Introducción

Se ha tomado como punto de partida la obra de la artista plástica chilena Voluspa Jarpa, quién trabaja con los archivos desclasificados por los servicios de inteligencia norteamericanos desde una labor artística-arcóntica que sostiene hace más de 15 años. Este periplo que se presenta a continuación tiene como objetivo establecer ciertas condiciones de emergencia de los desclasificados, para luego indagar acerca de la articulación Historia-histeria como clave de análisis de la artista. Las condiciones de desclasificación del Proyecto Documentación Chile –del *National Security Archive* (NSA)– se enlazan con una labor intervencionista de los EE. UU. en América Latina que delinea una genealogía necropolítica ligada a la Doctrina de Seguridad Nacional. En esta apertura que inició en el año 1999, podemos identificar rastros materiales que condicionan la visibilidad de los archivos. Es por ello, que para dar cuenta de los modos de la perpetuación de la violencia legislativa de Norteamérica debemos reparar en un análisis que contemple: la materialidad digital de los documentos y su instalación en la web, y su consecuente mutación hacia el régimen de las imágenes.

En vista de esto, las reflexiones visuales y teóricas de Jarpa nos permiten abordar la pregunta sobre la historia desde las interrupciones visuales que presentan estos documentos luego de la destitución del secreto. Recordemos las palabras de Derrida, quien al referirse al mal de los archivos señala que “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera” (1997, p. 26). Para este autor, “el sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante. [Es decir], comienza en la

impresora” (Derrida, 1997, p. 26). En consecuencia, hemos decidido iniciar nuestro análisis en el dispositivo técnico que da entidad a estos archivos desclasificados, ya que entendemos que desde allí es posible pensar el problema de la historia articulado con las impresiones históricas –las tachas– inherentes a los documentos al momento de su aparición pública.

Impulso archivador y telememoria en América Latina

La apertura de los archivos de Derechos Humanos (DDHH) ligados al Plan Cóndor en el Cono Sur, específicamente en Chile, se enmarca en un contexto específico. Bajo la consigna *los chilenos tienen derecho a saber su Historia*, Bill Clinton instaaura el acceso a la historia como derecho del pueblo chileno, pero lo hace bajo una perspectiva mnemónica transnacional y globalizada. El paso de la década de 1990 a la primera década de los años 2000 fue muy significativa para Chile y la memoria de la dictadura; la transición a la democracia tuvo en este país condiciones particulares atravesadas por la permanencia del dictador Augusto Pinochet como senador vitalicio y, también, el mantenimiento de los decretos de amnistía dictados durante su gobierno de facto. De manera que las disputas en torno a la memoria oscilaron entre la “actualización de la memoria” y la “desmemoria de la actualidad” (Richard, 2007, p. 144). Por otro lado, la apertura como promesa de derecho desde la retórica imperialista coincide temporalmente con un contexto de judicialización de los crímenes contra los DDHH, con el hallazgo de los Archivos de horror en Paraguay, en 1994, y con la captura de Pinochet en Londres, en 1998.

En los desclasificados se entrelazan dos procesos, a saber, la transnacionalización de los discursos de los DDHH y la creciente digitalización de los recursos mediales. En este sentido, se conjuga la migración hacia los lenguajes digitales con un proceso de gestión de los archivos ligada a, lo que Cristián Gómez-Moya identifica como “una telememoria con señas de universalismo” (2012b, p. 8). Este pronunciamiento de las hegemonías culturales en nombre de las memorias locales supone la inscripción de las herramientas de restauración de la memoria histórica, pero, en una zona de distribución escópica universal que desregula la capacidad disruptiva de un derecho que pretende restaurar. Así, el efecto más evidente de este vicariato de la gestión documental supone un desplazamiento territorial a partir del cual las memorias locales-nacionales devienen globales-cosmopolitas. Consecuentemente,

en nombre de lo universal se interpela a la alteridad, es decir, al mismo tiempo que se consigue la destitución del secreto documental en favor del acceso universal –en cuanto principio cosmopolita–, se oficia una despatrimonialización de la memoria local. De esta manera se va delineando un régimen de memoria social mediado por un “archivo cosificado” que deviene en “plusvalía estético-simbólica que rebasa el marco de sus principios humanistas supeditándolos a una simple estructura declarativa”, que representa “un tipo de forma material y objetual del lazo social que opera al margen de sus productores” (Gómez-Moya, 2012a, p. 22) histórico-sociales.

En el contexto de la memoria a distancia, las nuevas políticas de conocimiento aspiran, fundamentalmente, a la liberación de los datos en la red y a la accesibilidad/disponibilidad como principio aparentemente democratizador. Así, si el contexto de la década de 1990 en Chile estuvo atravesado por la ausencia como vector fundamental (Richard, 2007, p. 138), desde los años 2000 el régimen visual supone la implementación de una mirada clínica guiada por el deseo de ver-por-uno-mismo (Gómez-Moya, 2012a, p. 18). El derecho a la mirada, es decir, la facultad de producir lo visible y de acceder a ello, se reconfigura a partir de nuevas micropolíticas de la imagen ligadas a la violencia de los telepoderes y telesaberes globalizados.

La desclasificación es la estructura archivante que determina, y es determinada por, el archivo. De esta manera, la tensión entre el libre acceso de la digitalización y la indisposición de los documentos ennegrecidos instaura una paradoja tecnoética que rige al archivo desde la administración de lo visible antes que desde la enunciación de lo posible. Si los archivos por sí mismos resultan insuficientes para dar cuenta de la historia, la visualidad que inauguran las políticas de Bill Clinton termina proyectando sólo una estructura declarativa del derecho.

Los documentos liberados como testimonios de la violencia ejercida en la coerción del derecho de mirada forman parte de una genealogía necropolítica que en sus orígenes remite a una temprana forma de documentalizar los acontecimientos instituyéndolos sobre:

[...] sistemáticos y bien coordinados operativos e inteligencia policial e informacional de carácter clandestino, forjando así un amplio y fragmentado acervo de documentos secretos en el cruce de la información de los

Estados Unidos y los países sacudidos por la nefasta *Operación Cóndor* (Gómez-Moya, 2012b, p. 2).

Por otro lado, conviene no desvincular a estos documentos de su herencia ominosa enlazada con la desaparición –de personas, de informaciones, de huellas del delito, entre otras– como ejercicio de poder y control del saber.

De la misma manera que otrora las máquinas tutelares produjeron los acontecimientos del pasado a partir del registro documental, hoy producen el archivo en su circulación perpetuando la incautación historiográfica norteamericana. Esta producción documental puede analizarse desde la materialidad digital o desde el régimen visual. En los apartados que siguen focalizaremos en estos dos aspectos.

Materialidades documentales de la Operación Cóndor

Como dijimos, es pertinente, reparar en las condiciones materiales y de acceso a los documentos que vehiculan la memoria histórica de Chile y parte del Cono Sur. Por esto resulta productivo establecer una comparación con los llamados Archivos del horror, aquellos encontrados en 1994 en una estación de policía de Lambaré en los suburbios de Asunción del Paraguay. Detrás de los documentos paraguayos y de los archivos desclasificados radica esta forma producir y documentar los hechos ominosos del pasado –a la que hemos referido en el apartado anterior– pero debemos diferenciar en ellos dos instancias de visibilización particulares.

En cuanto a la primera, debemos precisar que no está atravesada por una voluntad política de restituir los documentos de la memoria clausurada; por el contrario, la aparición pública de las toneladas de documentos del horror se produjo gracias a la incansable tarea de Martín Almada² y su labor dentro de los organismos de derechos humanos en Paraguay (Calloni, 1998). En su hallazgo, estos documentos aparecieron como los restos abandonados de la historia ligados a la impunidad sistemática con la que operaron las dictaduras del Cono Sur vinculadas al cóndor. Por su parte, los desclasificados se

² Sobre la labor que Martín Almada viene desarrollando puede consultarse su página web que compila un vasto archivo de noticias, actividades y artículos que el académico-activista ha desarrollado. También puede revisarse su libro *Paraguay, la cárcel olvidada: el país exiliado* (1989) que ha alcanzado ya su novena edición.

presentaron como un artefacto documental producido y administrado en su aparición, oscilando entre una “gestión redentora” en nombre de las retóricas globalizadas de los DDHH y un “acceso tutelado” que sigue regulando la aproximación a estas pruebas de la historia (Gómez-Moya, 2012a, p. 64).

Jarpa nos propone pensar los desclasificados como un lugar de contradicciones, como documentos que “son simbólicamente el resultado del roce y la fricción entre una política internacional de intervencionismo y las consecuencias materiales de una intervención de estado terrorista” (2014, p. 26) pero que también son los signos que tenemos a nuestro alcance para inscribir los archivos. En este sentido, su recontextualización en la red los vincula a una economía visual y epistemológica ligada al acceso y la disponibilidad que es contrariada por la aparición de las tachas que insisten en el secreto y la vigilancia. El hecho de domiciliarse en la web hace devenir a estos documentos en imágenes-de-documentos, copias visualizables en un entorno digital. La escenificación de los documentos-imagen está ligada a la lógica de la “instalación artística” en la que Groy (2012, pp. 18-19) detecta la institución de la copia como nuevo original. En consecuencia, la instalación operaría como el reverso de la reproductibilidad técnica *benjaminiana* (2011, pp. 101-102), imponiendo el aura perdida allí donde el aquí y ahora de la visualización de los datos tienen la capacidad de recomponer la iluminación profana. Es así como, a partir de la inscripción contextual de su circulación digital, sustentamos una de las sospechas que conducen a pensar estos documentos en su desplazamiento ontológico hacia la imagen.

No-Documento/Documento-Imagen

¿Qué son estos documentos como material de obra para las artes visuales y que están regidos bajo los parámetros de la visualidad? Podría especular que en un comienzo son textos (documentos), allá en el origen de su producción; sin embargo, podría pensar que ocurrida su desclasificación (tachas) y reproducción, han caído, tal vez bajo el régimen de la imagen, o por lo menos, han quedado en una zona intermedia entre ambos. Uno ve un texto fragmentado y la borradura de este, pero la borradura es al mismo tiempo figura negra y abstracta (Jarpa, 2012, p. 10).

Las disputas visuales de la Guerra Fría estuvieron atravesadas por un relato que polariza el espectro plástico: la abstracción como estética ligada

al bloque capitalista, por un lado, y la figuración como lenguaje pedagógico dentro del hemisferio oriental, por otro. Esta lógica maniquea ha regulado las tendencias artísticas desde una modernidad hegemónica.

Cecilia Fajardo Hill (2015) distingue dos tipos de visiones: una *visión foveal* que podemos reconocer próxima a estas dialécticas visuales hegemónicas; y una *visión periférica* capaz de ordenar espacialmente la visión y de crear contextos abiertos. Si bien la visualidad de los archivos desclasificados permanece oculta hasta su devenir público, a partir de los años 2000, estos documentos nos permiten comprender la sombra –en partes todavía oculta– que aparece, desde una visión panorámica, en el contexto de las contiendas visuales de la Guerra Fría. Así, abordar el análisis visual desde algunas claves de lectura inherentes a la obra de Jarpa puede permitirnos ensayar otras lecturas cimentadas epistemológicamente en los regímenes visuales de estos documentos-imagen.

Las condiciones visuales a partir de las cuáles estos acervos se dieron a ver, estuvo atravesada por un proceso sistemático de obturación de la información mediante borraduras, tachas y sobreescrituras realizadas post facto. En este sentido la historia chilena de la segunda mitad del siglo XX, como derecho recientemente restaurado, fue escrita con mecanografiados o comunicaciones con protocolo militar, en idioma extranjero, y en términos visuales hizo su aparición como cuadrados negros sobre fondos blancos. El diagnóstico, que Jarpa –como artista visual– realiza, ubica a estos documentos en un “lugar de tránsito e indeterminación donde habitan las nociones de texto e imagen, dotándolos de una atmósfera híbrida que desregula el ordenamiento del lenguaje, acercándolos a una ansiedad y confusión propias del efecto del trauma psicoanalítico” (Jarpa, 2014, p. 16). Es la desclasificación digital, ligada a la visualidad intervenida de las tachas, la que pone en funcionamiento el devenir-imagen de los documentos, cuya consecuencia principal es la atrofia de la función probatoria-documental de las fojas; en consecuencia, las condiciones historiográficas de su aparición conforman los documentos ya no como textos asépticos sino en términos de escrituras infestas. En el marco de este espacio liminar entre texto e imagen, el desempeño del archivero original, como gestor vicario, convierte a estos documentos en artefactos para ser leídos bajo el régimen de las imágenes. La destitución del secreto ha puesto en funcionamiento una estrategia visual involuntaria que gestiona la visualidad de

los desclasificados mediante la acción sistemática de reincidir en la escritura para ennegrecerla. De esta manera, la disponibilidad y la democratización del acceso –como premisas de la desclasificación– resultan insuficientes para la restauración de la memoria frente a este gesto histórico de tachar.

Desde el campo de las artes podemos trazar dos vínculos visuales que apoyan este proceso de mutación hacia la imagen. Por un lado, el enlace con la pintura “Cuadrado negro sobre fondo blanco” (1916-1915) de Malevich convoca a la idea de *grado cero* que desarrolla la vanguardia supremacista como estrategia para desligar la producción plástica de cualquier tipo de representación y emocionalidad. Por el otro, supone revisar las reflexiones de Michel Foucault en torno a “Esto no es una pipa” (1926) de Rene Magritte. A partir de la figura del caligrama, el autor francés nos permite abordar la relación texto-imagen de los documentos desclasificados con un énfasis mayor en la mirada. De esta manera, aunque el texto de los documentos nos aporte cierta información legible, esta aparece dibujada, intermitente e incompleta, ponderando la forma de lo desaparecido tras la tacha. Podríamos arriesgarnos y marcar que, mientras que la aparición de los cuadrados negros relega la hoja documental como fondo, las dinámicas texto-imagen inscriptas en los desclasificados ponderan el estímulo visual ya que actúan de manera similar a la pipa de Magritte. Estos dos enlaces sumados a la idea de instalación nos permiten delinear una lectura visual que enlaza la desclasificación con esta genealogía necropolítica que sigue perpetuando el secreto en la forma.

Lecturas hirtérico-históricas de los desclasificados

Como hemos visto, el espacio de aproximación a estos archivos está regido por lo visual, por ello, aunque el dispositivo burocrático insista en la comprensión de los documentos en su estatuto probatorio, lo que prima en los archivos desclasificados es una economía visual que logra invisibilizarlos al convertirlos en visualidad pura. El contexto digital, la pérdida de la información alfabética y sobre todo la insistencia en la tacha generan una fuerza cognitiva altamente ideológica, que ya no inscribe a los documentos como prueba del delito sino como testimonio, vestigio y ruina del pasado y su presentificación. El derecho como promesa geopolítica permanece trunco, evidenciando el ejercicio reiterado de un saber-poder que puede “mantener en calidad de secreto dichos documentos, para luego, al sacarlos a la luz, sean

tachados o borrados” (Jarpa, 2012, p. 11). Como señalamos antes, la tacha aparece como gesto histérico; intentaremos a lo largo de este apartado, entonces, desandar el vínculo entre Historia-histeria que aparece en las propuestas artísticas de Jarpa.

El universo de sentido en el que podemos leer actualmente a la histeria gira en torno a la hipótesis de Georges Didi-Huberman que señala a esta patología como una invención médica que se proyecta en dos sentidos: como tiranía sobre los cuerpos; y como gestión de las imágenes (2007, p. 369). Sin anclar nuestro desarrollo en los aspectos biopolíticos que suscita el ejercicio del poder sobre los cuerpos-históricos, estableceremos ciertas coincidencias en lo que respecta a la administración visual. Así, determinaremos que, entre la producción visual de la histeria –fotografía mediante– y la producción visual de la Historia –archivo mediante–, nos encontramos con un mismo impulso que refuerza los relatos pronunciados desde los lugares de poder (es decir, la hegemonía médica sobre el cuerpo anormal, y la hegemonía discursiva del archivador originario sobre la producción de lo memorable).

Los gestos visibles de la histeria son repetitivos y miméticos, y se presentan tanto en el registro normado de los cuerpos como en el acceso tutelado de los documentos. Lo indecible, convertido en gesto, aparece en ambos casos bajo un régimen de producción visual vicarizada desde una enunciación que es hegemónica. La repetición del gesto de tachar remite a lo incontenible de la histeria que se resiste al alivio, y de la imagen que se resiste a la cristalización, ambos refieren en algún punto a la descripción *proteica* (Valdez, 2012, p. 44) de la histeria, como exteriorización capaz de tomar formas diversas. Debemos considerar, además, que:

[...] la histeria provoca, y a la vez frustra, los saberes, los códigos, los órdenes establecidos. Se encuentra en una zona donde estos no alcanzan a llegar. [Por ello] la histeria, en la obra de Voluspa Jarpa, es una metáfora de la desdicha flotante, esa que es el punto ciego de los órdenes sociales que construimos (Valdez, 2012, p. 45).

En el relato que escenifican los desclasificados, Voluspa Jarpa diagnostica una tensión entre lo público y lo privado, entre el relato histórico y la mueca histérica que obtura la verdad de los hechos. Esta sintomatología que la artista identifica con la historia chilena encuentra su eco en las insistentes

manchas oscuras de los desclasificados. Los archivos sirven a la historia, pero no lo son por sí mismos; de ello se sucede que esta pulsión histórica revestida de historia sólo materialice un trampantojo democratizador de disponibilidad monumental, un aporte cuantitativo antes que cualitativo en términos de legado histórico.

En este contexto, resulta productivo ensayar nuevas lecturas desde la redistribución visual que produce esta artista. La ventaja de estas reconfiguraciones de lo visible, desde lo que hemos denominado desclasificaciones artísticas, es que ponen a andar dispositivos archivísticos-artísticos que abren la pregunta por la Historia desde las posibilidades materiales de los vestigios visuales de estas desclasificaciones digitales. Así, las estrategias de diseminación documental que Jarpa pone en funcionamiento en sus obras, ligadas al archivo, posibilitan un abordaje de la Historia desde las artes visuales trascendiendo la mera apología de las alegorías y los monumentos.

Referencias bibliográficas

- Almada, M. (1989). *Paraguay, la cárcel olvidada: el país exiliado*. Asunción: Marben.
- Benjamin, W. (2011). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En *Conceptos de filosofía de la historia* (pp. 95-110). Buenos Aires: Agebe.
- Calloni, S. (1998). Los Archivos del Horror de la Operación Cóndor. Traducido por Equipo Nizkor. *CovertAction Quarterly Magazine*, 50(1). Recuperado de <https://bit.ly/2ikVTIB> el 12/05/2019.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo una impresión freudiana*. Madrid: Trota.
- Fajardo Hill, C. (2015). Las 'otras' modernidades. En P. Barreiro López y F. Martínez (Ed.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica* (pp. 169-177). Madrid: Museo Reina Sofía.
- Gómez-Moya, C. (2012a). *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Gómez-Moya, C. (2012b). Archivos visuales en la época de la desclasificación digital: aproximaciones al proyecto *Human Rights/Copy Rights*. *Revista Emisférica*, 9(1). Recuperado de <https://bit.ly/2E1jS0w> el 12/05/2019.
- Groys, B. (2012). De la imagen al archivo de imagen-y vuelta: el arte en la era de la digitalización. En A. Castillo, C. Gómez-Moya (Ed.), *Arte,*

- archivo y tecnología* (pp. 11-27). Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.
- Jarpa, V. (2014). Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. *A Contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina*, 12(1), 14-29.
- Jarpa, V. (Ed.). (2012). *Historia histeria: Obras 2005-2012*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Valdéz, A. (2012). Plaga. La histeria y los bordes de la historia. En V. Jarpa (Ed.), *Historia histeria: Obras 2005-2012* (p. 43-47). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile.