

II Congreso Internacional. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital. Cedinci, Ciudad de Buenos Aires, 2019.

Humanidades Digitales y archivos: prácticas convergentes.

María Gimena del Rio Riande.

Cita:

María Gimena del Rio Riande (2019). *Humanidades Digitales y archivos: prácticas convergentes. II Congreso Internacional. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital. Cedinci, Ciudad de Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/141>

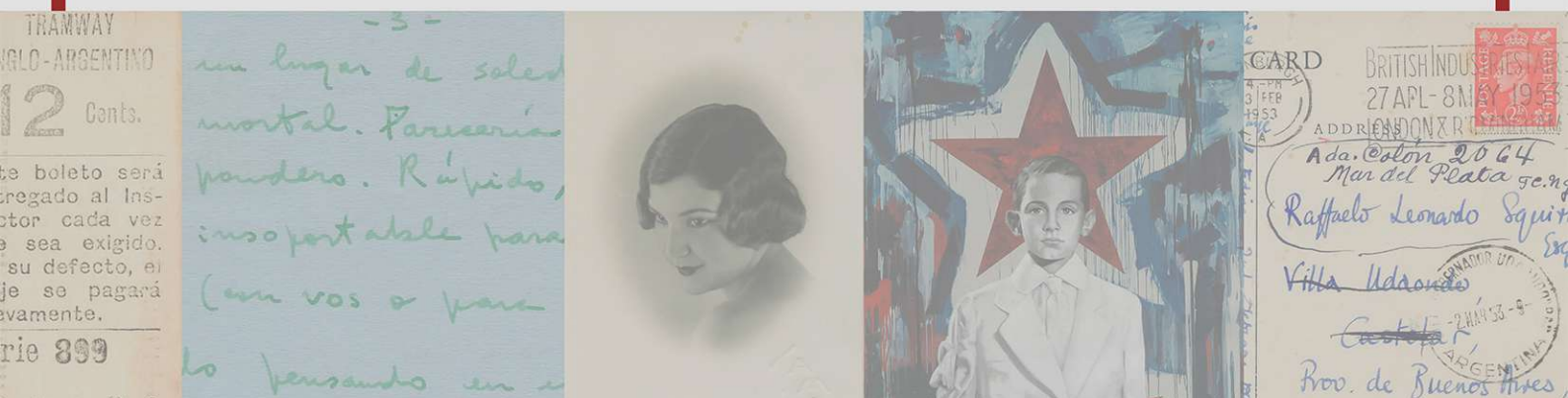
ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/yEX>



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>.

III JORNADAS DE DISCUSIÓN / II CONGRESO INTERNACIONAL



ARCHIVOS PERSONALES EN TRANSICIÓN. DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO, DE LO ANALÓGICO A LO DIGITAL

ACTAS

Actas de las III Jornadas de discusión / II Congreso Internacional. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital / Compiladas por Inés Afonso Esteves, Julio Cabrio, Virginia Castro, Martín Paz y Eugenia Sik.

Buenos Aires: CeDInCI, IIAC-UNTREF y UDELAR, 2019.

ISSN: 2545-8078

III Jornadas de discusión / II Congreso Internacional. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital.

Lugar y fecha: Buenos Aires, 15, 16 y 17 de abril de 2019

Organizadores: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas CeDInCI, Archivo IIAC (Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa-UNTREF) y el Archivo General de la Universidad de la República (AGU-UDELAR)

Comité Académico

Lila Caimari (CONICET-UDESA, Argentina)
Edgardo Castro (UNSAM, Argentina)
Laura Fernández Cordero (CeDInCI – UNSAM/ CONICET, Argentina)
Daniel Link (UNTREF, Argentina)
Vania Markarian (Universidad de la República, Uruguay)
Horacio Tarcus (CeDInCI – UNSAM-CONICET, Argentina)
Diana Wechsler (IIAC-UNTREF)

Comité organizador

María Inés Afonso Esteves (Archivo IIAC-UNTREF)
Julio Cabrio (UDELAR)
Virginia Castro (CeDInCI – UNSAM)
Martín Paz (Archivo IIAC-UNTREF)
Eugenia Sik (CeDInCI – UNSAM)
Olga Zurita (Archivo IIAC-UNTREF)

Tabla de contenidos¹

[Introducción](#)

[Agradecimientos](#)

[Convocatoria](#)

[Palabras de Inauguración](#) / Martín Paz (Archivo IIAC-UNTREF), Horacio Tarcus (CeDInCI-UNSAM) y Vania Markarian (AGU-UDELAR)

Conferencias

[Bien de archivo](#) / Daniel Link. Presenta: Diego Bentivegna

Nuevos archivos para la historia de dos intelectuales uruguayos / Vania Markarian.
Presenta: Karina Jannello

[Archivos personales, redes y correspondencia](#) / Horacio Tarcus. Presenta: Virginia Castro

Paneles

[Humanidades Digitales](#) / Gimena del Río Riande (Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual. Laboratorio de Humanidades Digitales, CAICYT-CONICET. Presidenta de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales), Ana Torres Terrones (Archivo José Carlos Mariátegui) y Peter Chan (Stanford University). Modera: Lucas Domínguez Rubio.

[Archivos personales y Artes](#) / Diana Wechsler (IIAC-UNTREF), Agustín Díez Fischer (Centro de Estudios Espigas-UNSAM) y Lucía Ulanovsky (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires). Modera: Rodolfo Biscia

[Diálogo entre archivistas y donantes](#) / Laura Batkis, Marcelo Ernesto Ferreyra, Fernanda Heras, Victoria Lopresto, Martín Paz y Horacio Tarcus. Modera: Nayla Vacarezza

[Panel sobre el Sistema Nacional de Documentación Histórica \(SNDH, SeCyT\)](#) / Lucas Luchilo (SeCyT), Mariana Nazar (AGN). Presenta: Eugenia Sik

¹ Las exposiciones y ponencias sin hipervínculo no se encuentran disponibles en las presentes actas por decisión de sus autorxs.

[Espacio de intercambio sobre políticas públicas en materia de archivos personales](#)
(minuta)

[Sexo y revolución en los archivos personales](#) / Nicolás Cuello, Francisco Fernández e Ivana Dominique Bordei. Coordina: Laura Fernández Cordero

Mesas

Curaduría digital. Comentarista: Cristina Rossi

[El archivo como experiencia estética: aproximaciones a un montaje digital](#) / Laura Álvarez (UBA/IIAC-UNTREF)

[El epistolario de Manuel Ugarte en la Biblioteca Virtual Cervantes: fuentes para el estudio y la reconstrucción de las redes intelectuales](#) / Franco Quinziano (Università di Urbino Carlo Bo)

Archivos familiares. Comentarista: Agustina Triquell

[Historia de una lata](#) / Eric Javier Markowski

[La familia Berman-Rodríguez. Exploración de los problemas, límites y potencialidades de un archivo personal/familiar](#) / Claudia Freidenraij (Ravignani-UBA) y Ludmila Scheinkman (IIGG-UBA)

Archivo Vaz Ferreira. Un archivo privado con vocación de ser público. Una experiencia de asociación público-privada / Cristina Echevarría Vaz Ferreira y Jorge Schinca (Fundación Vaz Ferreira-Raimondi)

Archivos personales y Artes. Comentaristas: Marina Cañardo y Laura Isola

[Clemente Padín: el artista contemporáneo y su archivo](#) / May Puchet (INBA-UDELAR y ReCSur) y Julio Cabrio (AGU-UDELAR)

[Rescate del Archivo Personal Mario Handler](#) / Alana Constenla (LAPA-AGU-UDELAR)

Proyecto Zitarrosa: tratamiento del archivo privado de un músico popular / Lucía Secco y Mariel Balás (LAPA-AGU-UDELAR)

[Archivo personal Carlos Martínez Miranda. ¿Qué decisiones metodológicas tomar?](#) / Pamela Fuentes Azocar y Nicol Coccio Muñoz (BNCh)

[Los destinos de Carlos Vega: de la parafina a la web, entre lo personal y lo público](#) / Emiliano Meincke (Memoria Abierta)

Archivos personales y trayectorias político-intelectuales. Comentarista: Natalia Bustelo

[Del fondo particular a la memoria colectiva: la función política de los archivos LGBTIQ. El caso de la provincia de Salta](#) / Mary Robles (ATTTA-GTS), Natalia Gil (UNSa/CONICET) y Pablo Cosso (UNSa)

Arqueología del archivo de la Cinemateca del Tercer Mundo. Trayectorias políticas y archivísticas / Isabel Wschebor (LAPA-AGU-UDELAR)

[El archivo personal del historiador Ernesto Joaquín Maeder: organización, descripción y puesta en valor de su correspondencia](#) / María Laura Salinas y Luis Alberto Avilan (Instituto de Investigaciones Geohistóricas – CONICET-UNNE)

Aspectos teórico-conceptuales. Comentaristas: Magalí Devés y Natalia Westberg

[¿Archivos personales o colección? Una aproximación a la discusión sobre los fondos documentales particulares](#) / Juan Luis Besoky (IdIHCS – CONICET / UNLP)

[El giro posmoderno en la Archivología](#) / Virginia Castro (CeDInCI-UNSAM)

[Superficie en tensión. Sobre la materialidad significativa de los archivos fotográficos](#) / Juliana Robles de la Pava (IIAC-UNTREF)

Archivos personales de artistas: tensiones entre lo individual y lo institucional / Elisa Pérez Buchelli (UDELAR/Museo Juan Manuel Blanes)

[Entre el documento de archivo y la obra de arte: los fondos personales de artistas custodiados por el Archivo IIAC](#) / María Inés Afonso Esteves y Clara Tomasini (Archivo IIAC-UNTREF)

[Singularidades y regularidades: apuntes para la construcción de políticas públicas para los archivos personales](#) / M. Eugenia Sik (CeDInCI-UNSAM)

Archivos en los límites. Comentarista: Ana Trucco Dalmas

El archivo personal como estrategia cultural-territorial: aproximaciones al legado documental de Osvaldo Gitano Rodríguez desde Archivo Nómada / Angelly R. Arancibia Noriel (Archivo Nómada)

Susana Fiorito y el «Archivo del SiTraC»: el archivo digital de los Cordobazos, del clasismo y de la nueva izquierda / Adrián Celentano (UNLP)

[Construcción del archivo virtual de Alcides Martínez Portillo](#) / Ángela López Ruiz

[Itinerario de las conferencias de Borges entre 1946 y 1955: la formación de un archivo digital](#) / Ornela Lizalde (CeLeHis-UNMdP)

[Reconstrucción del archivo de la Biblioteca Vigil a partir de aportes documentales personales](#) / María José Vanni (Biblioteca C.C. Vigil)

[De lo privado a lo público. Intervención en el archivo personal del arquitecto y docente uruguayo Mauricio Cravotto](#) / Soledad Cebey, Andrés Mazzini, Tatiana Rimbaud y Eliana Torterolo (IHA-FADU-UDELAR)

Experiencias de acceso digital. Comentarista: Paula Hrycyk

Jorge Luis Borges – Conferencias 1949-1955. Una aproximación desde las Humanidades Digitales / Adrián Yalj (Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges – BNMM)

[Digitalización de archivos fílmicos personales: la experiencia de dos años en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República \(LAPA-AGU-UDELAR\) Uruguay](#) / Ignacio Seimanas y Jaime Vázquez (LAPA-AGU-UDELAR)

[Del gabinete al archivo institucional: la importancia de la puesta en valor y disponibilidad de los fondos personales de investigación para las Ciencias Sociales y Humanidades](#) / Marcelo Domínguez, Analía Gutiérrez, María Sol Martínez y Paola Pacor (DILA-CAICYT-CONICET)

[Procesos y materialidades en el archivo Graciela Carnevale \(Rosario\)](#) / María Elena Lucero (Instituto de Estudios Críticos en Humanidades-UNR/CONICET)

Archivos personales y Literatura. Comentaristas: Giselle Rodas y Jorge Caputo

[La literatura latinoamericana como archivo. Héctor Libertella y las políticas de lectura](#) / Silvana R. López

[Los papeles personales de Gastón Gori: la construcción del escritor y del archivo](#) / Valeria Ansó (UNL)

[Itinerario de las conferencias de Borges entre 1949 y 1955. Desarrollo de una herramienta digital](#) / Mariela Blanco (UNMdP/CONICET)

[Itinerarios de las conferencias de Jorge Luis Borges entre 1949 y 1955: tratamiento del archivo en torno al caso Montevideo](#) / Sol Martincic (UNMdP)

[Lo lateral inesperado en la redefinición de un Archivo de escritor: la donación Yurkievich al Fondo Cortázar](#) / Susana Gómez (FFyH-UNC)

Introducción

El documento que aquí se presenta es una importante contribución polifónica a un apasionante objeto con el que trabajamos cotidianamente. Los archivos personales cada día van ocupando más espacios en los anaqueles de las instituciones, en las referencias eruditas de humanistas y cientistas sociales, y en los cajones, valijas, computadoras y tablets de millones de personas que con frecuencia se preguntan por sus memorias de vida. Debido a este fenómeno, han proliferado las inquietudes y las discusiones, han quedado en evidencia ciertas tensiones y vacíos, así como también potencialidades y riquezas del trabajo con estos acervos. Por todo esto, era necesario que se consolidaran distintas instancias multidisciplinares que propicien un envío mayor a los archivos personales. Este segundo congreso dedicado al tema, como lo demuestran estas actas, es una oportunidad muy adecuada para ello.

Este espacio dedicado a los fondos de archivos creados por personas, se inició en el año 2017 con las *II^{as} Jornadas de Reflexión, I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, organizadas por el [Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas](#) (CeDInCI), que constituyeron un rico panorama del estado actual de este tipo de acervos en la Argentina y en la región.² La convocatoria siempre tuvo como leit motiv tácito el diálogo entre “ambos lados del mostrador”, porque no son muchos los espacios en donde se presenten trabajos de organización y puesta en acceso de archivos e intervenciones que son fruto de la investigación a partir de este tipo de acervos.

Debido al previsible crecimiento de este evento, para la edición 2019 de estas jornadas el CeDInCI decidió aliarse a otras dos instituciones para su realización: el [Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa de la Universidad Nacional Tres de Febrero](#) (Archivo IIAC-UNTREF, Buenos Aires, Argentina) y el [Archivo General de la Universidad de la República](#) (Montevideo, Uruguay). Este auspicioso modo de articulación interinstitucional es fruto de inquietudes y reflexiones comunes, y nos lleva a aventurar que el desarrollo teórico-metodológico en el ámbito de los archivos personales en el espacio rioplatense, encuentra un fuerte impulso en organizaciones vinculadas a las instituciones universitarias, especialmente aquellas de gestión pública. Como podrá observarse en las páginas que siguen, gran parte de los equipos de trabajo de estas tres instituciones presentaron ponencias e intervinieron en paneles y conferencias.

² En el año 2015, se realizaron las *I Jornadas de Reflexión sobre la construcción del archivo: Archivos, Cultura Y Patrimonio*, organizadas por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de San Martín el 27 de agosto de 2015. Para la segunda jornada, que además contó con la presencia de especialistas del exterior, el eje pasó a ser exclusivamente el de los archivos personales. Las actas de las jornadas pueden consultarse en <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>.

Además de la ampliación de la cantidad de asistentes, hay otros indicadores que muestran un crecimiento del espacio que comenzó con las *Jornadas de Reflexión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* celebrado en 2017. En primer lugar, se multiplicaron las actividades, muchas de ellas realizadas en simultáneo: 3 conferencias, 4 talleres de formación profesional, 5 paneles verdaderamente polifónicos —que incluyeron especialistas en Humanidades Digitales, referentes en la gestión de archivos vinculados a las Artes, donantes, representantes del auspicioso proyecto estatal del Sistema Nacional de Documentación Histórica (SNDH) y activistas por la diversidad sexo-genérica— y 34 ponencias que presentaron trabajos en curso en distintos puntos del país y de la región. Pero, como no se puede analizar el fenómeno del crecimiento del espacio únicamente desde el prisma numérico, nos detendremos en los ejes de debate y puesta en común que marcaron el desarrollo de esas tres intensas jornadas.

Las conferencias que cerraron cada uno de los tres días del Congreso estuvieron a cargo de intelectuales de amplia trayectoria. Daniel Link, en su provocativa conferencia “[Bien de archivo](#)” (en un juego de palabras con letra “B” y en una clara referencia derrideana) trajo las conceptualizaciones de Baldassare Bonifacio, autor de un tratado de Archivística en el siglo XVII para reflexionar, entre otros aspectos, acerca de la integridad del archivo en la actualidad digital, poniendo a dialogar los preceptos de Bonifacio con la perspectiva archivística actual de Mariana Nazar y Andrés Pak Linares, retomando autores como Arlette Farge, Severo Sarduy, Michel Foucault y Umberto Eco.

El segundo día del Congreso, Vania Markarian revisitó las construcciones historiográficas en torno a dos figuras de amplia gravitación político-intelectual en Uruguay (Vivian Trías y Aldo Solari), a partir de nuevos aportes documentales en archivos localizados en Estados Unidos y Europa. Estos documentos aportan informaciones que complejizan la inserción de estos actores en las redes político intelectuales en las que se encontraban insertas estas figuras durante la Guerra Fría.

Cerrando el evento, Horacio Tarcus brindó una conferencia sobre la correspondencia, basándose en su amplio trabajo con epistolarios y en la bibliografía actual sobre el tema. Tarcus hizo una exposición extensa sobre la importancia del epistolario para la cultura de izquierdas. Para él, las cartas fueron auténticos articuladores políticos y permitieron generar una verdadera renovación en la historia de las izquierdas: más multidimensional, más crítica y más abierta. Entre los desafíos que atraviesan el trabajo con las cartas se encuentra: el análisis de su materialidad, la dimensión de la realidad profunda, la de la subjetividad, los afectos y la de la materialidad de las cartas. El director del CeDInCI recorrió reflexivamente su extensa trayectoria como estudioso y editor de diversos intercambios de cartas, muchos de estos pertenecientes al acervo del CeDInCI. Tarcus también realizó un extenso decálogo de

las tipologías de cartas, que, para el historiador, tienen una validez relativa porque ante la publicación de una mayor cantidad de epistolarios, esas tipologías tienden a estallar.

Complementariamente a estas conferencias magistrales con referentes de amplia trayectoria, convocamos a una contundente pluralidad de voces para debatir en los cinco paneles que se realizaron en los tres días de las jornadas. El primero de ellos constituyó una invitación a sintonizar nuestras prácticas más conocidas con los aportes acerca de las “[Humanidades Digitales](#)”. De esta manera, el Congreso comenzó imaginando un puente interdisciplinar caracterizado por una gran mutación de las ciencias humanas tal cual las conocíamos. Si bien esta flamante especialización no se encuentra directamente relacionada con la práctica archivística, en el panel se buscaron zonas comunes con este campo emergente, especialmente por el horizonte que se abre a partir del crecimiento cuantitativo de documentos y las herramientas de enriquecimiento de textos que caracterizan al entorno digital.

En este panel, Gimena del Río Rande, presidenta de la *Asociación Argentina de Humanidades Digitales*, fue la encargada de realizar una nutrida introducción a esta disciplina que “trabaja en la interseccionalidad entre las Ciencias Humanas y las Tecnologías del cómputo”. La investigadora se refirió a diversas metodologías de trabajo que se aplican a los documentos digitalizados o a los nacidos digitales. Una de las riquezas de esta forma de trabajo se relaciona con el procesamiento de grandes volúmenes de información, por fuera de la capacidad humana. Luego se refirió a distintos proyectos provenientes de diversas disciplinas surgidos dentro del paraguas de las humanidades digitales.

Luego le tocó el turno a Ana Torres Terrones, del archivo José Carlos Mariátegui quien expuso la plataforma online desarrollada junto a Jaume Nualart Vitupana a partir de un fondo de archivo que cuenta con un gran volumen de documentación digitalizada y accesible en línea.³ En este proyecto en particular, que reviste una especial singularidad dentro del espacio archivístico latinoamericano, se utilizaron los datos de la correspondencia de Mariátegui y los artículos de la revista *Amauta*. Así, se puede visualizar la compleja red de colaboradores y corresponsales que articulaba al proyecto revisteril de Mariátegui, a partir de un trabajo de identificación y carga por nombres, años, ubicación geográfica y temas, entre otra información disponible en este acervo.

El último expositor de este panel fue el archivista digital Peter Chan, de la Universidad de Stanford, quien comentó las características que adquiere este nuevo perfil profesional y las diferentes problemáticas y estrategias vinculadas al tratamiento de los archivos digitales, cada vez más presentes en las instituciones patrimoniales: el análisis de la integridad de los documentos digitales, la migración, la emulación de plataformas, etc.. Chan también se refirió brevemente también al sistema ePADD, sobre el que versó uno de los talleres del evento, que detallaremos más adelante.

³ <http://www.mariategui.org/vis/>

El lunes por la tarde tuvo lugar el panel “[Archivos personales y Artes](#)”, en la que convergieron investigadores y especialistas en curaduría y gestión cultural. El moderador del panel, Rodolfo Biscia, presentó un sofisticado estado de la cuestión en torno a los llamados “archivos de arte”. Allí, Biscia señaló la ruptura de la clásica diferencia entre obra, proyecto y archivo, ya que hoy en día esos documentos –otroza relegados– son una parte importante de las propuestas expográficas. Así, el llamado “impulso de archivo”, noción de Hal Foster que teoriza sobre la figura del artista como archivista, sería un nuevo avatar del artista como curador. Finalmente, Biscia reflexionó sobre la domiciliación de las obras de arte y se refirió al caso de Juan Carlos Romero anteriormente mencionado.

El panel continuó con exposiciones varias sobre arte y archivo. Lucía Ulanovsky, encargada del Archivo del Museo de Arte Moderno, se refirió a las colecciones que allí se albergan y a los procesos de trabajo en este espacio que está adquiriendo mayor visibilidad dentro del conglomerado del museo, y a los usos que esos acervos han tenido hasta el momento. Agustín Diez Fischer, de la fundación Espigas, detalló la historia y sus formas de articulación institucional. También expuso acerca de las características del acervo custodiado y a las ediciones y otras iniciativas llevadas adelante por la fundación. Diana Wechsler, por su parte, se refirió a su destacada experiencia como investigadora del Arte y reflexionó acerca de la producción de su propio archivo generado en ese rol.

Estas exposiciones se vieron enriquecidas, además, por dos mesas en donde se presentaron diversos trabajos recientes con los llamados “archivos de arte”. La mesa “archivos personales y arte” y una mesa vinculada a la curaduría digital que a su vez estaba relacionada a otro conjunto de presentaciones (“experiencias de acceso digital”). Allí se interesaba puntualizar sobre este renovado rol a partir de selección de documentación que conlleva la socialización de contenidos en *Internet*, usualmente más escasos en proporción a los acervos depositados en las instituciones dedicadas a gestión documental.

Otro panel novedoso en el marco de las jornadas –y en los eventos archivísticos en general– constituyó el llamado “[Diálogo entre archivistas y donantes](#)”. Tal como el nombre lo indica, la propuesta era que quienes donan acervos pudieran hablar en primera persona para poder aproximarnos a las tareas previas, en los criterios que las llevaron a optar por una institución y otras vicisitudes de ese proceso que suele variar caso a caso pero que no está exento de un sinnúmero de decisiones y acuerdos, expectativas y vaivenes. Creemos imprescindible continuar este tipo de instancias por fuera del trato cotidiano que cada institución pueda tener con sus donantes, ya que de esta socialización de experiencias también depende el éxito de una política pública archivística. Porque, independientemente de posibles cambios legales o procedimentales, es necesario un compromiso activo de quienes poseen un fondo personal, así como de una mayor comprensión del alcance del trabajo en las instituciones receptoras.

Marcelo Ernesto Ferreyra, histórico activista por la diversidad sexo-genérica argentina, se refirió a su experiencia de trabajo con su cuantioso acervo que comenzó a partir de la práctica del *clipping* –es decir, la recolección de recortes periodísticos– de aquellas noticias que se encontraban vinculadas al colectivo LGTTTBIQ* en toda la región. Comentó, además, los motivos por los que decidió donar su acervo al CeDInCI y las tareas de digitalización que realiza con anterioridad a la donación, ya que al tratarse de un acervo abierto, Ferreyra va actualizando la donación cada vez que concurre al CeDInCI.

Por su parte, la investigadora en arte Victoria Lopresto se refirió al archivo de María Juana Heras Velasco, escultora santafesina fallecida en el año 2014. Lopresto detalló el proceso de acompañamiento en los últimos años de vida de la artista y como se fue conformando el “Archivo Taller Heras Velasco”, que elaboró un convenio de digitalización de la documentación con el Archivo IIAC-UNTREF, llevando adelante un proceso de puesta en valor colaborativa.

Luego le tocó el turno a Laura Batkis, que se refirió a su relación afectiva con el artista plástico y escultor Pablo Suárez. Contó cómo fue recolectando documentación de Suárez y lo que significó “desprenderse” de ese acervo para que quede bajo cuidado del Archivo IIAC-UNTREF.

El coordinador del Archivo del Instituto de Investigaciones sobre el Arte y la Cultura (Archivo IIAC), Martín Paz, reflexionó sobre el modo de trabajar en dicha institución fundada hace seis años a partir de la recepción de los fondos por parte del instituto dirigido por Diana Wechsler. En la exposición detalló algunas particularidades de los fondos presentados en el panel aportando su perspectiva archivística sobre esa comunidad de prácticas.

Horacio Tarcus hizo la exposición “aguafiestas” (en sus palabras), que permitió complejizar los casos virtuosos que se expusieron en el panel. Se refería a un amplio abanico de inconvenientes que se presentan con frecuencia al pautar la donación a una institución y que Tarcus conoce con pericia luego de más de veinte años de experiencia de gestión en el CeDInCI, que actualmente cuenta con más de 140 fondos de archivo. Allí se refirió a la competencia desigual que afrontan las instituciones argentinas con respecto a las universidades del exterior a la hora de financiar la adquisición de acervos. También aludió a ciertos pedidos de quienes donan, que en algunas oportunidades, terminan generando inconvenientes a la hora de organizar y dar acceso a un fondo de archivo, por ejemplo: donar archivos a diversas instituciones en una supuesta combinación entre las ocupaciones o intereses de una persona o la misión institucional, las intervenciones sin experiencia, la descripción de documentación que supuestamente “mancha” una trayectoria o las donaciones por tramos. Concluyó su alocución diciendo que debemos pensar formas jurídicas, formas de contrato y, sobre todo, predicar con el ejemplo.

El último día del congreso arrancó con otra faceta fundamental y urgente del quehacer archivístico: el debate sobre políticas públicas para archivos personales. Durante el primer congreso de 2017, al igual

que en otras actividades similares, estas preocupaciones afloraron transversalmente en las distintas mesas. Es por eso que en esta edición se decidió generar un panel específico donde se presentara el trabajo del [Sistema Nacional de Documentación Histórica](#), novedad destacada en el panorama archivístico Argentino. Para referirse al sistema se presentó su director, Lucas Luchilo y Mariana Nazar, quien participa activamente como representante del Archivo General de la Nación (en adelante, AGN). Luchilo esbozó un diagnóstico de la situación de los archivos que motivó esta línea de trabajo dentro de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación: la escasez de un directorio sobre archivos, el desinterés político, los vacíos normativos, la falta de un diagnóstico sobre la situación, entre otros problemas. Luego presentó la labor realizada en el marco del sistema a partir de la construcción de comunidades de prácticas –en las que participan profesionales de la archivística y la bibliotecología e historiadores, entre otros perfiles– y detalló las líneas de acción en las que se han ido trabajando: el formulario de adhesión para que las instituciones que custodian fondos de archivo puedan registrarse y acceder a financiamientos para capacitación y para equipamiento para conservación o digitalización, un diagnóstico de la situación de los archivos en la argentina y actividades de capacitación. También planteó el problema de la falta de adhesión por el momento por parte de las instituciones archivísticas.

Mariana Nazar, por su parte, basó su exposición en torno al rol del Archivo General de la Nación. La archivista se refirió a las líneas de acción específicas y los alcances y limitaciones de la máxima autoridad archivística local, el AGN, responsable de la documentación del Poder Ejecutivo Nacional. Hizo un pormenorizado análisis de la normativa y de los déficits normativos para dar cumplimiento a las misiones del archivo. Puntualizó que el AGN no es el Estado y, por lo tanto, no puede abarcar todas las demandas de la sociedad, aunque brinden espacios de asesoramiento y capacitación archivística a todas las instituciones que lo requieran. Desde ya, no faltó la arenga por una mayor cantidad de políticas públicas para los archivos. También se refirió a los aportes puntuales del AGN dentro del Sistema Nacional de Documentación Histórica y a los off topic generados a partir de las inquietudes comunes en las reuniones.

Luego de estas exposiciones, como continuación del panel se llevó adelante una “asamblea” con el público asistente (archivistas de Argentina, Uruguay, Chile, abogados, etc.) que logró discutir problemas concretos vinculados a la política pública archivística para los acervos que nos convocaban en el evento. Se habló sobre legislación, conceptualizaciones en torno a los instrumentos jurídicos, problemas de financiamiento y sobre realidades profesionales y regionales, con sus diferencias y similitudes. La primera conclusión, que podrá leerse más abajo y a lo largo de estas páginas, es que la comunidad interesada en los archivos ha trascendido el espacio de la mera queja para poder construir demandas mejores articuladas al Estado y a la Sociedad Civil.

Por la tarde tuvimos el último panel del evento: [sexo y revolución en los archivos personales](#). Coordinado por Laura Fernández Cordero, y cuya intención era presentar memorias y experiencias de trabajo con archivos por parte de personas vinculadas al activismo e integrantes o del Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo Genéricas del CeDInCI, para complejizar aún más como han sido esas condiciones de acopio y guardado de distintos tipos de archivos. En primer lugar, Francisco Fernández, “licenciado en Geografía, becario doctoral, activista transmasculino y puto” reflexionó acerca de lo que considera “prácticas trans del archivo”. Este tipo de lecturas “a contrapelo” permiten ver cómo esta perspectiva ha ampliado el universo de lo posible en la historia. Las prácticas trans del archivo, siguiendo los trabajos de Susan Stryker, pusieron en evidencia las prácticas cissexistas en quienes ordenan los archivos y en quienes produjeron esos materiales. Para Francisco Fernández, estas lecturas complejizan y discuten los relatos dominantes acerca del colectivo activista por la diversidad sexo-genérica.

Ivana Dominique Bordei, “archivista, una centinela del pasado y trabajadora sexual” realizó una profunda exposición de diversas historias de vida de sus compañeras travestis, de quienes atesoró varios archivos fotográficos que acompañaron y enriquecieron la exposición. Ella pudo guardar muchas fotos porque vivía en un departamento, a diferencia de la gran mayoría de sus compañeras que habitaban en casas tomadas u otros alojamientos. En su relato sobre la vida de sus compañeras no faltaron iluminaciones acerca de una cotidianeidad marcada frecuentemente por la violencia y la muerte. Pero la archivista hizo también una crítica a esas caracterizaciones plenamente centradas en esa dimensión trágica.

Nicolás Cuello “Licenciado en Historia de las Artes y Becario doctoral” se refirió al proceso de construcción de su propio archivo de investigación acerca de los cruces entre las políticas sexuales y las prácticas artísticas desde la última dictadura militar argentina. Cuello, al igual que Francisco Fernández, criticó el relato cristalizado acerca de la historia del activismo por la diversidad centrado en el “gay, porteño, blanco, con una perspectiva político ideológica vinculada a su relación con el movimiento de Derechos Humanos y con una línea vinculada a la integración y al reconocimiento de garantías legales”. El historiador del arte y activista reflexionó acerca de la materialidad de esos archivos, apuntando a una historia sexualizada de la circulación de esos objetos, en donde importan las marcas revulsivas presentes en dichos documentos, como rastros de semen, cintas, etc.

La materialidad de los objetos también fue objeto de análisis en las distintas mesas, que presentaron un amplio abanico de soportes documentales contenidos en los fondos de archivo y una pluralidad de contextos de producción geográfica y personal. No faltó la mesa sobre archivos y Literatura, tópico muy presente en la edición anterior de las jornadas, al igual que un segmento dedicado a distintas trayectorias político intelectuales. Este año además se organizaron tres nuevas mesas a partir de la convocatoria: una de archivos familiares, otra llamada “archivos en los límites” (con acervos que escapan de la clásica

clasificación entre lo personal y lo institucional) y una fructífera mesa sobre aspectos teóricos y conceptuales.

Nuevamente, el Congreso sobre archivos personales, en su objetivo de articular la teoría con la práctica archivística, ofreció también cuatro talleres de formación profesional con especialistas del exterior. El abogado y gestor cultural José Miguel Onaindia –argentino residente en Uruguay– propició un espacio de discusión acerca de una problemática muy acuciante para las instituciones que custodian fondos de archivo: los aspectos legales vinculados al trabajo con archivos personales.

Onaindia se refirió a grandes marcos regulatorios teniendo en cuenta los principales ejes conflictivos: por un lado, la perspectiva de Derechos Humanos, de rango constitucional para el caso argentino, como el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, en especial, su artículo 15.3 que establece el acceso a la cultura y cuyo sujeto jurídico es colectivo; y las normas que protegen el derecho a la intimidad y los derechos de autor, que son de carácter individual.⁴

Ante estos conflictos y, sobre todo, ante la escasez de una normativa unificada que proteja específicamente y en su integralidad a los fondos de archivo y la obsolescencia de normativas que poco sirven para los nuevos parámetros de intimidad y publicidad a partir de la revolución tecnológica, Onaindia sugirió tener presente el Pacto anteriormente citado. Allí, el órgano de interpretación dispuso que en ese documento la explotación comercial no es un derecho humano de primera generación, sino un mecanismo para fomentar la creatividad. por lo tanto, si hay un conflicto, tiene primacía el acceso a la cultura.

No faltaron en este taller las discusiones sobre materiales como la correspondencia y apareció, nuevamente, el problema del archivo de Juan Carlos Romero como un excelente caso testigo para analizar las problemáticas actuales en materia de protección jurídica.

El archivista digital Peter Chan, de la Universidad de Stanford, fue el facilitador de un taller sobre el sistema *Appraisal, processing, preservation, discovery, and delivery of historical email archives* (ePADD), que es un software de código abierto que permite migrar las cuentas de correo electrónico para poder realizar intervenciones archivísticas, como seleccionar. También permite extraer entidades que faciliten la búsqueda temática y disponer los correos electrónicos para la consulta en las instituciones. En este taller hubo espacio, además, para discutir las posibilidades de aplicación de este software en la Argentina.

⁴ “Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora”. Naciones Unidas, *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, adoptado y abierto a la firma, ratificación y adhesión por la Asamblea General en su resolución 2200 A (XXI), de 16 de diciembre de 1966. Disponible en: <https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx>

Samuel Salgado, director del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (en adelante, CENFOTO) de la Universidad Diego Portales de Chile, dictó un taller sobre gestión digital de acervos fotográficos e imágenes digitales. Durante el encuentro se abordaron problemáticas específicas vinculadas con las prácticas archivísticas, las estrategias de conservación de los documentos fotográficos y las políticas de acceso y difusión de fondos y colecciones. Salgado presentó también diversos casos de proyectos desarrollados por CENFOTO en los últimos dieciocho años y los asistentes del taller pudieron compartir inquietudes y experiencias referidas a este tipo de fondos.

Las uruguayas Fabricia Malán, María Girard y Evangelina Ucha, a partir de su experiencia de trabajo con el fondo personal de Alfredo Zitarrosa, ofrecieron un taller de limpieza y conservación de soportes no tradicionales. Quienes asistieron a esa actividad pudieron poner las manos a la obra para limpiar discos de vinilo, cassettes y otros materiales para preservarlos en el largo plazo, tarea básica antes de emprender cualquier proceso de tratamiento archivístico y digitalización de estos documentos cada vez más presentes en los acervos.

Como es evidente, esta crónica es acotada pero quiso destacar la variedad de intervenciones que se desplegaron en este congreso sobre archivos personales. Esperemos que haya sido efectiva como invitación para leer las casi quinientas páginas que siguen. Este fue, otra vez más, un evento en el cual el espacio de catarsis -omnipresente en cada encuentro de archivistas- se tradujo en el afianzamiento de futuras líneas de acción posibles. Asimismo, en este espacio se ha dado cuenta de una considerable cantidad de proyectos diversos, profesionales y con mayor sintonía con el contexto social, cultural y tecnológico en el que se insertan. Mantener archivos personales, como sostiene Philippe Artières⁵, es una contribución al conocimiento del género humano, es por eso que este objeto que nos apasiona nos llama constantemente a la reflexión y acción. Con todo, estas actas reflejan lo mucho que se puede producir a partir de estos fondos.

⁵ Philippe Artières, "Arquivar a própria vida", *estudos históricos*. Vol. 11: No. 21 (1998): 9-34.

Agradecimientos

Como siempre, luego de un evento tan intenso, queda una enorme deuda con todas las personas que colaboraron para que sea posible, es por eso que queremos expresar toda nuestra gratitud a:

- La Fundación Williams (en especial, a Martín Oliver), que financió el evento para que quienes trabajan con archivos en la Argentina y en otros puntos de la región puedan tener contacto con experiencias de primer nivel del exterior, incluso en un momento de crisis como el actual.
- También queremos agradecer a los/as comentaristas que respondieron gustosamente a la convocatoria y enriquecieron las discusiones en cada una de las mesas: Cristina Rossi, Agustina Triquell, Marina Cañardo, Laura Isola, Natalia Bustelo, Magalí Devés, Natalia Westberg, Ana Trucco Dalmas, Paula Hrycyk, Giselle Rodas y Jorge Caputo.
- Al personal del Centro Cultural Borges por la atención durante el evento. A Julián Bonino de *Blind Sound System* por el impecable trabajo de sonido que nos permitió, además, contar con los registros de audio de paneles y conferencias. A Ignacio Liang y Mariel Huernos por la filmación de algunas actividades. A UNTREF media por el préstamo de los equipos audiovisuales.
- A Germán Piccirillo por la excelente traducción simultáneo inglés-español.
- A Marina Mattina y a Martín López, por la ayuda afectuosa durante el congreso y en la edición de las presentes actas,
- Y al equipo de trabajo e investigadores del CeDInCI y del Archivo IIAC-UNTREF, por ponerse al hombro acreditaciones, registro audiovisual, asistencia técnica e inquietudes e imprevistos habituales. Todas estas personas han sido por meses, además, un gran soporte afectivo sin el cual no podríamos haber realizado este evento.

Convocatoria

El advenimiento de la “era digital” ha modificado rotundamente las formas de escribir, los medios y los soportes, así como la velocidad y volumen de la circulación de mensajes. Esto modifica el tratamiento de los archivos personales, que constituidos predominantemente por documentos escritos en soporte papel (sin soslayar los soportes fotográficos, magnéticos o plásticos, entre otros), permitirían en términos ideales reconstruir la historia de vida, las actividades y redes personales, intelectuales y profesionales de quién los produjo. Por otra parte, en la nueva coyuntura se han modificado sustancialmente las demandas por parte de distintos grupos de interés con respecto a los archivos personales albergados en instituciones. Esto es evidente en el incremento de las demandas de digitalización de acervos y de visibilidad de catálogos y guías de archivo en la web.

Hace ya algunos años hemos presenciado el surgimiento de los documentos llamados “nacidos digitales”, cuya producción tiene su origen en el mundo virtual. Un ejemplo usual de este tipo de acervos serían los correos electrónicos que, a su vez, ponen en evidencia el problema de la propiedad ulterior de los archivos. Asistimos también a un proceso de desarrollo de los archivos personales en la región, que puede evidenciarse en tres aspectos: un mayor interés por parte de familiares y/o albaceas en donar los fondos a instituciones públicas, un espacio institucional y profesional cada vez más preparado para recibir dichos acervos y una creciente consciencia de su valor por parte de la comunidad de investigadores. Esto permite -con una alta dosis de optimismo- hipotetizar un estado *transicional* de los archivos personales, que estarían pasando paulatinamente de la esfera privada (herederos, albaceas, editores, “compañeros de ruta”) a la esfera pública (archivos públicos, archivos dependientes de universidades, archivos bajo control de la sociedad civil).

Pero a este estado transicional se le agrega, por otra parte, las mutaciones y problemáticas concomitantes al entorno digital. Esto opera en un marco de escasez de metodologías de trabajo comunes para el caso específico de este “nuevo tipo” de archivos personales. En este Segundo Congreso Internacional “Archivos personales en transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital” queremos por lo mismo abordar las problemáticas teóricas, metodológicas, jurídicas y políticas que se abren en esta nueva coyuntura a través de conferencias plenarias, paneles, mesas de ponencias y talleres de formación profesional.

Por todo lo señalado, el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI/ UNSAM), el Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (Archivo IIAC-UNTREF) y el Archivo Histórico de la Universidad de la República (UDELAR) se complacen en

invitar a todas aquellas personas cuya labor esté relacionada directamente con los archivos personales a participar de un espacio común de trabajo y reflexión, donde converjan y se articulen diversas miradas disciplinares y realidades institucionales. Esta convocatoria pretende dar continuidad a la fructífera instancia de diálogo iniciada en el marco del [“Primer Congreso Internacional: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos”](#), celebrado en abril de 2017. Insistiendo en la necesidad de una “reflexión segunda” sobre los archivos personales, que trascienda la mera exposición de un caso o la narrativa autobiográfica de una experiencia, pretendemos que los participantes compartan reflexiones sobre aspectos de tipo metodológico, realicen aproximaciones acerca de la organización, conservación, descripción y puesta en acceso de los archivos en el entorno digital (tanto de documentos “nacidos digitales” como de aquellos objetos analógicos que fueron digitalizados). Y que a su vez pongan en evidencia la relación entre determinadas decisiones procedimentales y la multiplicidad de perfiles de los sujetos productores y las particularidades de sus respectivos fondos de archivo, muchas veces caracterizadas por la hibridez. Además, esperamos comunicaciones que indaguen los efectos, problemas y potencialidades del entorno digital, que puedan reflexionar críticamente sobre las diferentes soluciones prácticas dadas a la tensión siempre presente en el caso de los archivos personales entre las memorias privadas y el patrimonio cultural de una sociedad, y/ o entre acceso irrestricto y preservación (con especial atención a la preservación digital) de los documentos.

Las líneas que proponemos, por supuesto, no se pretenden exhaustivas ni excluyentes, y revisten carácter de mera sugerencia. Ansiamos tanto una multiplicidad de voces como el fortalecimiento de la concientización de la importancia de estos acervos para la memoria patrimonial de la región.

Palabras de inauguración

Martín Paz (Archivo IIAC-UNTREF)

Buenos días, mi nombre es Martín Paz, soy el coordinador del Archivo IIAC, quiero darles la bienvenida a las *III Jornadas de discusión / II Congreso Internacional. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital*. Para los que integramos el Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Doctor Norberto Griffo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero es una alegría y un honor organizar este encuentro junto al CeDInCI y al Archivo de la Universidad de la República. El CeDInCI, además, siempre ha sido un ejemplo y un apoyo para nuestra tarea. El Archivo IIAC es muy joven, recién pasaron seis años desde que Diana Wechsler, la directora del IIAC, me convocó para pensar este proyecto y cinco desde que se armó el grupo de trabajo. Olga Zurita e Inés Afonso Esteves que forman parte del comité organizador de las jornadas están con nosotros desde ese momento, desde el principio.

Desde un comienzo hemos ido a molestar con dudas e inquietudes y siempre contamos con la colaboración generosa de Eugenia, Virginia, Ramiro y toda la gente del CeDInCI, por lo que estar hoy aquí es una doble alegría. Los organizadores aspiramos a que estas jornadas sirvan de espacio de discusión e intercambio de experiencias entre instituciones y profesionales de los archivos. Además, un lugar para plantear posibles respuestas metodológicas y los nuevos problemas compartidos por quienes trabajamos con este tipo de fondos y colecciones. Serán días de preguntas y reflexiones sobre qué políticas de digitalización adoptar ante fondos cada vez más voluminosos, qué restricciones a la difusión de los fondos contemplar, cómo manejarse dentro de marcos legales a veces ambiguos, a veces contradictorios, entre muchas otras. También la manera de encarar el problema central del cambio de los soportes tradicionales a los soportes digitales, que obligan a pensar en nuevas decisiones, uno de los aspectos de lo que Eugenia Sik define como un “estado transicional de los archivos personales”, pensar el archivo en su *triple instancia temporal*: archivo no como museo de las ideas o mero registro de una trayectoria, sino como reservorio de nuevas iluminaciones, como proyección de investigaciones futuras.

Asimismo, espero que el encuentro sirva como estímulo para que los tenedores de fondos personales, familiares, amigos o personas a cargo por diferentes motivos, que muchas veces encaran proyectos de gestión, se acerquen a las instituciones que ya poseen experiencia en la tarea. Más allá del esfuerzo y la voluntad, la buena gestión requiere de la participación de profesionales de diferentes disciplinas. Son necesarios espacios acondicionados, insumos de conservación, servidores, en fin, presupuestos a los que es muy difícil acceder fuera del marco de una institución. Promover una instancia de diálogo entre

archivistas y tenedores de archivos, que presente a las instituciones archivísticas como lugares aptos y confiables, tanto para la guarda de los fondos personales como para el asesoramiento profesional, esto también es uno de los objetivos de este encuentro.

Estas jornadas, a su vez, del modo que hice referencia al comienzo, son un ejemplo del trabajo cooperativo entre instituciones, en el caso particular, instituciones en relación con universidades nacionales, públicas y gratuitas. Por lo tanto, podemos contar con un espacio perfecto para la discusión de políticas públicas en torno a los archivos personales. Estamos, entonces, en el momento justo, en el sitio ideal.

Vania Markarian (AGU-UDELAR)

Buenos días a todos, soy Vania Markarian del Archivo General de la Universidad de la República, es para mí, en nombre del equipo del archivo que está casi todo hoy presente -o va a estar a lo largo de las jornadas- una enorme alegría estar coorganizado este encuentro y estoy muy agradecida a Eugenia y a toda la gente del CeDInCI por la invitación a ser co-organizadores.

Cuando Eugenia llegó con la invitación nosotros ya teníamos, de muchos años, lo que podría llamar una admiración fraternal por el trabajo del CeDInCI. Compartimos una preocupación central por qué hacer con los archivos privados que son de interés público. Me parece que no es casualidad que estemos coincidiendo en este congreso con esta temática.

Nosotros somos una institución muy diferente porque la misión, el objetivo, el sentido de nacimiento de nuestro archivo es custodiar el archivo producido por la Universidad de la República, o sea por una institución pública. Pero percibimos muy rápidamente, al desarrollar nuestro trabajo, que sin archivos que pertenecían, que estaban en el contexto privado no estábamos siendo fieles a lo que era la historia de la Universidad de la República en nuestro país, la única universidad que hubo desde su fundación en 1849 hasta el fin de la dictadura 1984-85. Y tampoco le estábamos haciendo justicia a la historia intelectual, a la historia política, a la historia de nuestro país, o sea que necesitábamos emprender esta tarea de poner al servicio público archivos originados en la órbita privada.

Estamos muy contentos también porque estamos creando una red regional para hablar, para pensar en estos temas y esto me parece clave, por más que las legislaciones, como sabemos, tienen en la mayoría de los casos marco nacional, sobre todo para hacerlas realidad, me parece que si no compartimos experiencias en realidades que a veces se parecen mucho, no vamos a avanzar en los sentidos en que queremos avanzar. Y me parece que en este sentido el temario del congreso piensa muy bien los problemas archivísticos, no en un sentido técnico restrictivo sino en un sentido académico, intelectual y político, es decir archivístico en toda su dimensión. Creemos también, como los colegas acá presentes,

que el trabajo en un archivo es necesariamente interdisciplinario, no es privilegio, derecho, ni deber sólo de una corporación o de un grupo de profesionales, es necesariamente compartido entre muchas profesiones. Creemos también, y creo que en eso también coincidimos, que en el mostrador del archivo se tienen que encontrar el interés de los usuarios con el interés del archivero, que esto se tiene que encontrar en el momento del servicio, no guardamos, no preservarnos para tener más material, guardamos, preservamos para poner en circulación estos materiales, sus sentidos y sus contenidos. Los archivos son en este sentido no sólo lugar donde podemos escribir nuestras historias, recrear nuestra memoria, son también garantes de derechos y me parece que ahí también hay un lugar de encuentro en estas jornadas. Creo que el temario cubre todo esto que hace que estemos juntos hoy en la organización de este congreso y entonces sólo me queda desear buena jornada para todos, gracias.

Horacio Tarcus (CeDInCI – UNSAM)

Buenos días y bienvenidos. Mi nombre es Horacio Tarcus: hablo en nombre del CeDInCI y del área de Archivos y Colecciones Particulares de nuestro Centro. En nuestro nombre quiero agradecer la presencia de ustedes y la presencia de los colegas de la Universidad de la República (AGU-UDELAR) y del Archivo IIAC de la UNTREF. Estamos muy contentos de compartir este espacio que comenzó hace seis o siete años con una jornada muy modesta que hicimos en nuestra propia sede de la calle Fray Luis Beltrán, en el barrio de Flores. Hace dos años continuamos con unas jornadas un poco más ambiciosas, ya en formato de congreso internacional (en el edificio Volta). Y hoy todavía hemos redoblado la apuesta, hemos hecho un esfuerzo asociativo y colectivo. Y me parece que vamos a tener un congreso realmente muy, muy interesante, muy animado, muy plural. Yo quiero agradecer todo el esfuerzo de organización. En particular (por lo que yo conozco y por lo que he visto en estas tres últimas semanas... los últimos meses) al equipo del CeDInCI, que acompañó todo este esfuerzo, a la fundación Williams, al bellissimo Centro Cultural Borges que estamos disfrutando como sede del evento gracias a la gestión de la UNTREF. Quiero agradecer especialmente al equipo de archivistas del CeDInCI, que ustedes saben es muy pequeño: son Eugenia Sik y Virginia Castro.

Yo hubiera querido que Eugenia ocupara este lugar aquí, pero los que la conocen saben que su pánico escénico es mucho más fuerte que mi capacidad de insistencia (lo que no es poco). Entonces el compromiso fue que en este congreso hablaba yo y que dentro de dos años, cuando sea el tercer congreso, el cuarto encuentro, ella pueda estar en esta mesa e inaugurar las jornadas.

Dos palabras, nada más. En principio se reconoce nuestra tarea como una labor por reunir, por rescatar por recuperar, por organizar, por abrir a la consulta pública un conjunto de fondos particulares, de archivos de militantes, de intelectuales, de escritores, de editores. Una labor que justo hace poquitos días acaba de cumplir 21 años —el CeDInCI fue inaugurado en 1998—. Pero esta enunciación sólo describe

nuestra tarea en una dimensión si ustedes quieren más fáctica, si lo pensamos desde el punto de vista de la Historia y de la Historiografía. Y nuestra labor está asociada a aquello que apuntaba Marc Bloch en ese libro póstumo —en ese manuscrito—, donde decía: sólo las preguntas del historiador, sólo la mirada del historiador es la que convierte los restos en fuentes. Nuestro trabajo en un sentido más profundo es éste, porque la misión del CeDInCI consiste en convertir en fuentes históricas legítimas y accesibles un conjunto de restos, que —hasta hace un tiempo muy reciente— permanecían arrumbados en casas particulares, ya sea por un exceso de celo familiar o por la desidia de los herederos.

Salvo los casos contados de intelectuales de primer orden, como José Ingenieros (que se carteaba con Rubén Darío, con Lugones, con Unamuno) y media docena de fondos de figuras centrales de nuestra cultura, la mayor parte de los fondos reunidos por el CeDInCI son fondos de militantes medios —a veces militantes de base—, de escritores que no necesariamente están dentro del canon literario argentino, latinoamericano, editores a veces pequeños, apenas medianos. Bueno: estos fondos fueron convirtiéndose en una fuente legítima para la Historia en realidad en una fecha muy reciente. Este proceso en parte se vio favorecido por el vuelco que conoció la Historiografía en las últimas décadas, ¿no? Podríamos decir los últimos cincuenta años, con el “giro historiográfico” en el que nosotros mismos nos formamos, y que de algún modo nutrió el diseño de nuestra misión.

Por otra parte, como señalaba antes, por nuestra labor como institución archivística, que al identificar, recuperar, organizar y catalogar un fondo archivístico (de un simple militante, de un pequeño editor de revista), al ponerlo en relación y en diálogo con otro fondo semejante, al promover su consulta (su edición, su anotación), al otorgarle un estatuto de fondo a lo que hasta ayer era un montón de papeles, lo convertimos en una fuente legítima, en una fuente acreditada y finalmente valorizada. En ese sentido somos los alquimistas del papel: somos los que transformamos los restos en fuentes, los que transmutamos papeles viejos en fondos de archivos, los que convertimos en oro una sustancia sin valor. Valor aurífero para los que estamos aquí, ¿no?, para los investigadores. No para los funcionarios, a la hora de buscar respaldo a nuestra actividad... Pero bueno, éste es un tema que seguramente abordaremos cuando discutamos sobre políticas de archivo. Les deseo (nos deseo) un congreso animado y productivo. Bienvenidos, gracias.

Conferencias

Bien de archivo

Daniel Link (UBA-UNTREF)

Agradezco la invitación de los organizadores de este Coloquio, y en particular a Martín Paz, la oportunidad de ordenar mis pensamientos en relación con estas transiciones, de lo privado a lo público y de lo analógico a lo digital, que me obsesionan desde hace años, particularmente en relación con los archivos, respecto de los cuales, lo confieso para que abandonen desde ya toda esperanza, no tengo particular inclinación ni talento alguno.

Y sin embargo, varias veces mi trabajo me exigió que tratara con materiales archivísticos, repertorios documentales, o bibliotecas que me llevaban a mí y a la crítica a lugares que de otro modo no hubiera visitado. Lo poco que puedo decirles proviene de esas coacciones, de esos azares de la vida laboral.

Un poco por eso, y por mi admiración ciega hacia Foucault, comencé a diseñar programas de trabajo organizados respecto de la noción de archivo, en todas sus formas. Además de los proyectos de investigación que dirijo,⁶ acabo de terminar un seminario de doctorado titulado “De la obra al archivo “ y el curso regular de grado que estoy dictando se llama, como esta comunicación, “Bien de archivo”.

La mítica biblioteca de Alejandría contenía, en las estimaciones más optimistas, 600.000 documentos. Mallarmé se jactaba de ser la última persona en la historia que había leído cuanto se había escrito antes de su tiempo. Hoy la biblioteca del Congreso norteamericano posee más de 113 millones de documentos y a diario se depositan 20.000 nuevos en sus almacenes. Una pequeña parte de su fondo ha sido digitalizada y puesta a disposición en la red. Para mucha gente lo que no está en la red no existe, por lo que podemos hablar de una nueva y curiosa forma de desaparición: todo aquello que no tenga su réplica en la red dejará de ser leído. El ser acabará siendo intangible, lo físico dejará de ser. Más allá de la melancolía que esa afirmación puede provocar en nosotros (formados en la filología y respetuosos de la materialidad textual), abre la puerta a una biopolítica nueva, asociada con la desmaterialización del ser.

Las reacciones ante avalanchas semejantes son conocidas. Por una parte, la parálisis y el bloqueo, lo que la artista Renée Green llamó *Negation in abundance*: el efecto de bloqueo ante aquello que supera lo que somos capaces de aprehender. Incluso el FBI y la CIA hablan ya de Too Much Information (TMI).⁷ Por el otro, la “fiebre de archivo” en el campo de las artes, desde Voluspa Jarpa hasta las muestras “Oscar

⁶ Dirijo dos proyectos de investigación titulados: “Archivo y diagrama de lo viviente (siglo XX)” [Código 20020170100461BA01 Proyecto Ubacyt trianual (2018-2020), co-dirigido por Diego Bentivegna] y “Hacia una arqueología de los cuerpos” [Código 32/371, co-dirigido por Virginia Cano, en el marco de la programación de la Secretaría de Investigación y Desarrollo (UNTREF). Proyecto Bianual (2018-2019)].

⁷ En castellano, “DID: Demasiada Información Digital”.

Masotta. La teoría como acción” (MACBA, 2017) o “Células Madre” (Centro Cultural Haroldo Conti, 2017). Una “fiebre de archivo” que pone la indagación documental en el lugar que antes tuvo la exhibición de “obras” (más o menos “curadas”). Lo que ese giro archivístico y arqueológico subraya remite a una dimensión de lo viviente que se intersecta con cierto saber filológico y con el archivo como espacio de existencia.

Un problema, por otro lado, que ya había señalado Duchamp. Hay que recordar que la introducción en el arte de formatos propios del archivo y el gabinete de curiosidades (*Boîte en valise*) se produce al tiempo que los museos los descartaban como estrategias exhibitivas.

El año pasado el CONICET determinó que “Archivo” sea una línea de investigación estratégica, lo que precipitó a muchos jóvenes a maquillar sus proyectos de investigación para conseguir salvar sus vidas laborales. Por casualidad o por coacción, estamos en el lugar crítico en el que había que estar, lo que nos obligará a reflexionar sobre el azar y el método. A mí, por ejemplo, me llevó a descubrir un texto capital sobre los archivos, muy poco mencionado en la bibliografía especializada y que, creo, hemos sido los primeros en enseñar en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Tres de Febrero.

Ahora mismo lo presentaré, pero antes de seguir adelante, invoco a Thot, el dios egipcio de los registros y los archivos, y a su proyección griega, Hermes Trismegisto, cuya figura ya me acompañó en intervenciones previas. La casualidad me llevó entonces a descubrir las fabulosas bodas de Mercurio y Filología (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*) de Martianus Capella, que decía con belleza lo mismo que los modernos repetirían tan desencantadamente.⁸

En *La atracción del archivo*,⁹ Arlette Farge señala:

Desconcertante y colosal, sin embargo el archivo atrapa. Se abre brutalmente sobre un mundo desconocido donde los condenados, los miserables y los malos sujetos interpretan su papel en una sociedad viva e inestable.¹⁰

En esas palabras resuena el corte que produjo Michel Foucault (con quien Farge trabajó) en relación con la articulación entre el archivo y lo viviente. El archivo es el despliegue de una “sociedad viva e inestable”. Por eso el archivo debe diferenciarse del mero depósito o repertorio de enunciados. Sigo citando a Arlette Farge:

El archivo es una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado. Todo él está enfocado sobre algunos instantes de la vida de

⁸ Daniel Link, *Suturas* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015).

⁹ Arlette Farge, *La atracción del archivo* (Valencia: Edicions Alfons el Magnanim, 1991), 10.

¹⁰ *Ibid.*

personajes ordinarios, pocas veces visitados por la historia, excepto si un día les da por reunirse en muchedumbres y por construir lo que más tarde se denominará historia. El archivo no escribe páginas de historia. Describe con palabras de todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono, en el cual lo importante para la administración es saber quiénes son los responsables y cómo castigarlos.¹¹

El archivo, presupuesto de la historia, pero no coincide con ella. El tiempo histórico no es el tiempo del archivo, que se parece más a una potencia de futuro (porque ordena, en este caso, las responsabilidades penales y los procedimientos de castigo). Pero además, involucra una suspensión de los imaginarios y apela a los saberes del cuerpo. Farge se detiene en un aspecto esencial de la archivística y la arqueología: los archivos antiguos no se pueden fotocopiar ni fotografiar por la fragilidad del soporte. Eso transforma al investigador en una suerte de copista idiota (niño o benedictino, tanto da):

La atracción del archivo pasa por ese gesto artesano, lento y poco rentable, durante el cual se copian los textos trozo tras trozo, sin transformar su forma, ni su ortografía, ni siquiera la puntuación. Sin siquiera pensar demasiado en ello. Pensando en ello continuamente. Como si la mano, al actuar así, permitiese que el espíritu permanezca simultáneamente cómplice y extraño al tiempo y a esas mujeres y esos hombres que se expresan. Como si la mano, al reproducir a su modo el contorno de las sílabas y de las palabras de antaño, al conservar la sintaxis del siglo pasado se introdujese en el tiempo con más audacia que a través de notas pensadas, en las que la inteligencia hubiese escogido de antemano lo que considera indispensable y hubiese dejado de lado el exceso del archivo. Ese gesto de aproximación se ha impuesto hasta tal punto que jamás se distingue del resto del trabajo. El archivo copiado a mano, en una página blanca, es un trozo de tiempo domesticado; más tarde se delimitarán los temas, se formularán interpretaciones. Ello supone mucho tiempo y a veces duele el hombro al estirar el cuello; pero así se descubre un sentido.¹²

Por un lado, el archivo es excesivo (dice siempre más de lo necesario, porque permite leer aún lo que no fue escrito, por ejemplo: las condiciones que permite explicar la toma de la palabra, o la inclusión de lo viviente en el discurso); por el otro, nos exige una doble idiotez: la del copista, pero también la del que no tiene ideas previas. No se puede ir al archivo con ideas preconcebidas sobre el mundo, sobre las clases sociales, sobre el poder, sobre la felicidad, sobre la literatura o sobre la represión policial. Cuando llegue el momento, el cuerpo hablará y descubrirá un sentido.

Primera indicación metodológica (es la que más férreamente trato de imponer a mis alumnos, sin éxito alguno, porque ¿qué joven quiere desprenderse de su bien máspreciado, sus opiniones?): no hay que ir al

¹¹ *Ibid.*, 11.

¹² *Ibid.*, 18.

archivo para comprobar lo que ya se sabe. Lo que uno sepa o crea saber no tiene ninguna importancia. Lo importante es lo que el archivo nos obliga a decir. Olvidarse de todo dogmatismo, de los nombres cargados de valoración, incluso de los predicados asignados a determinados nombres propios. Esta indicación es, además de metodológica, ética: no debemos ejercer el autoritarismo del intérprete sobre los fragmentos de discurso con los que nos encontramos. Escuchamos el rumor, vemos las líneas de fuerza, nos dejamos llevar por la potencia de las cosas dichas. El archivo nos capturará o no y hará que nuestro cuerpo idiotizado encuentre el sentido quién sabe dónde. Como ha señalado Byung-Chul Han en *Psicopolítica*:

El idiota se asemeja al homo tantum “que ya no tiene ningún nombre, aunque no se le puede confundir con nadie”. El nivel de inmanencia al que tiene acceso es la matriz de la des-subjetivización y de la des-psicologización. Es la negatividad, que arranca al sujeto de sí mismo y lo libera “en la inconmensurabilidad del tiempo vacío”. El idiota no es ningún sujeto: “Más bien una existencia floral: simple apertura hacia la luz”.¹³

El archivo, y ése es su Bien Supremo, nos salva de la “obra”, de todas sus mistificaciones, de todo el fetichismo que se asocia a ella, de su carácter mercantil, de la reproducción de lo ya sabido. Si hay repetición, será en otro sentido diferente de la reproducción. Volveré sobre el punto.

Severo Sarduy escribió la necrológica de Michel Foucault, a la que tituló “El algodón de la Meninas”. Allí Severo dice:

La continuidad histórica (...) es una ilusión. Lo que cuenta no es trazar un hilo desde el pasado, sino marcar rupturas diferenciadas.

Hay que buscar, pues, escarbar en nuestra cultura para saber de dónde surgen nuestras certitudes, qué otro saber las produjo o que grupo humano las inventó.

En resumen: Foucault fue un arqueólogo, alguien que escrutaba, que leía –como en una vista aérea– bajo el suelo aparentemente liso y sin texturas de nuestra lógica, la red inaparente, las vetas de nuestro saber.¹⁴

Severo nombra la disciplina del archivo, la *arqueología*, como condición de visibilidad de la formación de saberes. Como ustedes saben, archivo viene de Arkhé, que es tanto el comienzo como el mandato. Pero de lo que se trataría aquí es de un comienzo sin origen (y por lo tanto, sin final).

En la bibliografía más reciente sobre archivo hay un texto que siempre encanta a mis alumnos. Yo se los

¹³ Byung-Chul Han, *Psicopolítica* (Barcelona: Herder, 2014), 63 y siguientes.

¹⁴ Severo Sarduy, “Michel Foucault (1926-1984): el algodón de las meninas”, *El País*, Madrid, 27 junio, 1984.

doy a leer, para luego subrayar su carácter payasesco. Allí Antonio Lafuente postula programáticamente que

El anarchivo discute las tradicionales funciones normalizadoras, objetivistas e institucionales del archivo. El anarchivo abraza la crítica postcolonial y postmoderna: desautoriza a los legitimadores de las nociones de sentido común, cultura de elite, buen gusto, superioridad moral o discurso objetivo. El anarchivo sólo puede ser un prototipo y por tanto es extitucional, mundano y provisional.¹⁵

Sea. Pero lo que hace Lafuente en esa presentación, o lo que propone Andrés Tello en su extraordinario libro *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*,¹⁶ es darle un nombre nuevo a una vieja práctica y resolver a golpe de pluma una tensión constituyente del “mal de archivo”, y que probablemente no tenga solución: la tensión entre el orden y el desorden, entre el caos y el cosmos, entre el nombre (común o propio) y la experiencia singular.

Anarchivo reproduce el gesto de anarquismo, en lo que se refiere a la impugnación de los mandatos y los orígenes (el anarchivismo toma como objeto de combate una topo-nomología que la propia arqueología de Foucault nunca aceptó sino para someterla a una crítica radical). Entonces, lo que los textos de Lafuente o Tello permiten subrayar es la desconfianza que deberíamos sostener ante los nombres (es decir: las categorías), que no son sino tecnologías de disciplinamiento: recuerden que ser es ser nombrable. Y que “la única cosa para la que nos faltan verdaderamente los nombres es el nombre”.¹⁷

El problema de los nombres es el problema de lo queer, que es una manera de designar a lo que no admite ningún nombre (es decir, ningún origen y ningún mandato). Lo queer, por el momento, debería servirnos como una orientación al mismo tiempo estratégica y metodológica: no nos importan los nombres, sino singularidades innombrables (esos son los enunciados, los cuerpos, las experiencias). Y si nos aferramos a un puñadito de nombres es sencillamente para que el CONICET nos acepte entre sus filas.

El capítulo “El apriori histórico y el archivo” de *La arqueología del saber*¹⁸ se cierra con estas palabras:

La actualización jamás acabada, jamás íntegramente adquirida del archivo, forma el horizonte personal al cual pertenecen la descripción de las formaciones discursivas, el análisis de las positivities, la fijación del campo enunciativo. El derecho de las palabras -que no coincide con

¹⁵ Antonio Lafuente, “Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes”, s/r, [Recurso en línea], https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes (recuperado el 17/10/2019)

¹⁶ Andrés Maximiliano Tello, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo* (Adrogué: La Cebra, 2018) [Recurso en línea], <https://edicioneslacebra.com.ar/colecciones/anarchivismo-tecnologias-politicas-del-archivo-pdf/> (recuperado el 17/10/2019)

¹⁷ Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).

¹⁸ Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 214-223.

el de los filólogos- autoriza, pues, a dar a todas estas investigaciones el título de arqueología. Este término no incita a la búsqueda de ningún comienzo: no emparenta el análisis con ninguna excavación o sondeo geológico. Designa el tema general de una descripción que interroga lo ya dicho al nivel de su existencia: de la función enunciativa que se ejerce en él, de la formación discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo del que depende. La arqueología describe los discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo.¹⁹

Como se ve, Foucault tampoco perseguía los comienzos, tampoco pretendía obedecer ningún mandato. Eso le obligó a definir el archivo de un modo completamente nuevo²⁰, formando figura con “enunciados” y “formaciones discursivas” (lo que en *Las palabras y las cosas* se llamaba episteme) y a su propia práctica como una práctica diferente de la filología (y sin embargo Foucault tradujo a Leo Spitzer, porque, bien lo sabemos: cuando le llegó el momento de casarse, Mercurio, el dios de los archivos y de la comunicación entre registros diferenciales de lo viviente, eligió no a la petulante Sofía, ni a la aérea Psique, ni a la drogada Manto que todo lo adivinaba, sino a Filología, esa chica al mismo tiempo traga y bulímica que se pasaba las noches leyendo, según las indicaciones de Martianus Capella).

El texto de Sarduy se cierra con una pequeña maldad:

Señalo algo último, que es una vuelta de significante. En Madrid, en una comida, hace unos días, el pintor Gironella me contaba cómo había limpiado *Las meninas*, cómo era ahora un cuadro luminoso y nítido. Quise conservar –y aún quiero– por puro fetichismo, un algodón de esa limpieza como el cartílago que se venera del esqueleto disperso de un santo.

Yo había pensado, ya que le debemos la lectura más penetrante de ese cuadro, enseñarle ese algodón a Michel Foucault.²¹

Subrayo, por un lado, el hecho de que a Severo no se le hubiera pasado por la cabeza regalárselo, sino “mostrárselo” (el gesto de la histeria, el gesto del archivista: te muestro el documento pero, en nombre de la integridad del archivo, no te lo doy). Por el otro, el traer a cuento ese resto de obra que es el algodón como objeto de veneración: ¿es o no una pieza de archivo? ¿Esa relación fetichista que se invoca, se corresponde con la perspectiva del archivista o con la del arqueólogo?

Severo, finalmente, relaciona ese resto de obra que está en el algodón con la parte de un cuerpo santo o santificado (el hueso) que se venera. Es decir, plantea directamente el asunto del cuerpo como archivo y,

¹⁹ *Ibid.*, 223.

²⁰ “En lugar de ver alinearse, sobre el gran libro mítico de la historia, palabras que traducen en caracteres visibles pensamientos constituidos antes y en otra parte, se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo*”. *Ibid.*, 218-219.

²¹ Severo Sarduy, *op. cit.*

una vez más, como lugar de pensamiento.

He ido demasiado rápido, me doy cuenta, y he dejado de lado la noción institucional de archivo, tan necesaria. Para declararnos contra el Estado, tiene que haber previamente Estado, para someter a crítica el trabajo de las instituciones, éstas tienen que haber hecho algo. Para que haya arqueología como una disciplina que interroga las problematizaciones conceptuales de una época, tiene que haber archivo.

La primera teoría moderna del archivo es el opúsculo (muy breve, muy intenso) de Baldassarre Bonifacio llamado *De archivis*, publicado en 1632 y que constituye “tal vez el ensayo independiente más antiguo existente, ciertamente uno de los más antiguos, sobre el tema de los archivos, que merece ser examinado como un ejemplo de un nuevo género de literatura que surgió, casi completo, a principios del siglo XVII”,²² según las palabras de Lester K. Born, quien lo tradujo al inglés en 1941 para *The American Archivist*.²³

Como Borges, y al mismo tiempo que él respecto de John Wilkins, Born se sorprende de que el nombre de Baldassare no esté en ninguna edición de la *Enciclopedia Britannica* ni en la *Enciclopedia italiana*. Esto es lo que dice Brenneke en su *Archivistica*:

Baldassarre BONIFACIO (jurista veneciano) *De archivis liber singularis*. 10 capítulos (Venecia 1632): nos da principalmente los resúmenes de sus lecturas sobre los archivos. En esta era, el concepto de "archivo" parece reemplazar al anterior de "registro". En su definición del archivo, acentúa la naturaleza pública de los archivos, ya que solo quiere dejarlos en manos del “acta pública”. Como jurista, atribuye a los archivos un carácter sagrado, que no habían perdido ni siquiera cuando ya no estaban en los templos, como alguna vez fue el caso. De hecho, sirven a la protección del derecho. Pero es con sus planes de clasificación que Bonifacio demuestra ser sistemático: primero se clasifica según los lugares, luego según los materiales y, finalmente, según los tiempos; es decir, utiliza los criterios muy abstractos que no se derivan de situaciones específicas y concretas. En este caso, por lo tanto, no hay una base práctica-inductiva, su punto de partida general es la relevancia local; pero esta clasificación es muy artificial, porque con ella hay un contraste entre los sujetos, que ya son decisivos en sí mismos, y los lugares, y la pregunta sigue siendo qué lugar es decisivo para la clasificación. Pero también tiene algunas dudas: “Ordo ipse quiddam divinum”; sin embargo, al hombre no se le permite adaptarse perfectamente a este orden divino.²⁴

Es un texto que liga bien con la episteme descrita en *Las palabras y las cosas* (que, curiosamente, no lo

²² De finales del siglo XVI son los dos tratados de Jakob von Rammingen: *Von der Registratur und jren Gebäwen und Regimenten*, (Heidelberg: Mayer, 1571) y *Summarisches Bericht was es mit einer KünstUchen und vollkommenen Registratur fur eine Gestalt* (Heidelberg Mayer, 1571).

²³ Lester K. Born, "Baldassare Bonifacio and his Essay *De Archivis*", *The American Archivist*. Vol. IV (1941): 221-37.

²⁴ Adolf Brenneke, *Archivistica. Contributo alla teoria ed alla storia archivistica europea*, trad. Renato Perrella (Milán: Giuffrè, 1968), 71. [Traducción del italiano al castellano propia] [Recurso en línea] <http://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/Brenneke/brenneke.pdf>

conoce) y, por cierto, con el método propuesto allí y en *La arqueología del saber*. Todavía más: permite plantearse las relaciones entre saber y poder de un modo proto-foucaultiano. O tal vez sea la hiperestesia que el archivo nos provoca lo que hace saltar el sentido de uno a otro acontecimiento de discurso.

Baldassarre Bonifacio nació en Crema, en la provincia de Cremona, el 5 de enero de 1586, hijo de Bonifacio Bonifacio, celebrado jurisconsulto, y de Paula Carniani, hija de Giovanni Francesco Carnini, también jurisconsulto y asesor. La pareja tuvo trillizos, a los que decidieron bautizar con los nombres de los reyes magos. De ahí: Baldassarre.

Niño precoz, Baldassarre fue enviado a la Universidad de Padua a la edad de 13 años. En 1619 fue nombrado profesor de literatura griega y latina, pero rechazó el cargo porque prefería, según su biógrafo Nicéron, “el placer de enseñarse a sí mismo que el problema de enseñar a otros”.²⁵

De archivis es una típica obra maestra humanística (*Kabinettstück*). Son sólo diez apartados muy breves que fundan la noción moderna de archivo, que nace ya completa y madura, muy diferente de la noción clásica. Los griegos tardíos, nos recuerda Bonifacio, usaban la palabra *archeion*, los escritores latinos tardíos, siguiendo la misma idea, usaron *archivum*. Pero los antiguos griegos preferían los términos *grammatophylakion* y *chartophylakion*. Los romanos más antiguos: *tabularium* y *tablinum*. *Camera* era también equivalente a *archivum*.

Un *archivum*, de acuerdo con la definición de Servius Maurus, es “un lugar en el cual los registros públicos se preservan” o, de acuerdo con los glosarios de los jurisconsultos, un repositorio público de registros y documentos o, finalmente, como Ulpiano subrayó, “el espacio público en el que se depositan instrumentos”.

Todo esto dice Bonifacio. Hay que agregar: instrumentos de gobierno. Si los archivos estuvieron ligados desde la antigüedad a la cosa pública Baldassarre potencia ese presupuesto y lo propone como condición de la gubernamentalidad.

De modo que el interés de Baldassarre, entonces, se desplaza, como lo hemos hecho nosotros (seguidores de Roland Barthes, pero ahora encontramos una nueva genealogía de la cual jactarnos) de la noción de obra a la noción de archivo y, particularmente, a la noción de documento jurídico público.

Por supuesto, Bonifacio reconoce la existencia de archivos desde la más remota antigüedad, incluso entre los “bárbaros” (la palabra quiere decir aquí: civilizaciones no europeas, y cita en particular los archivos en Perú y en China). Es decir que hay un umbral civilizatorio, y también de memoria, establecido en las

²⁵ Bonifacio rechazó también otros honores. En 1636, la República de Venecia creó una nueva academia para los hijos de la nobleza en Padua. Bonifacio fue nombrado director y primer rector de la nueva institución. Nicéron dice que dirigió la academia por muy poco tiempo.

sociedades con archivo, sean éstas europeas o bárbaras.

Me detengo en las funciones del archivo para Bonifacio, que son las funciones modernas y actuales: a) es un sitio de memoria (sagrado), b) los hechos del pasado son por definición desconocidos por la posteridad, salvo que haya archivos documentales a los que recurrir, c) orientan la acción presente.

Literalmente:

No hay nada más útil para instruir y enseñar a los hombres, nada más necesario para aclarar e ilustrar asuntos oscuros, nada más necesario para conservar los patrimonios y tronos, todo lo público y lo privado, que un almacén bien constituido de volúmenes y documentos y registros -mucho mejor que los astilleros navales, mucho más eficaz que las fábricas de municiones, ya que es mejor ganar por la razón en lugar de por la violencia, por el bien y no por el mal.²⁶

Aquí se produce un pliegue de larga proyección: saber y poder. Por un lado, los archivos garantizan un saber (la continuidad del saber). La relación entre la continuidad del saber se asocia con una determinada pedagogía de los archivos. Pero éstos, sobre todo, garantizan el gobierno, una forma de gobierno que modifica la forma de la soberanía clásica.²⁷

A partir del siglo XVIII aparece una nueva tecnología de poder que integra y modifica parcialmente la tecnología disciplinaria anterior en los mecanismos regularizadores del Estado, que se aplica a la vida de los hombres en general, al hombre especie. Lo que Baldassare encuentra en los archivos es, pues, una tecnología de control que, durante todo el XVII va perfeccionando un mecanismo regularizador del Estado: los “patrimonios y los tronos” quedan garantizados por los depósitos de documentos y registros antes que por los astilleros y las fábricas de municiones.²⁸

Si el antiguo derecho de “hacer morir o dejar vivir” (*faire mourir ou laisser vivre*) fue reemplazado por el poder de la modernidad de “hacer vivir o de dejar morir”, las municiones son el emblema del hacer morir (en la guerra de naciones pero también en la imposición de un orden soberano). Los archivos, como mecanismo regulador y disciplinario, por un lado des subjetivizan el poder (lo burocratizan) y, por el otro, transforman su sentido respecto de lo viviente.

Eso es la modernidad, y eso se lee en *De archivis*. Calígula y los Jovinianos son el ejemplo de un poder

²⁶ Bonifacio Baldassarre, *De archivis liber singularis* (Venecia: Apud J.P. Pinellium, 1632). Traducción del latín de Martín Paz.

²⁷ Foucault, en la clase del 17 de marzo del curso *Defender la sociedad*, plantea que durante el siglo XIX se produce la estatización de lo biológico: es el nacimiento de la biopolítica moderna. Al mismo tiempo que se abandona la anatomopolítica (inscripción del poder en el cuerpo individual a partir de las instituciones disciplinarias: la cárcel, la fábrica, la escuela, tal como podía leerse en *Vigilar y castigar*) se produce una transformación de la soberanía.

²⁸ Tirando un poco de esa cuerda, llegaríamos a la relación entre soberanía y poder biopolítico propuesta por Foucault en *Historia de la sexualidad*, 1, pero también en *Defender la sociedad*. El poder soberano es presentado por Foucault como la más vieja y, ahora, más anacrónica de todas las formaciones a considerar. En el capítulo final de *Historia de la sexualidad*, se nos cuenta que el antiguo derecho de “hacer morir o dejar vivir” (*faire mourir ou de laisser vivre*) fue reemplazado por el poder de la modernidad de “hacer vivir o de dejar morir”. *Defender la sociedad* propone que “el poder de soberanía retrocede cada vez más y que, al contrario, avanza más y más el biopoder disciplinario y regulador”.

que se ejerce a través de “la locura licenciosa y la osadía descontrolada” (es decir: una soberanía subjetivada). En los momentos más oscuros del Imperio Romano (se lamenta Bonifacio) muchas bibliotecas fueron arrasadas y quemadas. Más nos conviene, piensa Baldassare, seguir el ejemplo de los Augustos y los Constantinos,

a cuya generosidad magnífica le debemos haber recibido lo que sea que nos haya quedado de una antigüedad trunca y casi borrada. Si hubiésemos sido privados completamente de estas migajas preciosas, estaríamos obligados a tantear con las manos nuestro camino en la oscuridad no solamente en la Historia, sino también, en las demás disciplinas.²⁹

Estaríamos, ay, como estamos, en el Desastre (la proliferación de archivos digitales instala un umbral desastrado, desordenado, sin estrella: es el tiempo del anarchivo).

Llego al apartado más interesante del opúsculo de Bonifacio, la “administración de los archivos”, donde se estimula la creación de la casta de burócratas que garantizarán el buen gobierno, la eficaz gubernamentabilidad:

Sería en vano almacenar escritos en cualquier lugar si el cuidado y la diligencia del hombre no los protegieran de las lesiones del tiempo. Los mismos insectos, la misma descomposición, la misma plaga, los mismos ratones poco a poco los corromperían y se los comerían cuando se apilaran en un repositorio, no menos que si se los descuidara y dispersara en varios lugares. Por lo tanto, de acuerdo con los mejores consejos, se puso a hombres esmerados y formados a cargo de bibliotecas y archivos, y con fondos públicos, a través de la generosidad de los príncipes, se los indujo a emprender una cuidadosa tarea. Estos hombres solían llamarse archivistas (archivistas), o bibliotecarios (bibliothecarius), o custodios (custos), o guardianes de los escritos (grammatophylax), o guardianes de los cofres (scrinarms).³⁰

Dos nociones ata Bonifacio en este apartado. Por un lado, la de “tesoro”, por el otro, la de lo viviente. En relación con lo primero aclara, por si quedaran dudas, que los cofres no están destinados sólo a guardar monedas, sino también documentos. Como una fortuna, la ratio archivística requiere que los depósitos se realicen en el mismo sitio (la dispersión aniquila el poder del archivo). La cuestión patrimonial afecta al Bien de Archivo de una manera diferente a la que aquí propongo, pero la alcanza. Un Bien de Archivo puede llegar a ser una disputa en la que los Estados se vean involucrados. Lo hemos visto en relación con la disputa entre el Estado Israelí y el Archivo Alemán de Literatura a propósito del archivo de Franz Kafka (el juicio fue ganado por el Estado Israelí en 2015) o, más recientemente, por la polémica en relación con

²⁹ Bonifacio Baldassare, op. cit.

³⁰ Ibid.

la herencia de Juan Carlos Romero. En uno y otro caso, como subrayó Judith Butler en su examen del *affaire* Kafka, se enarbolaron extraños argumentos de representación y de patrimonialización.³¹

La disputa sobre la propiedad del fondo documental “Kafka” no se estableció en relación con el sentido de la “experiencia-Kafka”, sino en relación con el sentido de un Estado u otro (lo que opuso abstractamente lenguas y culturas). ¿Patrimonio de quién son los archivos (ligados con una obra o ligados con cualquier experiencia) y a quiénes representan? En el caso de la “experiencia-Kafka”, el diferendo se establece en relación con los restos de un muerto ilustre, pero si pensamos en la vida corriente de aquellos que están vivos, se entenderán más dramáticamente las disputas por la propiedad de los archivos.

Muy recientemente, Giorgio Agamben ha subrayado que

el problema de la detención de Assange no es solo el deseo de castigar las investigaciones anteriores de Wikileaks, sino también de prevenir la investigación en curso, que las partes interesadas obviamente perciben como una amenaza.³²

Según Assange le habría contado a Agamben, Google está negociando la venta a compañías de seguros y servicios secretos de la información sobre intereses, deseos, consumo, salud, lecturas de sus usuarios, en definitiva, sobre la vida en todos los aspectos de millones de personas.

Según Assange, y creo que podemos compartir su juicio, esto habría significado un aumento sin precedentes en las posibilidades de control de los poderes económicos y policiales sobre los seres humanos.³³

Teniendo en cuenta esa hipótesis, el hecho de que MySpace haya perdido recientemente más de 50 millones de canciones y fotografías, almacenadas en esa red social entre 2003 y 2015 es una bendición que no nos cansaremos de agradecer³⁴. La noticia agrega que, desde hace años, MySpace era sólo un cementerio.

Si así fuera, debemos dejar morir en paz a nuestros muertos y no mantenerlos en estado de animación suspendida, al borde de la muerte, invocando que esos restos de una vida... constituyen un tesoro de algún tipo para alguna institución. Sólo nos resta esperar la implosión de Facebook, ese laberinto de

³¹ Judith Butler, “¿A quién le pertenece Kafka?”, en *A quién le pertenece Kafka y otros ensayos*, Judith Butler (Santiago de Chile: Palinodia, 2014), 7-31.

³² Giorgio Agamben, “L’arresto di Julian Assange”, Quodlibet. (2019) [Recurso en línea], <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-l-arresto-di-julian-assange> (recuperado el 20/10/2019)

³³ *Ibid.*

³⁴ Andrés Mohorte, “MySpace lo ha perdido todo. La humanidad tiene un serio problema con el almacenamiento de datos”, Magnet (2019) [Recurso en línea], <https://magnet.xataka.com/en-diez-minutos/myspace-ha-perdido-todo-humanidad-tiene-serio-problema-almacenamiento-datos>

iniquidades que garantizó el triunfo de Donald Trump.

Las noticias de ayer y de hoy no hacen sino subrayar la noción de tesoro que a Bonifacio le interesa potenciar en su tratado. Ese tesoro, argumenta Bonifacio, debe ser cuidado por personal competente, pagado con fondos públicos (salen del bolsillo de los príncipes, pero éstos cobraban impuestos, de modo que esos fondos provienen, en última instancia, de los contribuyentes). Hay un cálculo gubernamental en las recomendaciones de Baldassare, que afecta a la relación de gobernanza entre el soberano y las poblaciones, es decir: la biopolítica.

Que se trata de un asunto que afecta a lo viviente, y que el archivo es el campo de batalla entre especies vivas queda claro por la enumeración de los enemigos de la *ratio archivística*: insectos, bacterias de la descomposición, plaga, ratones. El ser humano bien puede jactarse de ser predador de casi todo lo viviente, incluyendo los grandes mamíferos. Pero esas especies que encuentran en el archivo una casa digna de ser vivida constituyen la más grave amenaza contra el umbral civilizatorio. De modo que el archivo hace rizoma con los enemigos de la especie humana. Ese espacio donde los restos de vida... de los seres humanos queda guardado, aparece amenazado en sus propios fundamentos por una vida no cualificada, salvo como enemiga.

Hay que entrenar a un ejército de guardianes de los registros, que deberán ser además los custodios de unas vidas que encuentran en el archivo un espacio de reproducción. No son los únicos enemigos de la *ratio archivística*, hay otros dos: uno más abstracto, otro más concreto. Dice Bonifacio:

Disponer en perfecto orden es sólo una cualidad de Dios, y el orden mismo es algo divino. Cuando todas las cosas estaban desordenadas y confundidas, no solo inarmónicas y sin una relación adecuada entre sí, sino incluso violentamente en desacuerdo entre sí, Dios ordenó esa confusión. Inmediatamente después, apareció el bello rostro de la tierra, brilló el adorable rostro de los cielos, la maravillosa armonía del universo tomó forma. A través del orden, por lo tanto, Dios dio forma a las cosas sin forma. Merecidamente, el orden es reconocido como el alma del mundo por los académicos. Diríamos con razón que el alma de los archivos, también, no es otra cosa más que el orden.³⁵

Aquí ya estamos en el mundo de las armonías tan caro al XVI: el cuerpo (la materia), el alma, el principio de ordenación divina. El cuerpo, los edificios y sus partes. El misterio de los nombres (de Dios y de las cosas). Caos y cosmos y, si usamos los nombres deleuzeanos, caosmos, diagrama y relaciones de fuerza.

Pero además, cierto efecto de Enciclopedia china y, por lo tanto, de *Las palabras y las cosas*. Pensar el

³⁵ Bonifacio Baldassarre, *op. cit.*

orden divino es pensar lo impensable. La gran transformación del siglo XVII, así en *Las meninas* como en *De archivis*, es la anamorfosis representacional. Las cosas informes adquieren una forma por intervención divina, es decir: hay una ley, incomprensible, que ordena más allá de la representación. La ratio archivística ordena las experiencias de las que el archivo da cuenta según un principio que separa, precisamente, la experiencia de su registro.

Con los archivos personales, sin embargo, eso no sucede: todo lo que se relaciona con la vida de Kafka forma (o formaría parte) del archivo Kafka, hasta sus registros de asistencia laboral, sus historia clínica, el mapa de sus caminatas. Los “autores” (esa mistificación de la modernidad, tan odiosa como la “obra”) adquieren un estatuto viviente que les permite reunir sus piezas de vida en un mismo recinto.

A los demás mortales, privados de esa cualidad olímpica, se los lleva el viento helado de las instituciones y de la ratio archivística, cuya alma (yo diría: cuyo centro desalmado) es un orden riguroso y abstracto que se pretende representativo.

Los otros enemigos de la ratio archivística son, en Bonifacio, más humanos. Leo:

La misma santidad del lugar demuestra la inviolabilidad de los archivos, ya que solían estar en templos, como ya hemos dicho. Los archivos no han dejado de ser inviolables, aunque hoy en día no estén en templos.

Con razón, dice Ulpian, que no son sagrados ni profanos, sino que su característica es cierta inviolabilidad. Lo que es apoyado por una cierta santidad, que es inviolable, aunque el espacio físico no esté consagrado a Dios.

Es inviolable lo que está protegido y fortificado contra el daño del hombre.

Ahora está permitido llamar inviolables a los archivos, especialmente porque han adquirido autoridad pública y la protección del príncipe bajo cuyo patrocinio se encuentran los lugares públicos, con el resultado de que los infractores de los archivos son acusados no solo de sacrilegio sino también de traición, y, de acuerdo a la constitución de los Pontífices Romanos, son castigados con anatema³⁶. Los archivos son violados por los falsificadores que corrompen la integridad de los instrumentos públicos, por los ladrones que roban los documentos que han sido depositados, por los incendiarios que incendian los lugares donde los actos de los Estados deben mantenerse.³⁷

Por eso, “Justiniano, el más previsor de los emperadores, ordenó que los archivos se construyeran en

³⁶ Excomunión o exclusión de una persona católica de su comunidad religiosa y de la posibilidad de recibir los sacramentos, dictada por la autoridad eclesiástica competente.

³⁷ Bonifacio Baldassarre, op. cit.

ciudades separadas del mundo romano”.³⁸

Según las palabras de Bonifacio, el archivo es un espacio de excepción entre lo sagrado y lo profano. En ese espacio de excepción que regula lo viviente, quienes atenten contra su orden, quienes “corrompen la integridad de los instrumentos públicos” serán considerados como otra variedad de plaga, y como tal deben ser exterminados.

El archivo, que se postula como guardián de lo viviente se revela por fin como el custodio de su sola integridad, en la que se fundan “los actos de los Estados”, es decir, la gubernamentalidad.

Todo está en Bonifacio: el bien de archivo, la patrimonialización, la valorización del documento, su verdad en sede jurídica y en sede académica, pero también el mal de archivo: su ruina, su desorden. La penalización y anatematización de los traidores que no respeten la ratio archivística.

Las políticas archivísticas de la modernidad se ajustan al buen gobierno. Las políticas anarquistas o contraarchivísticas de la posmodernidad nos permitirían, tal vez, enfrentar la gubernamentalidad con sus mismas armas. Es decir: el archivo puede ponerse en contra de aquello que es su fundamento. Eso es la arqueología que, porque no tiene Dios (ni origen ni mandato) se desentiende de la continuidad del saber para interrogar sus discontinuidades y critica frontalmente los fundamentos de la gubernamentalidad burocrática.

Si nos interesa el archivo (si hay un Bien de archivo) es precisamente porque en él encontramos la posibilidad de un pensamiento, entendido como un campo de problematizaciones.³⁹ El texto de Baldassare es ejemplar en ese sentido, y en todos los demás, también.⁴⁰

De las muchas señales de advertencia que Mariana Nazar nos ha regalado como armas contra los “cómicos” como Antonio Lafuente, me detendré en “El hilo de Ariadna”,⁴¹ donde todo es un arma, desde el epígrafe de Cortázar (“Cuando se habla de confusión, lo que casi siempre hay es confusos”) hasta su repugnancia a considerar como parte de un archivo “los cordones del zapato de un señor militante”⁴²,

³⁸ Yo, que como Assange y como Agamben, desearía que los archivos de todos los comportamientos y todas las inclinaciones desaparecieran de Internet y de cualquier otro lado, tal vez podría ser acusado de incitar a la traición.

³⁹ “Durante largo tiempo he intentado saber si sería posible caracterizar la historia del pensamiento distinguiéndola de la historia de las ideas -es decir, del análisis de los sistemas de representaciones- y de la historia de las mentalidades -esto es, del análisis de las actitudes y de los esquemas de comportamiento. Me pareció que había un elemento que, de suyo, caracterizaba a la historia del pensamiento: era lo que cabría llamar los problemas o más exactamente las problematizaciones. Lo que distingue al pensamiento es que es algo completamente diferente del conjunto de las representaciones que sustentan un comportamiento; es otra cosa que el dominio de las actitudes que lo pueden determinar. El pensamiento no es lo que habita una conducta y le da un sentido; es, mas bien, lo que permite tomar distancia con relación a esta manera de hacer o de reaccionar; dársela como objeto de pensamiento e interrogarla sobre su sentido, sus condiciones y sus pensamientos es la libertad con respecto a lo que se hace, el movimiento mediante el cual nos desprendemos de ello, lo constituimos como objeto y lo reflejamos como problema”. Michel Foucault, *Ética, estética, hermenéutica* (Barcelona: Paidós, 1999), 359.

⁴⁰ Cf. Mendo Carmona, “El largo camino de la archivística”, Simone Signaroli, “Il trattato De Archivis di Baldassarre Bonifacio e Domenico Molino: politica, storia e archivi nel primo Seicento veneto”

⁴¹ Mariana Nazar y Andrés Pak Linares, “El hilo de Ariadna”, *Políticas de la Memoria*, No. 6/ 7 (verano 2006/ 2007): 212-218.

⁴² *Ibid.*, 216.

como un gesto fetichista similar al de Severo con el algodón de las Meninas.

Se trata, en todo caso, de sostener una

política que supone, en su base, forzar los límites de la disciplina hasta que, si es necesario, ésta estalle, pero evitando, al mismo tiempo, suponer que evitando la aplicación (por ignorancia o mala fe) de los conceptos archivísticos estamos realizando o bien un trabajo archivístico (lo que ya suena a contradicción lógica) o bien estableciendo parámetros revolucionarios que no pueden sostenerse ni en la especulación teórica ni en los resultados prácticos.⁴³

Dejo de lado la toma de partido por la archivística institucional (e institucionalizada) y por la serialización (que está tanto en la archivística como en la arqueología del saber), correlativa de otros dos principios fundamentales: respeto a la procedencia y al orden original. La especificidad del archivo está dada, entre otras cosas

por su carácter orgánico, seriado, único, original e íntegro; tiene una serie de caracteres externos (soporte, medio para la fijación del contenido, forma, etc..) e internos (autor, contenido, destinatario, lenguaje, etc...) que no deben ser alterados para evitar afectar su validez.⁴⁴

Me detengo en el principio de “forzar los límites de la disciplina hasta que ésta estalle” y en el nombre (el título) de la intervención, “El hilo de Ariadna”. El archivo, en efecto, puede pensarse como un laberinto. Hay un notable archivista (más precisamente, un medievalista) que ha desarrollado la misma metáfora. Me disculparán que lo cite largamente. En sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, Umberto Eco precisa que:

Un modelo abstracto de lo conjetural es el laberinto. Pero hay tres tipos de laberinto. Uno es el griego, aquel de Teseo. Este laberinto no permite que nadie se pierda. Entrás y llegas al centro, y luego del centro a la salida. Por eso en el centro está el Minotauro; de otra manera la historia no tendría sabor, sería un simple paseo. En todo caso el terror nace porque no se sabe dónde arribarás y qué hará el Minotauro. Pero si tú eliges el laberinto clásico encuentras un hilo entre las manos. El hilo de Ariadna. El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo.

Después está el laberinto manierista. Si lo desarrollas te encuentras entre las manos una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. La salida es una sola, pero te puedes equivocar. Tienes necesidad de un hilo de Ariadna para no perderte. Este laberinto es un modelo de *trial and error process*.

⁴³ *Ibid.*, 218.

⁴⁴ *Ibid.*, 213.

Por fin está la red, o sea aquello que Deleuze-Guattari llaman rizoma. El rizoma está hecho de tal manera que cada calle se conecta con cualquier otra. No tiene centro, no tiene periferia, no tiene salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio en rizoma. El laberinto de mi biblioteca es todavía un laberinto manierístico, pero el mundo en el cual Guillermo [el protagonista de *El nombre de la rosa*] se da cuenta que vive está ya estructurado en rizoma: o mejor, es estructurable, pero nunca definitivamente estructurado.⁴⁵

Podemos, entonces, profundizar en la metáfora archivo/ laberinto, estableciendo algunas implicancias de método. El laberinto clásico, el laberinto manierista y el laberinto rizomático no implican lo mismo ni se leen de la misma manera. Lo mismo podríamos decir sobre los archivos, en relación con los cuales hemos establecido dos polos que, ahora, podemos llamar el polo clásico, institucional (desde Baldassare Bonifacio hasta “El hilo de Ariadna”) y el polo anárquico y extitucional (de ahí el anarquismo). La tensión entre uno y otro queda garantizada por ese tercero que permite que el diagrama se sostenga: el archivo manierista (o barroco), que es donde caben *Las palabras y las cosas* y *La arqueología del saber*. Al carácter estructurado de éste se opone el carácter estructurable (pero nunca definitivamente estructurado) del último.

El archivo rizomático (o red) permitiría pensar el pasaje de los archivos analógicos (muy fuertemente anclados al repositorio documental de una Institución y a un sistema de clasificación, es decir: de nominación) a los archivos digitales: diseminados, proliferantes, rizomáticos. Es el pasaje, también, de la ratio archivística moderna a la política arqueológica posmoderna.

La figura (insisto, metafórica) del laberinto se postula como un espacio de pérdida de sí (posible o actual). Lo primero, como he subrayado, es el olvido de los saberes previos. En el caso del laberinto clásico, basta con que alguien tire del hilo (que sería el principio clasificatorio) para suspender el proceso de pérdida de sí; en el caso del laberinto manierista, hay que hacer sucesivos ensayos de prueba y error. En el caso del laberinto rizomático pareciera que no hay posibilidad de sustraerse a la pérdida: el sentido es el de la pérdida *per se*. En esos asuntos se funda, como se comprende muy rápidamente, el problema de la subjetivación y la individuación en sociedades de captura y/o de control.

El villano de *El nombre de la rosa*, ya lo saben, está inspirado en Jorge Borges (un bibliotecario ciego).⁴⁶ El cotexto para leer a Borges es la extenuación y el cansancio, bastante característico de la década del sesenta en sus estertores (alrededor de 1968), pero dominante en la imaginación borgeana. El propio Eco señala que:

⁴⁵ Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1985), 23-24.

⁴⁶ “Todos me preguntan por qué mi Jorge evoca, en el nombre, a Borges y por qué Borges es tan malvado. Pero yo no lo sé. Quería un ciego a cargo de una biblioteca (lo que me parecía una buena idea narrativa), y biblioteca más ciego no puede dar otra cosa que Borges, incluso porque las deudas se pagan” (*Ibid.*, 14).

He redescubierto lo que los escritores siempre han sabido (y que tantas veces han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia ya contada. Lo sabía Homero, lo sabía Ariosto, para no hablar de Rabelais o de Cervantes. Por lo cual mi historia no podía sino comenzar con el manuscrito reencontrado, e incluso ella misma sería una cita (naturalmente).⁴⁷

Y, en un contexto muy diferente, John Barth coincide con Eco en un artículo de 1967, “Literatura del agotamiento”:

toda la obra de Borges, ilustra en otro de sus aspectos mi tema: cómo un artista puede paradójicamente convertir la *ultimidad* sentida de nuestro tiempo en materia y medio de su obra -paradójicamente porque al hacerlo trasciende lo que parecía ser su refutación, de la misma manera que el místico que trasciende lo finito dice estar posibilitado para vivir, espiritual y físicamente, en el mundo finito.⁴⁸

Lo ultimativo sería el fin de la literatura, el fin de la originalidad, el fin de la subjetivación literaria, el fin de la “obra” y, por lo tanto, de la jerarquía del “nombre propio” y de los principios de autoridad. El fin, sobre todo, de la tiranía de lo nuevo.

Se trata de escribir (la ficción, la historia, el cuadro sociológico o de costumbres, la interpretación antropológica) como escribe el arqueólogo, con los ojos del arqueólogo. Vuelvo a Eco:

Como ya he dicho en alguna entrevista, el presente lo conozco sólo a través de la pantalla de televisión, mientras que del Medioevo tengo un conocimiento directo. Cuando encendíamos una hoguera en el prado, mi mujer me acusaba de no saber mirar las chispas que se levantaban entre los árboles y volaban a lo largo de los cables de la luz. Cuando leyó el capítulo sobre el incendio me dijo: “¡Pero entonces mirabas las chispas!” Le contesté: “No, pero sabía cómo las hubiera visto un monje medieval”.⁴⁹

Tener un conocimiento directo del Medioevo, ver como un monje medieval: sólo un archivista o un bibliotecario pueden jactarse de algo semejante. Borges ya había propuesto una hipótesis metodológica coherente con esta jactancia: una literatura difiere de otra (ulterior o anterior) menos por el texto que por la manera en que es leída: “si me fuera dado leer cualquier página actual -ésta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil”,⁵⁰ escribió en 1951.

El cuento en el que Borges desarrolla ejemplarmente ese principio es “Pierre Menard, autor del Quijote”,

⁴⁷ Ibid., 10.

⁴⁸ John Barth, “Literatura del agotamiento”, en Jorge Luis Borges, comp. Jaime Alazraki (Madrid: Taurus, 1987), 177.

⁴⁹ Umberto Eco, op. cit., 9.

⁵⁰ Jorge Luis Borges, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Obras Completas, 1923-1972* (Buenos Aires, Emecé, 1974), 747-749.

por todos conocidos (porque hemos ido a la escuela). Pero además, el procedimiento Menard está inscripto en su propia escritura.

El luto de la modernidad, lo subrayamos, comienza en la década del sesenta. Borges presintió el advenimiento de un nuevo paradigma, o si se prefiere, de un nuevo milenio (un nuevo estatuto para la literatura y una nueva colocación para los productores de bienes culturales y para los archivos y la memoria) ya en la década del cuarenta: lo que se puede leer en sus textos es ese presentimiento y sus consecuencias: lo *déjà fait*, lo archivado. Se trata, por ejemplo, de la repetición y la serialización (incluso, de la reproductibilidad digital).⁵¹

Pierre Menard tenía una sola ambición: "producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes". "Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo",⁵² bien mirada equivale a las series de Campbell o las majestuosas películas mudas que debemos a Warhol. Se trata de la repetición, la multiplicación y la serialización.

En *Historia de la eternidad* (1936), hablando de las metáforas Borges señala que "son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata".⁵³ Mucho, mucho tiempo después, en *Otras inquisiciones* (1952) Borges dirá, esta vez de los textos de Quevedo: "Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata".⁵⁴

Si uno no supiera qué está leyendo, podría sospechar un cierto efecto de archivista: Borges copia un bloque de texto *déjà écrit* de un archivo a otro. Las palabras, "objetos verbales puros e independientes", sirven para designar cualquier cosa; los esquemas argumentativos se arman, como rompecabezas, según un álgebra de *patchwork* y fragmento. Todo enunciado responde, por lo tanto, a la lógica de los desplazamientos infinitos: cualquier texto puede aparecer en cualquier parte, porque no hay estructura que puede fijar posiciones definitivamente: la escritura, en Borges, es modular, y ese módulo es el fragmento (y no ya la frase, como en Flaubert, a quien Borges consideraba apenas dueño de un "decoro artesano").⁵⁵

Vuelvo a citar a Umberto Eco (o a John Barth, a quien Eco está citando):

Llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede andar más allá, porque ya produjo un metalenguaje que habla de sus textos imposibles (el arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que el

⁵¹ Asunto que he tratado en otras intervenciones mías sobre Borges.

⁵² Jorge Luis Borges, *Obras Completas, 1923-1972* (Buenos Aires, Emecé, 1974), 446.

⁵³ *Ibid.*, 382.

⁵⁴ *Ibid.*, 666. Como no podría ser de otra manera, las repeticiones se multiplican. Véanse, para no insistir demasiado, las páginas 247 (*Discusión*) y 386 (*Historia de la eternidad*). El título de un volumen de la Biblioteca de Babel, *Axaxaxas mlo*, es un ejemplo del lenguaje austral de Tlön (página 435). Etcétera. Todas las citas corresponden a las *Obras Completas, 1923-1972* (Buenos Aires, Emecé, 1974).

⁵⁵ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, 748.

pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente. Pienso en la actitud posmoderna como en la del que ama a una mujer muy culta y que sabe que no puede decirle "Te amo desesperadamente", porque él sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esta frase ya la escribió Liala [una autora de novelas sentimentales]. Sin embargo, hay una solución. Podrá decir: "Cómo diría Liala, 'te amo desesperadamente' ".⁵⁶

Hasta el lenguaje puede, desde esa perspectiva, pensarse como un repertorio de fichas: el lenguaje como archivo. Como el narrador declara su horror ante la posibilidad de la copia perpetua y perfecta: "los espejos tienen algo monstruoso", y también: "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres",⁵⁷ citar el archivo es transformar la ficha que de él se separa. Hay un corrimiento del significado precisamente a partir de la multiplicación y la serialización.

La utopía borgeana prefigura la utopía pop que arrastra al mismo tiempo a Roland Barthes ("La muerte del autor"), a Foucault ("¿Qué es un autor?") y a John Barth ("La literatura del agotamiento").

Ése, creo, es el Bien Supremo que el archivo nos propone, la idea de poder actuar en un contexto en el cual la muerte y el silencio nos acecha. El otro problema que Borges anticipa en "El idioma analítico de John Wilkins" es el de los nombres (es decir: de las clasificaciones en relación con las experiencias y los cuerpos, esas singularidades innombrables). La conclusión de Borges parte de la misma constatación que organiza el tratadito de Bonifacio: el universo no es homogéneo, su esencia ordenada no nos es asequible. La solución de Borges, como se sabe, es naturalmente opuesta a la de Baldassarre.

De ese texto de Borges nace la arqueología que Foucault propone.

Subrayemos estos puntos: hay un luto de la modernidad (que no debe vivirse catastróficamente), unas imposibilidades y una certeza: ya todo ha sido dicho. ¿Dónde? ¿Por quiénes? ¿Importa quién habla?

La relación entre discurso y sujeto ya no será linealmente la de la apropiación (del lenguaje por parte del sujeto) y de la autoridad (del sujeto sobre el lenguaje), sino la de la sujeción (del sujeto al lenguaje, entendido como una colección de fichas, con todos los sentidos que se quieran), y la de la inscripción: la del sujeto (idiota) en una serie de enunciados pre-existentes. Los sistemas de clasificación positiva están heridos o se desmoronan. El archivo es un laberinto de alguna clase. Y su exceso es siempre monstruoso.

El Bien de archivo es poder recorrer esos laberintos como quien pasea por un jardín de los senderos que se bifurcan. Más allá de las obras y los autores (esas imposturas del mercado), perdiéndonos nosotros mismos, antes de que las compañías de seguro y los servicios de inteligencia vengan a golpear a nuestra puerta.

⁵⁶ Umberto Eco, op. cit., 27-28.

⁵⁷ Jorge Luis Borges, op. cit., 431.

(el archivo te buscará para matarte)

Archivos personales, redes y correspondencia

Horacio Tarcus (CeDInCI – UNSAM-CONICET)

Presentación de Virginia Castro

Es un gran esfuerzo estar acá, porque estamos todos un poco ya... cansados. Tengo el gusto de presentar a Horacio Tarcus, con quien trabajo en el CeDInCI. Escribí una breve reseña biográfica, aunque asumo que, para ustedes, Horacio ya es muy conocido. Pero la voy a leer.

Horacio Tarcus nació en Buenos Aires en 1955. Es doctor en Historia por la Universidad Nacional de La Plata, docente de la Universidad de San Martín y la Universidad de Buenos Aires e Investigador Principal de CONICET. En 1998 fue uno de los fundadores del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, del cual es director.

Especialista en Historia social e historia intelectual de las izquierdas latinoamericanas, estudios de recepción, historia del libro, archivos y patrimonio cultural, ha dictado conferencias y seminarios de postgrado sobre sus temas de investigación en diversas universidades del país (Córdoba, Río Cuarto, La Plata, Rosario, Comahue) y del exterior (Universidad de París-VII Denis Diderot, Universidad Blaise Pascal, Universidad de Santiago de Chile, Universidad de San Pablo, Universidad de Colonia —Alemania—, Instituto de Ciencia de la República Rusa, Universidad de Princeton). Recibió una beca de la Fundación Guggenheim en el año 2003 y un Premio de la Fundación Konex por su trayectoria en el área de Historia para el período 2004-2014. El año pasado, obtuvo un Premio Nacional en la Categoría Ensayo Histórico por su libro *El socialismo romántico en el Río de la Plata. 1837-1852*.

Fue subdirector de la Biblioteca Nacional y miembro de su Consejo Asesor. En su único año de gestión, antes de renunciar con una carta pública, fundó el Área de Archivos y Colecciones Particulares (actual Departamento de Archivos). Horacio Tarcus no sólo fue el fundador del Área, sino su organizador físico, reuniendo fondos que al momento se encontraban invisibilizados y dispersos en la Institución. En detalle: el Fondo Personal de Arturo Frondizi (que contenía en su interior los archivos personales de César Tiempo, Pastor Servando Obligado y Francisco Soto y Calvo), y los fondos de Enrique de Gandía y Olegario Antonio Becerra, a los que sumó 40.400 exlibris de Magdalena Otamendi de Olaciregui y la compra del fondo personal de Luis Emilio Soto para la conformación del acervo inicial.

Es autor de un centenar de artículos y media docena de libros sobre historia de las izquierdas argentinas y latinoamericanas, entre los que se cuentan: *El marxismo olvidado en América Latina: Silvio Frondizi y Milcíades Peña* (1996); *Mariátegui en la Argentina* (2002); *Diccionario biográfico de la izquierda*

argentina (obra de referencia publicada en 2007, de la cual Tarcus se encuentra preparando una segunda edición corregida y aumentada); *Marx en Argentina: sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos* (2007; edición revisada y actualizada 2013); *La biblia del proletariado. Traductores y editores de El Capital* (2018); y tiene en preparación *El manifiesto comunista en América Latina*.

De su sostenido trabajo con los archivos personales y los epistolarios, me gustaría hacer referencia a algunos hechos. Tarcus gestionó personalmente casi la totalidad de los más de 150 fondos personales que hoy resguarda el CeDInCI. En junio 2012, aprobó la implementación del software de código abierto para la descripción archivística AtoM, siendo el CeDInCI el primer centro de documentación de la región en utilizar este sistema basado en la carga y visualización en la web de descripciones multinivel bajo las normas internacionales. Entre otros epistolarios, publicó las cartas cruzadas entre Samuel Glusberg, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada y Luis Franco en el libro *Cartas de una Hermandad* (2009). Fue coautor y editor responsable de los títulos *Fondo de Archivo José Ingenieros-Guía y catálogo* (2011) y *Los socialistas argentinos a través de su correspondencia. Catálogo de los Fondos de Archivo de Nicolás Repetto, Juan Antonio Solari y Enrique Dickmann* (2004).

Conferencia de Horacio Tarcus

Bueno. Gracias, Virginia. Gracias a todos por estar aquí después de este congreso maratónico. Y, atendiendo a la hora, al cansancio, al esfuerzo: voy a tratar de ser breve y convertir una conferencia, más bien, en un diálogo. Voy a puntualizar algunos ejes que tienen que ver, sobre todo, con mi propio trabajo y con mi propia experiencia: como lector de cartas, como autor de cartas, como gestor de fondos de archivo —que contienen, en buena, medida epistolarios—, como editor de epistolarios. Porque, como seguramente saben todos los que están aquí, la cultura de izquierdas es —o, en todo caso, hasta hace muy poco fue— una cultura letrada. Y el ciclo de las izquierdas —siglos XIX y XX— coincide, puntualmente, con ese período histórico que Armando Petrucci, en este libro de referencia (*Escribir cartas. Una historia milenaria*), identifica como el de una verdadera “obsesión epistográfica”.⁵⁸ Y si bien él nos señala que el género epistolar remonta a la Antigüedad, nunca se escribieron tantas cartas como en el siglo XIX y en el siglo XX. Y señala que asistimos a la muerte o a la transfiguración del género a comienzos del Siglo XXI.

La tradición de izquierdas conoce una experiencia epistolar ordinaria, podríamos decir, fundacional. Me refiero a las cartas cruzadas entre Marx y Engels a lo largo de cuatro décadas. Son, para decirlo en mis propios términos, “cartas de una hermandad”. Marx y Engels constituyen una cofradía íntima, que sólo

⁵⁸ Armando Petrucci, *Escribir cartas. Una historia milenaria* (Buenos Aires: Ampersand, 2018).

admite dos miembros exclusivos, ¿no? En la que uno y otro se expresan sin reservas, de un modo totalmente desenfadado (por momentos desenfrenado) sobre todos los acontecimientos y con enorme acidez sobre las figuras históricas que conocieron y que poblaron buena parte del siglo XIX. Son cartas de intercambio de conocimientos, de descubrimientos, de avances de escritura, de recomendación de lecturas. Se ayudan mutuamente, se respaldan, se corrigen, se recomiendan... Despliegan tal destreza en la confección de sus cartas, incluso, en las que salen apresuradas, permitiéndose juegos verbales, saliéndose a menudo del texto en lengua alemana y apelando a numerosas expresiones en francés, en inglés, en español, incluso en ruso.

Son testimonio extraordinario de una complicidad duradera, apenas ensombrecida por un pequeño acontecimiento, que quizá alguno de ustedes conocen: la muerte súbita de la compañera de Engels, Mary Burns, a los 41 años, en enero de 1863, que Marx lamentó muy ligeramente en una carta a su amigo, refiriéndose a la “mala suerte”, para enseguida pasar a otros asuntos. Engels le escribe la única carta de reproche que conocemos en esta amistad duradera: “Todos mis amigos, incluidos los filisteos, me han mostrado más simpatía y amistad de lo que podría haber esperado en esta ocasión”. Marx se disculpa, dice que se lamenta de haber despachado esa carta apenas la terminó. La amistad enseguida vuelve a soldarse y se mantiene incólume hasta la muerte de Marx, en 1883. Además de esta hermandad política, intelectual, filosófica, teórica, histórica, Marx y Engels han sido grandes correspondientes a lo largo de toda su vida, al punto tal (para que se den una idea de la envergadura de lo que estamos hablando) que la Neue MEGA, la nueva edición de las Obras de Marx y Engels, recién está editando la correspondencia completa entre ellos dos y con diversas figuras del siglo XIX... Y la parte dedicada a la correspondencia va a llevar treinta y cinco volúmenes... Ya se han publicado varios. Treinta y cinco gruesos volúmenes, de unas quinientas páginas cada uno, que reúnen una correspondencia, que, más o menos, está organizada cada dos años. Ellos se escribían casi diariamente. Hay alrededor de doscientas y pico de cartas, trescientas cartas cruzadas entre ellos por año, además de las cartas a terceros.

Pero la correspondencia política tiene en la cultura de izquierdas otro precedente extraordinario. Pienso en las cartas cruzadas entre Mijaíl Bakunin, Alexander Herzen y Nikolai Ogarev, recuperadas por E. H. Carr —el historiador británico— en un libro extraordinario, *Los exiliados románticos*. Relación triangular donde juegan un papel muy singular las mujeres de Herzen y Ogarev: Natalia Zakharina y Natalia Tuchkova. Cartas realmente apasionadas, con confesiones exaltadas de amor, cruzadas, ¿no? Éstos a quienes se llamó “los hijos de Rousseau y las hijas de George Sand”, que ya parecen anticipar a mediados del siglo XIX el poliamor de nuestros días.

Otro clásico de la cultura de izquierdas lo constituyen las cartas del destierro. Pienso, por ejemplo, en las *Cartas desde lejos* que escribe Lenin desde Suiza, días antes de regresar a Rusia, en abril de 1917, adonde analiza la situación revolucionaria que se abre en febrero de ese mismo año. Otro clásico son las

cartas de la prisión, que muchas veces recogían los propios camaradas y se publicaban, a veces, estando los emisores todavía presos. Cartas extraordinarias, que hablan de las condiciones en la prisión, que tratan de darse aliento y dar aliento a los compañeros que están siguiendo con atención el proceso y reclamando por su libertad. Pienso en esas ediciones que leyó, digamos, la generación del 17, la generación del veinte, la generación de los años treinta... Coincidió que estuvieron presos, entre 1916 y 1918, los dos grandes líderes revolucionarios alemanes: Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. De ambos se publicaron volúmenes, que se llamaron *Cartas de la prisión*, y que fueron leídos con mucho entusiasmo, con mucho fervor. Hasta que en 1947 apareció un nuevo testimonio epistolar que también marcó la historia de la cultura de izquierdas, que son las *Lettere dal carcere* (las *Cartas de la cárcel*), de Antonio Gramsci, que Einaudi publicó en 1947 y que ya en 1950, tres años después, la editorial Lautaro de Sara Maglione, por iniciativa de Gregorio Weinberg, daba a conocer en español.

Podríamos poner muchísimos ejemplos, pero quiero llegar a los fondos del CeDInCI y a mi propio trabajo como lector/ editor de epistolarios. Pero cómo no recordar, por ejemplo, el rol que jugó la correspondencia de los hermanos Flores Magón, entre el México de la revolución y el mundo del exilio y de las izquierdas en los Estados Unidos. O el rol políticamente articulador en todo el Continente de la correspondencia de los líderes de la Reforma Universitaria. O el rol que juega en la articulación de la diáspora aprista. O en los exilios latinoamericanos de la década de 1970. En movimientos de carácter internacionalista, como son, por definición, las izquierdas, las cartas no sólo fueron vehículo de ideas y de información, sino auténticos articuladores políticos. Militantes, obreros, publicistas, escritores e intelectuales trazaron con sus epistolarios —extensas cartas doctrinarias, breves misivas, escuetas notas enviadas por correo—, un verdadero mapa de intercambios y de redes que han atravesado todo nuestro Continente. Algunas preservadas, otras inhallables, reencontradas, ilegibles, las cartas confrontan a los investigadores, a los archivistas, a los editores, con numerosos desafíos.

En principio, nos interesa rescatar una dimensión a la que estamos prestando atención recién en las últimas décadas, que tiene que ver con su propia materialidad: el delicado papel que las soporta, la temblorosa caligrafía, las peripecias de su conservación, ¿no? Los soportes, las tintas... De los antiguos pliegos varias veces doblados y lacrados hasta las cartas contemporáneas. Estos pliegos en papel carta: todavía el papel de nuestras impresoras mantiene, al menos en el nombre, una señal de lo que fue esa hoja que se doblaba al medio: se escribían normalmente las cuatro carillas (o tres carillas y se dejaba libre la última), se doblaba, se ensobraba... Las tintas: las escrituras en pluma de ganso primero, luego con la pluma metálica, luego la aparición de la estilográfica, y, más tardíamente en nuestro país, de la birome. El surgimiento de la máquina de escribir y la posibilidad del carbónico para hacer copias, y conservar copia de las cartas enviadas o enviar copias a distintos destinatarios. Luego, el desafío de descifrar la profunda densidad de los diálogos y el juego nunca transparente entre la vida pública y el mundo privado, que fue

uno de los ejes del Congreso. También, el universo de lo cotidiano con sus complejas notas de intimidad, subjetividad, afectos. Por supuesto: el conjunto de esos desafíos evidencia, al mismo tiempo, la necesidad de un enfoque que sepa combinar, con creatividad y rigor, herramientas de diversas disciplinas.

En un campo en pleno proceso de expansión (y podríamos decir, quizá, de consolidación) como es de los estudios sobre las izquierdas, la apelación a todo ese conjunto de fuentes, y a la correspondencia en particular, ha dado lugar en los últimos años a una verdadera renovación. Desde los estudios sobre el movimiento obrero hasta la historia de los intelectuales, los enfoques socio-biográficos y el análisis de las prácticas militantes, los clásicos enfoques institucionales y político-ideológicos han ido cediendo su lugar a una historia de las izquierdas mucho más multidimensional, crítica y abierta a la polifonía, las disidencias y los márgenes. Lejos de la hagiografía y los tonos monocordes de los relatos oficiales y las historias oficiosas, hoy se descubren nuevas cartografías, impensadas relaciones intelectuales y afectivas, inesperados itinerarios personales. En este marco, la correspondencia recupera otros emisores que no siempre son los autores de las grandes obras o las grandes figuras, las figuras de grandes nombres, pero sí participantes de un diálogo que es, al fin, el de la reinención permanente de las izquierdas.

Revalorización

La correspondencia privada, efectivamente, constituyó durante siglos una fuente menor que servía para alimentar un género también “menor”, considerado menor hasta hace muy poco tiempo: el género biográfico. Diversos elementos se conjugaron aquí. Lo que se dio en llamar el “giro subjetivo”, la reconsideración de lo personal como político a través de la emergencia del movimiento feminista, no sólo rehabilitaron la biografía como género legítimo dentro de la historiografía contemporánea sino que contribuyeron a revalorizar el archivo personal en general y la correspondencia en particular.

Los fondos personales de escritores, editores, artistas, políticos e intelectuales en general, como sabemos, suelen estar compuestos por documentos de índole muy diversa. Documentos que, al recibirlos, los archivistas los disponemos en series y subseries. Además de los clásicos recortes de prensa, los dossiers temáticos, los diplomas, los carnets, las fotografías (públicas, privadas, familiares), revisten especial interés para nosotros los borradores sucesivos de una misma obra, fuentes imprescindibles para la moderna crítica genética, y, concretamente, los epistolarios, que esta noche constituyen nuestro tema.

Está de más decir —ya ha sido señalado reiteradamente en distintos textos y en las tres ediciones de estas Jornadas— que los epistolarios no sólo nos permiten reconstruir itinerarios biográficos personales, sino que también nos permiten armar correspondencias: cruzar los epistolarios individuales, identificar

redes epistolares que nos permiten descifrar redes intelectuales, redes políticas, redes en las que se inscribe la biografía personal, y redes en las que, en definitiva, termina por cobrar sentido una biografía personal.

Desde la propia experiencia: edición de epistolarios

Bueno: ante un universo tan vasto (incluso la totalidad de los fondos epistolares del CeDInCI constituye un universo vastísimo, ninguno de nosotros ha podido procesar la totalidad de las decenas de miles de cartas que ahí se preservan), yo voy a poner una serie de ejemplos de mi propia experiencia trabajando con algunos epistolarios en particular, refiriéndome a los epistolarios inéditos. No hablaré de mi experiencia como lector de epistolarios éditos: ya me referí a los clásicos del pensamiento socialista, o del pensamiento anarquista, o del populismo ruso... Me voy a referir a mi trabajo con los epistolarios inéditos. Yo trabajé con cartas del siglo XIX, pongo el ejemplo de las cartas dirigidas por Alejo Peyret a Juan María Gutiérrez, cuyo análisis y transcripción parcial se van a conocer en un libro —¡espero!— de próxima aparición, que se va a llamar *Los exiliados románticos*, como homenaje al libro de Carr al que me refería antes. Cartas realmente iluminadoras de un momento de formación de la Argentina moderna, laica, masónica, socialista, que nos permiten además reconstruir un perfil mucho más afinado de Peyret del que teníamos, porque hay muchas cartas confesionales, que hablan de su propia vida, de sus lecturas, ¿no? Se recomiendan lecturas, intercambian libros, como en casi todos los epistolarios intelectuales. Y nos hablan también —aunque no están las cartas de él— del Juan María Gutiérrez último, de este hombre de la generación del 37 que apadrina a los nuevos socialistas románticos, que se ha convertido —a diferencia de otros miembros de la generación— en una suerte de masón librepensador, que es sumamente radical.

Bueno: trabajé también con las cartas de los *Communards* exiliados en Buenos Aires después de la represión a la *Commune* en 1871. Con las cartas de Raymond Wilmart, que es un emigrado, enviado por Marx y el Consejo General de Londres en 1872, en 1873, aquí, a Buenos Aires, para apoyar el trabajo de los *Communards* que se habían convertido en Sección Francesa de la Internacional, aquí, en Buenos Aires... Traduje (traté de descifrar lo mejor posible) esta letra de los franceses y de este belga, con todas las dificultades que entrañaba, ¿no? Cartas manuscritas, escritas en un idioma que no es mi lengua madre y además en un francés de 1870, lleno de guiños, de abreviaturas, de claves... Traduje, justamente con ayuda de Virginia, las cartas de Avé-Lallemant enviadas a Kautsky desde San Luis, a comienzos del siglo XX: todo esto apareció en la primera y la segunda edición de Marx en la Argentina. Hace años que preparo un grueso volumen con la correspondencia de José Ingenieros, pero avancé algunos tramos de esta correspondencia en la revista *Políticas de la Memoria*, sobre todo las cartas cruzadas entre Ingenieros, Lugones y Rubén Darío, a las que me voy a referir enseguida. En *Mariátegui en la Argentina* —un libro posterior— armé dos correspondencias. La que intercambiaron Emilio Pettoruti con José Carlos

Mariátegui —esto estaba en dos fondos distintos: en el Museo Pettoruti y en el Archivo Mariátegui en Lima, y las pude cruzar, constituir una verdadera correspondencia, algo más que un epistolario—. Y, además, hice un trabajo semejante con la correspondencia que triangularon Mariátegui desde Lima, Samuel Glusberg desde Buenos Aires y Waldo Frank desde Nueva York. En un libro posterior, que se llamó *Cartas de una hermandad*, reuní las piezas que pude conseguir (y que aparentemente son las que sobrevivieron) de la correspondencia cruzada por un quinteto muy, muy particular, que era el constituido por Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco y Samuel Glusberg. En un artículo posterior, también en *Políticas de la Memoria*, reuní otro tramo de la correspondencia de Glusberg, que era la correspondencia cruzada con otros editores de revistas, con el proyecto de fundar una revista común (que nunca se alcanzó a fundar). Era la correspondencia cruzada con el venezolano Mariano Picón Salas, que en ese momento se encontraba en Chile editando la revista *Índice*; Luis Alberto Sánchez, entonces en tránsito entre Lima y Santiago, que sacaba la revista *Presente*; y, la cuarta pata de esta correspondencia eran los cubanos de la *Revista de avance*, Mañach, Lisazo y Juan Marinello.

Bueno, no quiero aburrirlos con un relato muy largo... En otro momento pude dar con parte del fondo de archivo de Silvio Frondizi, años después de haber publicado un libro sobre Silvio Frondizi... Tuve la suerte de dar con su Fondo. No con el que está en Biblioteca Nacional, sino con otro que estaba resguardado en una casa de campo que había tenido Silvio Frondizi, y que después de su asesinato en manos de las Tres A, había quedado abandonado en un pueblito de Córdoba. Bueno: recuperé ese Fondo, que había quedado en manos de los caseros (se los pedí, me lo dieron: hoy forma parte del acervo del CeDInCI). Y, con algunas cartas escribí un artículo que armó bastante revuelo en su momento, que se llamó “Tres hermanos, tres destinos”: cruzaba algunas cartas de Arturo Frondizi, Risieri Frondizi y Silvio Frondizi. También a raíz de una donación al CeDInCI, publiqué las cartas que le enviaba Simón Radowsky, el anarquista vindicator, a su protectora Salvadora Medina Onrubia, desde la prisión, y, sobre todo, una vez que queda en libertad. Otras cartas de una hermandad: después voy a hablar de la hermandad en las correspondencias. Y, finalmente, un epistolario que forma parte del Fondo Héctor P. Agosti, que tenemos en el CeDInCI, que son las cartas que el joven Pancho Aricó dirigía desde Córdoba a Agosti, y que nos hablan de otro escenario de los intercambios intelectuales, ¿no? El del joven que se dirige a un intelectual mayor y le ofrece colaboración, con todas las fórmulas de cortesía. Y, al mismo tiempo, de camaradería, porque eran miembros de un mismo Partido, entonces la jerarquía de algún modo se atenuaba con la camaradería política: todos estos elementos se pueden leer en esta correspondencia, además del análisis de los contenidos, que por supuesto son muy interesantes, porque están hablando nada menos que del descubrimiento de la obra de Gramsci, del proceso de traducción de sus obras del italiano para la editorial Lautaro.

La edición de epistolarios entraña toda una serie de problemas que el editor debe resolver. No es simplemente sentarse a transcribir lo que uno encuentra. Y no me refiero al problema no menor de datar las cartas sin fecha, de descifrar las firmas ilegibles, de identificar las iniciales o los seudónimos, que es nuestro trabajo cotidiano. Sobre todo cuando la masa epistolar es enorme, y nos encontramos en una situación en que no hay editorial que albergue un volumen imposible, ni un lector que soporte una edición abusiva de cartas... Son necesarios los recortes. Y ahí hay que tomar decisiones: recortes epocales, temáticos, remitentes importantes. Bueno: ¿cuál es nuestro criterio de la importancia, nuestro criterio de la relevancia?

A menudo el editor elige la estrategia de transcribir en forma cronológica el epistolario recibido por un corresponsal. En un caso límite, no tenemos cartas producidas por el receptor, solamente podemos inferir su voz en negativo, a través de las cartas recibidas. Es lo que me pasa cuando edito el epistolario de Glusberg: muy excepcionalmente hay copias de sus cartas. Sin embargo, yo lo pongo como corresponsal, porque, bueno, fue un extraordinario corresponsal, y, de algún modo, podemos inferir sus preguntas, sus opiniones, sus demandas, sus intercambios (aunque sea en hueco, ¿no?, en negativo). El ordenamiento cronológico nos facilita la lectura del itinerario biográfico. Nos permite inferir cómo va creciendo, cómo se va ramificando —o cómo se va reduciendo— la red de corresponsales de un autor (productor). Otras veces los editores recurrimos a la estrategia más trabajosa de reunir una correspondencia. En esta estrategia editora la construcción de redes epistolares está puesta en primer plano. Las redes epistolares son la forma clásica de las redes intelectuales, ¿no? Excepcionalmente el corresponsal conserva borradores o copias, producidas gracias al uso del papel carbónico de las cartas remitidas. Lo hacen algunos intelectuales prominentes: en nuestros fondos, es el caso de José Ingenieros, Córdova Iturburu, Liborio Justo, Héctor P. Agosti... Cuando no es así, es necesario un enorme trabajo de búsqueda de cartas correspondientes en otros repositorios. Es lo que hice con, por ejemplo, *Mariátegui en la Argentina*, armando correspondencias cruzadas que estaban, sobre todo, en tres repositorios: el Archivo Mariátegui en Lima, el Fondo Waldo Frank en la Universidad de Pennsylvania y el Fondo Glusberg en el CeDInCI. Tener las cartas de Glusberg me sirvió como moneda de cambio: le propuse a la Universidad de Pensilvania un intercambio de copias (le envié copias de las cartas que nosotros teníamos de Waldo Frank a cambio de las cartas que ellos tenían de Glusberg; es uno de los pocos casos adonde la voz de Glusberg aparece, gracias a que se preservó en el Archivo Mariátegui y en el fondo de archivo Waldo Frank en la Universidad de Pensilvania). Armar una correspondencia triangulada es una decisión del editor. En principio podría sorprender, podría resultar objetable. Pero es un apéndice documental a un libro —*Mariátegui en la Argentina*— donde la relación, la triangulación Glusberg-Mariátegui-Frank tiene un núcleo explicativo muy fuerte. Y a mí me interesa mostrar cómo uno se apoyaba en el otro, cómo uno se alimentaba del tercero, etc. En esa correspondencia triangular, donde permanentemente los dos que se escriben hablan del tercero, hablan de las cartas que le enviaron, nos muestran un entramado que

hacía necesaria la publicación de la correspondencia, en forma cronológica pero de los tres al mismo tiempo.

Algo semejante podría decir de la decisión de reunir las “cartas de una hermandad”. La correspondencia entre figuras tan disímiles como Leopoldo Lugones, Quiroga, Martínez Estrada, Luis Franco y Glusberg, al principio sorprende. Pero a partir de la lectura de las propias cartas (y a partir de testimonios que uno encuentra, sobre todo, de los memorialistas de la bohemia porteña, o del empeño de unos en escribir sobre la obra de los otros, o de las fotografías que integran el Fondo Samuel Glusberg), en mi caso pude intuir que aquí había una relación privilegiada. Había un encuentro de personas muy distintas, de dos generaciones muy distintas, de figuras muy consagradas y otras figuras apenas emergentes. Y que, sin embargo, comparten algo que los memorialistas, los poetas de la época, identifican como una suerte de fraternidad, adonde Lugones sería una suerte de padre —así los dicen expresamente Martínez Estrada y otros autores en sus textos testimoniales—. Y los otros se dan el trato de “hermanos”: “hermano mayor”, “hermano menor”, “querido hermano”, “abrazos fraternales”. Esto aparece mucho en parte de la correspondencia. Yo citaba hace un rato la correspondencia entre Radowitsky con Salvadora: aquí también hay un trato de hermanos, que en el caso de Salvadora aparece resignificado por su visión teosófica, ¿no? Ella habla de sueños que tiene, donde lo sueña como alguien que fue su hermano... Él responde a esa hermandad y le dice continuamente “querida hermanita”. Son cartas en las que, de algún modo, se celebra una hermandad: una hermandad de ideas, pero, sobre todo, una hermandad espiritual, que por momentos adquiere ribetes cósmicos, francamente místicos. En *Cartas de una hermandad* hay una celebración de esta fraternidad. Un esfuerzo de cuidado al padre de la fraternidad y una devolución por parte del padre, que es Lugones, que consiste en respaldar a los “hermanos menores”. De algún modo, Lugones —con sus textos laudatorios en *La Nación*— es quien consagra al joven Martínez Estrada, y después al joven Luis Franco. Es quien le da a un ignoto editor, como Samuel Glusberg (un migrante judío, sin credenciales intelectuales), la edición de sus obras. Y Glusberg edita una docena de obras inéditas, reedita algunos clásicos de Lugones... Lugones lo emplea a Glusberg y lo emplea a Luis Franco en la que hoy se llama la Biblioteca de Maestros. Y, las cartas, si bien son casi todas posteriores a ese momento de encuentro físico de los hermanos (en los bares de la bohemia porteña: en las cervecerías, en el Aue’s Keller, en La Cosechera, en los cafés que habitan los periodistas que hacen el turno nocturno, los actores que salen del teatro, y los escritores, que participan de esa bohemia romántica porteña), corresponden a un período inmediatamente posterior, al de la diáspora, en los treinta. Cada uno se va por su lado: el único que queda en Buenos Aires es Lugones, siempre al frente de la Biblioteca. Glusberg se autoexilia en Chile. Luis Franco vuelve a su Belén natal, en Catamarca. Martínez Estrada se retira a una casa-quinta y se aísla durante mucho tiempo del mundo. Horacio Quiroga, como sabemos, se va a

Misiones. Y esta diáspora es la que nos permite reconstruir la hermandad, porque los hermanos prosiguen la fraternidad a través de la correspondencia.

Hay algo que me interesa destacar. Se hace hincapié en la red epistolar como red intelectual, y, de algún modo, como red de poder. Los grandes intelectuales como constructores de poder a través de esa red epistolar, porque a través de esta red reclutan colaboradores para sus revistas, futuros autores para sus proyectos editoriales, se asocian, combaten unos contra otros, discuten, establecen jerarquías. O sea: las cartas son un testimonio extraordinario para identificar posiciones dentro de un campo intelectual concebido como un campo de poder, lo que también vale —sin duda— para el campo político. Pero hay otra dimensión que quizás podamos poner como polo (aunque en las cartas estos polos aparecen mezclados), que es, digamos, una necesidad de comunicación, podríamos decir, existencial. Una necesidad de confraternizar, identificarse, defenderse, consolarse frente a un mundo en crisis, ¿no? Armando Petrucci, en *Escribir cartas*, nos habla de un sentimiento de angustia compartido, de cartas que hablan de lo que fue la Gran Guerra y los miedos que surgen a partir de la década del veinte, y que se incrementan fuertemente en la década del treinta: de que vuelva a ocurrir un escenario de guerra, como finalmente ocurre. Y, por lo tanto, hay toda una dimensión de las cartas del siglo XX, dice él, que nosotros podemos identificar en estos epistolarios, que tiene que ver con esta necesidad del auto consuelo, de escribirse tratando intentar descifrar el mundo, de compartir con el compañero —que también asiste impotente a procesos históricos que escapan a su control—.

Exceder las tipologías clásicas, atender a la dimensión material y a los recursos técnicos

Bueno. Prometí ser breve y me extiendo más de la cuenta. Decir solamente esto: hay clasificaciones, hay tipologías de la correspondencia que, podríamos decir, se establecieron hace alrededor de un siglo y que tienen una validez relativa, en la medida en que la preservación, el descubrimiento y la publicación de nuevos epistolarios, y, sobre todo, las nuevas miradas de la Historiografía, hacen estallar los viejos esquemas. Hay un texto clásico —de un sociólogo americano, William I. Thomas, y un sociólogo polaco, Florian Znaniecki—, un trabajo considerado pionero en el uso de los documentos personales como recurso para la investigación en ciencias sociales.⁵⁹ Establecen una tipología. Hablan de las “cartas ceremoniales” o de las “cartas de salutación” en ocasiones especiales (casamientos, bautismos, cumpleaños, festividades religiosas, fallecimientos), de las “cartas informativas” (proveedoras de un recuento detallado de la vida de quien se hallaba ausente, alejado de la familia), de las “cartas sentimentales” (destinadas a exaltar y preservar las emociones y el sentir íntimo de las personas, con independencia de cualquier circunstancia ceremonial), de las “cartas literarias” (destinadas a cumplir una

⁵⁹ William I. Thomas y Florian Witold Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America*, 5 volúmenes. Vol. I y Vol. II (Chicago: University of Chicago Press, 1918); Vol. III, Vol. IV y Vol. V (Boston: Badger Press, 1920).

función primordialmente estética), y, por último, de las “cartas de negocios” (“profesionales” o específicamente “comerciales”). Como toda tipología, la de Thomas y Znaniecki fue construida a partir de cierto corpus específico —estos autores aplicaban esta clasificación a la correspondencia familiar, en un estudio sobre la migración de campesinos polacos a los Estados Unidos— y de un conjunto acotado de preguntas, una determinada problemática historiográfica que si bien se mostraba sensible a la subjetividad del testimonio epistolar, estaba centrada en los estudios migratorios.

Pienso en cartas que de algún modo tensionan o directamente descomponen esta tipología. Algunas se ajustan perfectamente: dentro de las “cartas ceremoniales”, pienso en las cartas de pésame —o en las de respuesta a una carta de pésame— que se enviaban en papel y en sobre cruzados por una banda negra, como la que le envía Anna Chiappe, la viuda de Mariátegui, a Samuel Glusberg. O las cartas de condolencia que recibe Juan Antonio Solari tras la muerte de su compañera Herminia Brumana, por referirme a dos epistolarios que son parte del acervo del CeDInCI. Nuestros epistolarios son de escritores, intelectuales públicos. Y, por lo tanto, no sobreabundan las cartas privadas. Sin embargo, no faltan las cartas de amor. Cartas regidas por ciertos códigos: estoy hablando en términos de la tradición del género. Como el uso del papel perfumado, llegando en algunos casos, en las cartas del Romanticismo, a impregnarlas con lágrimas. Pienso en las cartas escritas con sangre (por ejemplo: las que escribía Donatien Alphonse François, el Marqués de Sade, para rubricar ese erotismo pasional y desatado). Las cartas besadas, que Diderot le manda a su amante, Sophie Volland: “Beso sus dos últimas cartas... Usted ha de besar este renglón, porque yo lo he besado también. Aquí y aquí”. ¡Un verdadero precursor del sexo virtual! O pienso en las cartas de Don Leopoldo Lugones, ya tan citado, que también unge con sangre y semen las cartas a su amada Aglaura.

Estos autores también hablan de “cartas informativas”, cartas proveedoras de un recuento detallado de la vida de quien se hallaba ausente, alejado de la familia. A menudo cartas urgentes, para dar o para pedir noticias —pensemos en el caso de las cartas de los migrantes, de los exiliados—. Las cartas del frente, de los que están en el frente de guerra, que no aparecen expresamente consideradas en esta clasificación. Estos autores hablan de “cartas comerciales” y “cartas profesionales”. Es cierto que a veces es difícil discriminarlas. Los intelectuales son a menudo editores: editores de libros, editores de revistas, y las cuestiones comerciales se mezclan con los temas literarios, con los temas políticos, filosóficos, ¿no? Muchas veces los autores son autoeditores. (Pienso en la penuria del pobre Echeverría, exiliado en Montevideo, sin un peso, remitiéndoles “en un cajoncito” a Juan Bautista Alberdi y a Juan María Gutiérrez cuarenta y ocho ejemplares del *Dogma socialista* a Chile, para que se los vendan, aprovechando el viaje Montevideo-Santiago de un jovencísimo Bartolomé Mitre... Pidiéndoles encarecidamente que se los vendan y le envíen “la platita”, para, dice, recuperar “los cien patacones”.) Pero muchos de nuestros intelectuales asumen empresas editoriales. Ayer y antes de ayer se hablaba en estas Jornadas de

Mariátegui, como de un empresario-editor, aunque fuera en pequeña escala: la imprenta, la editorial. En nuestros casos: Samuel Glusberg con *Babel*, Ingenieros con *La Cultura Argentina*, Raúl Larra con la editorial *Futuro*, Córdova Iturburu con la revista *Argentina*. De modo que esta dimensión comercial aparece, por ejemplo en el caso de Mariátegui, perfectamente cruzada con las ideas políticas, la literatura, el pensamiento. A veces la dimensión comercial aparece en la pluma de los escritores de forma más próxima a lo fantástico que a la inversión racional y provechosa. Pienso en las cartas —que yo mismo edité— de Horacio Quiroga a Martínez Estrada, tratando de convencerlo de instalarse en Misiones en una finca al lado de la suya (que él le ofrecía), para llevar a cabo un emprendimiento basado en la plantación de naranjas y limones, le dice, “con dos pezones”.

Esto, en la misma carta de abril de 1936 en la que, líneas antes, le decía: “Estrada, hablemos ahora de la muerte”. Y, a continuación: un delirio de páginas y páginas conteniendo cantidades de datos sobre el precio de las naranjas y los limones, datos y costos de su producción, y otros muchos etcéteras.

Bueno: están las cartas de acompañamiento de los libros y revistas que envía el autor. Las cartas de recepción. Las cartas de felicitación. Las de agradecimiento. Las cartas comentando el libro que se recibió. Pienso, por ejemplo, en la cantidad de cartas de maestras de escuelitas de provincia, de pueblo, o de directoras de bibliotecas populares que le agradecen a Nicolás Repetto o a Juan Antonio Solari el envío de tal libro o de tal folleto. Porque ellos también auto editaban y enviaban por correo centenares de ejemplares, tal como se desprende de esta correspondencia. Hay cartas de proposición. Hay cartas de invitación: cartas que invitan a abrir un diálogo, a profundizarlo. Hay cartas que invitan a establecer una alianza intelectual. O a una alianza política: Ingenieros a Unamuno. O a Eugenio d'Ors. Le dice: “Estamos en las antípodas filosóficas, pero coincidimos políticamente...”. Otro tipo bastante recurrente lo constituyen las cartas de petición de un libro. (En el futuro van a aparecer cientos de cartas más pidiendo libros, revistas... Y mails de todo tipo.) Cartas de petición de un trabajo. De un contacto con un tercero. Una recomendación, como la carta de Giuseppe Garibaldi —quizá la más antigua que tenemos en el CeDInCI— que trae consigo Salvatore Ingegneros —el padre de “Pepe” Ingenieros— cuando migra con su familia a Sudamérica: su hermano masón lo presenta frente a los hermanos masones de América que él conocía. O la célebre carta de recomendación que el poeta cordobés Carlos Romagosa le escribe a Mariano de Vedia, director del diario *Tribuna*, recomendando al joven Lugones como colaborador (“Escribe en prosa y en verso con la misma facilidad, y con el mismo estilo exuberante y resplandeciente”, le dice), y confiando en que el periodista embanderado en el roquismo iba a saber comprender que el tono indignado y apostrofante no era sino producto pasajero de su juventud... Y tiene éxito, porque lo contratan.

Deberíamos considerar la carta de intercambio intelectual, la de discusión; llegando a la carta de ruptura, incluso las cartas infamantes (las que, por ejemplo, se envían anónimamente al Rey Víctor Manuel III

durante la Primera Guerra). Hay cartas de invectiva (En el Fondo Ingenieros está el borrador de la carta del psiquiatra argentino al presidente Sáenz Peña. O la de Liborio Justo a Raúl Larra, que se clausura del siguiente modo: “Y por todo dicho lo mando a la puta madre que lo parió”. Firmado: Liborio Justo.) Un rubro habitual es la carta de felicitación: por un cumpleaños, o por la asunción de un cargo. (En nuestros fondos: cuando Nicolás Repetto o Juan Antonio Solari son elegidos diputado o senador; cuando Córdova Iturburu asume como presidente de la SADE.) También la carta de adhesión a un homenaje, por ejemplo, un banquete. Son frecuentes las cartas de agradecimiento: pienso en las de Simón Radowsky a Salvadora Medina Onrubia por todo su apoyo en la cárcel, por las maniobras tendientes a facilitar el escape (finalmente fallido) del Penal de Ushuaia, por su intermediación ante el presidente Yrigoyen para su liberación, por su apoyo económico para que pueda viajar, llegar a México... Otro rubro es la carta de despedida, la carta póstuma, a menudo dirigida al Juez. Pienso, otra vez, en el ejemplo de Lugones: “No puedo concluir la historia de Roca. Basta. Pido que me sepulten en la tierra sin cajón y sin ningún signo ni nombre que me recuerde”. (Los diarios nos dicen que hoy mismo, 17 de abril, se suicidó Alan García en la ciudad de Lima, cuando la policía se presentó en su casa para arrestarlo, y parece que dejó una carta póstuma.) Están también las cartas de súplica, un derivado moderno de las cartas al rey, o al presidente. Pienso en las cartas anónimas del pueblo mexicano al Presidente Lázaro Cárdenas, que editó hace algunos años Adolfo Gilly. O las cartas educativas, como las conmovedoras misivas de Antonio Gramsci a sus hijos Delio y Giuliano desde la cárcel. Son frecuentes, mencionábamos, las cartas de “hermandad espiritual”: Salvadora y Simón; “los hermanos”; Ingenieros, Lugones y Darío (que constituyen esa cofradía llamada “La Syringa”: también son un testimonio de esas cartas de una hermandad juvenil).

Cartas que contrastan con las cartas del poder, que contrastan con las cartas de construcción de una legitimidad, de construcción de una hegemonía política o intelectual. Éstas, más bien, son cartas entre pares, cartas, dice Petrucci, de “recíproca consolación”, que responden a la necesidad de compartir “un común y creciente sentimiento de desasosiego y de angustia frente a la inminencia de una nueva crisis”.⁶⁰ De ese estado de ánimo difuso, dice Petrucci, nace una “irresistible necesidad de comunicación, de intercambio, de confesarse con otros pares que participan, igualmente impotentes, de los mismos sentimientos, para encontrar sostén, solidaridad, confirmación de la propia identidad”.⁶¹

Es necesario poner en discusión la imagen clásica: la carta manuscrita en tinta sobre papel carta. Hay que considerar innumerables variaciones en torno al papel: el papel de trapo, el papel grueso, aquel doblado en varias partes y cerrado con una lacre que luego se sellaba cuando todavía estaba fresco. Hay que considerar la “hoja carta” (ese formato que aún conserva su nombre por su uso estandarizado para la correspondencia), a menudo doblada en dos formando cuatro carillas y la invención del sobre a

⁶⁰ Armando Petrucci, op. cit., 189.

⁶¹ Ibid.

comienzos del siglo XIX. Y, finalmente, el uso del papel liviano en el siglo XX. También es necesario considerar las variaciones de la tinta (las cartas en tinta azul, negra; las cartas en tinta roja ya mencionadas, o las clásicas en cartas en tinta verde de Alfredo Palacios, o de André Breton), el uso de la pluma de ganso y el tintero, la invención de la pluma metálica, de la estilográfica, de la birome, del lápiz. Recordemos la invención de la máquina de escribir, que no se circunscribió a la correspondencia comercial, como se pone en evidencia en la alegría que le expresa Luis Franco a Samuel Glusberg desde su lejana Belén, en Catamarca, cuando le anuncian que va a recibir en 1940 una Remington de regalo (Cf. *Cartas de una hermandad*).

Los fondos con que trabajamos diariamente en el CeDInCI son elocuentes sobre las variaciones que ha conocido la disposición gráfica de las cartas, desde las cartas con membrete (los de las firmas comerciales, los de los nombres propios, los escudos, los monogramas, los símbolos (frecuentes en las cartas masónicas). Pienso en las cartas de los exiliados franceses de la Commune al Consejo General de la Internacional de los Trabajadores en Londres, con su sello triangular en que se leía la divisa de la Internacional: “Ni deberes sin derechos, ni derechos sin deberes”. Pienso en las cartas con dibujos, como las de Rafael Alberti; las cartas concluidas a las apuradas porque sale el vapor que las lleva a otro continente (las de Raymond Wilmart a Karl Marx); las cartas que se escriben a lo largo de varios días (por ejemplo, no se llegó a tiempo a remitirla en un vapor que ya partió, y se aprovecha el papel para continuar un relato o añadir una posdata). Pienso en las cartas prolijas, encuadradas, de letra clara; o en las cartas desbordantes, de caligrafías imposibles: Martínez Estrada decía de las cartas de Quiroga que parecían “escritas con un sismógrafo” (*Cartas de una hermandad*); pienso en las cartas proliferantes, que acaban las dos carillas y se continúan en los márgenes, que llegan a sobre-escribirse sobre párrafos previamente escritos, como las del exiliado Alberto Belloni.

Las correspondencias de los “intelectuales-faro”

En ese libro imprescindible sobre el mundo de las cartas, el italiano Armando Petrucci señalaba que el epistolario de los grandes intelectuales contemporáneos —él toma el caso de Thomas Mann— consistía a menudo en un “esfuerzo consciente de construir, por medio de una red orgánica de comunicación escrita literaria, de la cual él era el regulador y el centro motor, una hegemonía cultural” que excedía a la propia lengua e incluso al continente en el que habían nacido, para llegar a proyectarse a escala mundial.

⁶² Esa hegemonía cultural era habitualmente construida a través de la creación de una revista o una editorial, porque “muchos intelectuales importantes e influyentes fundaron empresas editoriales”.⁶³ De

⁶² Cf. Armando Petrucci, op. cit., 177.

⁶³ Ibid., 178.

modo que hoy nos encontramos con que buena parte de la correspondencia de los grandes intelectuales giraba en torno de los posibles colaboradores de una revista. O de los potenciales autores de un catálogo.

Petrucci señala el contraste de estos epistolarios con la correspondencia escrita por “quienes pertenecen a las clases subalternas, de todos modos alfabetizados, hombres y mujeres cuyos testimonios escritos, en general redactados en condiciones poco fáciles, de alejamiento de la familia, de reclusión, de participación en acontecimientos bélicos, etc.”. Estos epistolarios, observa, “nos han llegado sólo ocasionalmente” y “sólo recientemente y gracias a unos pocos y esforzados grupos de investigación, se ha intentado remediar esta carencia constituyendo centros de conservación específicos y publicando de manera crítica textos epistolares de origen ‘humilde’”.⁶⁴ Quise ofrecer hoy aquí algunas pocas reflexiones en torno ciertos epistolarios preservados en el CeDInCI, pertenecientes al universo de la “cultura de izquierdas”. Cultura letrada por excelencia que, como trataré de mostrar, se mueve entre los dos polos señalados por Petrucci sin terminar de ceñirse de modo cabal a ninguno de ellos.

El epistolario de José Ingenieros, a pesar de sus humildes orígenes migratorios, revela de modo elocuente un esfuerzo exitoso de construcción intelectual hegemónica concretado en algo más de un cuarto de siglo. El epistolario de Samuel Glusberg nos muestra asimismo una extraordinaria voluntad de correspondencia nacida de otro migrante de orígenes modestos que también lanza revistas y proyectos editoriales, pero con modalidades y resultados diversos. Ingenieros se construye primero como socialista revolucionario, en sociedad con Lugones; luego como el psiquiatra oficial de la élite porteña; finalmente, como el intelectual-faro de una nueva generación. Mientras que Glusberg, sin esa voluntad ni esa capacidad de liderazgo personal, constituye cofradías intelectuales amparándose en otros “intelectuales-faro”, como Leopoldo Lugones, José Carlos Mariátegui o Ezequiel Martínez Estrada.

Se ha dicho a menudo que el archivo personal no es el resultado de una acumulación pasiva, sino una construcción consciente dictada por una voluntad de posteridad, un *corpus* que a menudo nos llega organizado, etiquetado, jerarquizado e incluso depurado (por el productor, sus familiares o sus albaceas). El trabajo del archivista primero, y tras él, el trabajo del historiador, consiste —respetando ese orden, desde ya— en identificar esas estrategias autobiográficas del productor, o los celos hagiográficos de sus albaceas, en reponer la carta dentro de la correspondencia, en resituar al autor dentro de una trama mayor de relaciones intelectuales, editoriales o políticas.

Los epistolarios son verdaderos monumentos bibliográficos que responden a la imagen de sí que quiso dejar el productor, a un notable afán de posteridad. Estos autores tienen el cuidado de guardar copia de la carta enviada, considerando a la correspondencia como parte de su propia obra. No hay inocencia, no hay espontaneidad al escribirla, recibirla, responderla, conservarla, archivarla. Sus cartas se inscriben

⁶⁴ *Ibid.*, 148.

cabalmente dentro de las reglas del género epistolar, un género altamente codificado, con formatos que se fueron estableciendo a lo largo de los siglos.

En los epistolarios presentes en los fondos que resguarda el CeDInCI, decíamos, pueden tener lugar las cartas privadas en sentido estricto (las cartas íntimas, las cartas de amor, las cartas familiares), pero la mayor parte son cartas privadas que hablan de lo público, algunas de las cuales incluso se hacen públicas en vida de sus firmantes (se publican en revistas, en diarios, por ejemplo; o incluso en libros, como las cartas de recepción de una obra que un autor reproduce en el apéndice de la segunda edición bajo el título: “Se ha dicho de la presente obra...”). Además, se practica la fórmula de la carta abierta, o de la carta colectiva, que normalmente se hace pública apenas se escribe.

En fin. En honor al cansancio colectivo que asumo todos compartimos cierro ahora mismo con esta enunciación. Y dejamos diez minutos, quince minutos para un intercambio. Muchas gracias.⁶⁵

⁶⁵ La presente conferencia fue desgrabada por los compiladores de estas Actas. Y bien se publica en las mismas con autorización de Horacio Tarcus, no pudo ser revisada por su autor, quien nos aclaró que se trata de una versión preliminar de un trabajo sobre archivos personales, redes intelectuales y epistolarios de más largo aliento, en preparación.

Paneles

Panel sobre Humanidades Digitales⁶⁶

Participantes: Gimena del Río Riande (Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual. Laboratorio de Humanidades Digitales, CAICYT-CONICET. Presidenta de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales), Ana Torres Terrones (Archivo José Carlos Mariátegui) y Peter Chan (Stanford University).

Moderador: Lucas Domínguez Rubio.

Presentación de Lucas Domínguez Rubio

Este panel es sobre humanidades digitales y está conformado por Gimena del Río Rande, Ana Torres Terrones y Peter Chan. Van a hablar más o menos media hora cada uno y después nos quedaría aproximadamente media hora para responder todas las consultas al final de las tres exposiciones. Presento entonces primero a **Gimena del Río Rande**, que es Doctora en Filología Románica por la Universidad Complutense de Madrid con premio extraordinario de doctorado y Magister en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Experta en Investigación y recuperación del patrimonio literario por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Organizó el primer THATCamp en la ciudad de Buenos Aires en 2013, las reuniones científicas que dieron origen a la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (AAHD), proyecto personal que transformó en colectivo y del cual hoy es vicepresidenta. También organizó el DayofDh Buenos Aires 2015 y las *I Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales “Culturas, Tecnologías, Saberes”*, entre muchos otros eventos. Es parte del comité directivo de la Revista de Humanidades Digitales de la UNED, coordinadora de la sección de Humanidades Digitales de la revista ArtyHum, miembro del comité científico de Digital Studies/Le champ numerique, Frontiers in Digital Humanities, y de los blogs de investigación Hypothèses. Es miembro del comité ejecutivo de Global Outlook::Digital Humanities (GO::DH), vocal de Humanidades Digitales Hispánicas (HDH) y Presidenta de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (AAHD).

Ana Torres Terrones es Bibliotecóloga y Comunicadora. Estudió Bibliotecología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cuenta con estudios de Maestría en Gestión de Información y del Conocimiento por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y con una diplomatura en Gestión de Documentos y Tecnologías para Archivos por la Universidad Ricardo Palma. Coordinadora del Archivo Central del Fondo Nacional para las Áreas Naturales Protegidas del Perú (2012-2014). Documentalista

⁶⁶ El video de este panel así como las diapositivas de las/os expositores/as pueden consultarse en el siguiente enlace: <http://jornadasarchivos.cedinci.org/recursos/>

en el área de Gestión del Conocimiento para la Escuela Nacional de Administración Pública (2014-2015). Actualmente es coordinadora del Archivo José Carlos Mariátegui.

Peter Chan es Archivista Digital por la Universidad de Stanford (Estados Unidos). Se desempeña como Project Manager del proyecto ePADD (Email - Process, Appraise, Discover, Deliver). Fue miembro del proyecto AIMS (An Inter-Institutional Model for Stewardship), que recibió el premio de la NDSA (National Digital Stewardship Alliance) en el año 2012, premio que también recibió el proyecto ePADD en 2017. Peter fue pionero en el uso de AccessData FTK para realizar la valoración y el procesamiento de colecciones nacidas digitales, y construyó una plataforma de trabajo que puede leer floppy disks de 8 pulgadas. Como miembro del proyecto GAMECIP, Peter recomendó el uso del formato SKOS para su plataforma de publicación y el lenguaje controlado de almacenaje de medios en el Open Metadata Registry.

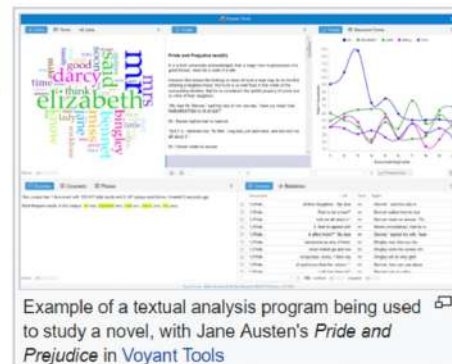
Intervención de Gimena del Río Rande⁶⁷

En primer lugar muchas gracias por la invitación, la verdad es que es magnífico que estamos empezando con esta conversación sobre archivos y Humanidades Digitales. Con el fin de iluminar un poco cuáles son estas zonas en común que podría haber en la investigación en Humanidades Digitales (HD) utilizando archivos, denominé esta presentación “prácticas convergentes”. Mi idea es hacerles una especie de presentación general sobre qué proponen las Humanidades Digitales, que proponen con relación a los archivos y que estamos haciendo en Argentina en torno a este campo científico... emergente, vamos a llamarlo así.

Empiezo con la definición, digamos, más general que podemos encontrar la web, a partir de Wikipedia: Humanidades Digitales o *Digital Humanities* es un área de la actividad científica o académica que trabaja en un lugar interseccional, en la intersección de lo que son las humanidades y las tecnologías del cómputo, de las tecnologías digitales. Es una definición algo abstracta, pero que ya desde la imagen que propone Wikipedia dice bastante lo que hacemos los humanistas digitales. Para la mayoría de nosotros, nuestra formación es bastante textual.

⁶⁷ Las diapositivas que acompañan a esta presentación pueden descargarse en el siguiente enlace: https://zenodo.org/record/3483098#.XadP_FVKiUk

Digital humanities (DH) is an area of scholarly activity at the intersection of **computing** or **digital technologies** and the disciplines of the **humanities**. It includes the systematic use of digital resources in the **humanities**, as well as the reflection on their application.^{[1][2]} DH can be defined as new ways of doing scholarship that involve collaborative, transdisciplinary, and computationally engaged research, teaching, and publishing.^[3] It brings digital tools and methods to the study of the humanities with the recognition that the printed word is no longer the main medium for knowledge production and distribution.^[3]



Wikipedia

Acá hay una imagen, viene del software Voyant Tools, que lo que hace es leer grandes cantidades de texto y sacar nubes de palabras, distintas estadísticas, etc. Pero esto no es lo único que proponen las humanidades digitales.

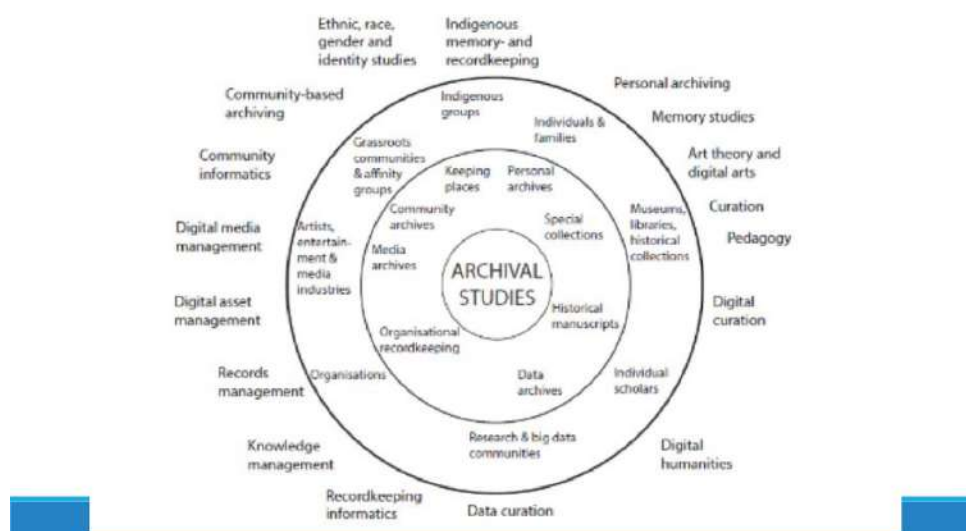
No obstante, este lugar de convergencia es discutido hace muchos años: no hay una única definición de HD pero, aproximadamente, esta es una de las de las representaciones que hicimos hace algunos años sobre una propuesta de un investigador alemán, Patrick Sahle, que piensa las Humanidades Digitales en este en este espacio, en este lugar de encuentro donde coinciden distintas disciplinas no sólo del ámbito de las humanidades, pero también de las Ciencias de la Información, la Bibliotecología, la Ciencia de la Computación, la Historia las Artes, etcétera:



Patrick Sahle-Dh Wheel (adaptación Gimena del Río)

Johanna Drucker algunos años después habla de las Humanidades Digitales como un espacio de prácticas convergentes, que desde mi lugar resulta muy interesante para pensar. Me parece que es una definición que resulta muy rica. De alguna forma Drucker lo que dice también es que las humanidades digitales no solamente crecen en este lugar de intersección donde necesitamos distintas voces, no sólo la voz del humanista, sino también de la gente de Ciencias de la Información, de los especialistas en Bibliotecología, de la Antropología, de la Informática, de la programación... pero también lo que nos hace pensar es en un lugar diferencial para el humanista, acostumbrado a trabajar en soledad, individualmente, con una fuerte representación de la figura de autor. En el ámbito de las HD se encuentra alguna forma reconfigurado en un trabajo si se quiere colaborativo, grupal, donde distintas competencias se encuentran y generan un nuevo producto.

Esto de alguna forma me parece que con el evento que estamos celebrando se relaciona bastante. Los estudios sobre archivos también pueden tener esta definición de convergencia tranquilamente. Yo soy de formación medievalista y como tal, cuando trabaja en mi tesis de doctorado en distintos archivos, vaciando archivos, aprendí sobre cuestiones que a lo mejor desde el ámbito de las humanidades o como licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires jamás había trabajado. Sin embargo, me acercó a otras disciplinas como la Paleografía, la Codicología, etc. que no se relacionan directamente, pero que pueden relacionarse evidentemente con quienes están trabajando en archivos históricos antiguos.



Pero volviendo a nuestras Humanidades Digitales, como les comentaba, como definición general, desde mi lugar creo que podría definirse las como un campo que apunta a generar nuevo conocimiento humanístico utilizando herramientas digitales. No es la aplicación sistemática de determinadas herramientas, no es un proceso simple -que por ejemplo puede relacionarse directamente con la digitalización y allí termina- sino que, realmente, el proceso puede empezar ahí pero la idea de las

humanidades digitales es seguir añadiendo distintas capas de sentido, distintas prácticas, distintas metodologías que nos lleven a generar un nuevo conocimiento para las Humanidades.

Digamos que estas aproximaciones desde lo computacional a las Humanidades, si bien se reconfiguraron hace algunos años en el término *Digital Humanities* tienen un largo tiempo. En la década del cuarenta hubo varios proyectos señeros que trabajaron desde este lugar que apuntaba lo cuantitativo: el índice tomístico del padre Busa que empezó fue consecuencia de su tesis doctoral, pero que como proyecto computacional empieza en el año 1949, es uno de los primeros proyectos relacionados con la lingüística computacional.

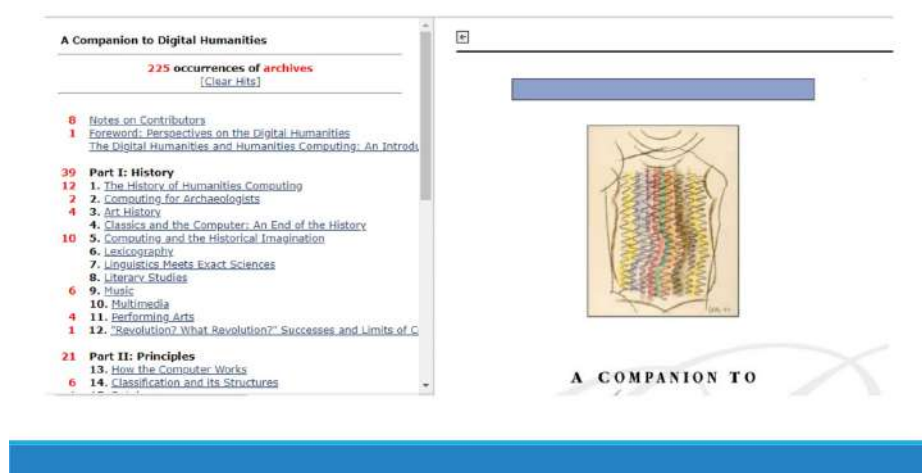


No obstante, la lingüística computacional ha sido uno de los bastiones que se ha mantenido dentro de la investigación en Humanidades Digitales de distintas maneras, hoy les voy a mostrar un poco como seguimos utilizando muchas herramientas de la lingüística computacional cuando, por ejemplo, terminamos un proceso de digitalización y como mejora ese trabajo.

Con respecto a la época [de la disciplina] definida como *Digital Humanities* esta es una nueva definición que se le añade a otro pequeño campo que venía desde fines de la década del cuarenta denominándose *humanities computing* -informática humanística en español- con la publicación de esta primera compilación de trabajos de informática humanística sobre bibliotecas digitales, etcétera que se publica por Blackwell en el año 2004⁶⁸ y donde los editores deciden superar la etiqueta de informática humanística de alguna forma sintiendo que no terminaba de representar otras aproximaciones como por ejemplo la de bibliotecas y archivos digitales, y eligen otra nueva etiqueta que es *Digital Humanities*. Un buceo un poco rápido las ocurrencias sobre estos términos que aparecen en la versión online que hoy

⁶⁸ Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Humanities* (Oxford: Blackwell, 2004). <http://www.digitalhumanities.org/companion/>

es consultables desde la web para lo que aquí nos atrae, qué es el ámbito de los archivos, ya nos da cuenta de una alta frecuencia de uso del término “archivo” de muy distintas formas: archivo como fichas de trabajo de los humanistas, archivo como espacio donde se va a buscar información, archivo histórico, archivo de datos... está utilizado de múltiples formas en las doscientas veinticinco ocurrencias del término a lo largo de toda esta compilación.



Dentro de lo que son los estándares de trabajo de las humanidades digitales uno de los sistemas que más utilizamos para la edición de textos es este que es el sistema de codificación de textos de la Text Encoding Initiative, consorcio que en este momento tengo el gusto de dirigir con otros colegas de distintos países del -vamos a llamarle- norte global. La propuesta de la tercera iniciativa es interesante para los que estamos trabajando en edición de textos porque lo que nos permite es trabajar con una serie de metadatos, con una serie de códigos, que de alguna forma se superponen sobre los textos y lo que hacen es marcar, no trabajar sobre la forma sino también sobre la semántica de los textos. Entonces, cuando eso está en un formato digital -vamos a llamarlo en un “formato final”- html, pasando por un montón de otros procesos, nos permite la recuperación de la información de una forma muy precisa. Lo que tiene interesantes que es un sistema que en este momento estamos compartiendo a escala global. Eso es importante porque permite un mayor reuso de nuestras ediciones digitales, mayor interoperabilidad e intercambio de la información, etcétera.



A nivel archivos esto también tiene importancia. Desde el año 2004 se decidió que la Text Encoding Initiative,⁶⁹ pensada para la codificación de textos en las humanidades compartiera sus diferentes sets de códigos con la Encoded Archival Description (EAD) tratando alguna forma de no solamente pensar los textos comunidades y los textos dentro de espacios mayores como podría ser el espacio del archivo

EAD Elements		Overlapping TEI elements	
Name of immediate parent element	Name of child elements	Name of immediate parent element(s)	Name of child elements
<controlaccess>	<genreform>	<profileDesc> within <teiHeader>	<keywords><classcode> classref>
	<geogname>		<channel>
N/A	<persname>	<textDesc> within <profileDesc> within <teiHeader>	<constitution>
	<famname>		<domain>
	<corpname>		<factuality>
	<occupation>		<preparadness>
	<subject>		<purpose>
	<date>		
	<function>		
	<scopecontent>	<text>	<name><date>

Dentro de otros elementos que hemos venido desarrollando para las humanidades, la aproximación desde el lugar del archivo desde una semántica muy plural también tiene lugar en esta taxonomía que que desarrolló otro consorcio sobre humanidades digitales en Europa y que aquí en Argentina de alguna forma transculturamos y reelaboramos para definir los objetos de investigación con los que estamos trabajando en humanidades digitales.

⁶⁹ <https://tei-c.org/>

TaDiRAH - Taxonomía sobre Actividades de investigación digital en humanidades

1. <Actividades de investigación>
2. Alineación de secuencias
3. Almacenamiento
4. Análisis
5. Análisis de clusters
6. Análisis de colocaciones
7. Análisis de componentes principales
8. Análisis de contenido
9. Análisis de opiniones
10. Análisis de redes
11. Análisis espacial
12. Análisis estilístico
13. Análisis estructural
14. Análisis relacional
15. Anotación
16. Aprendizaje automático
17. Archivar
18. Archivo
19. Artefactos

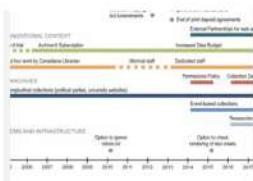
<https://www.vocabularyserver.com/tadirah/es/index.php>

Dentro de las distintas actividades y los objetos de investigación de las HD evidentemente también tienen un lugar preponderante los archivos y los objetos relacionados con él. Entre otros proyectos de investigación en humanidades digitales que estamos llevando a cabo en este momento se encuentra este que se llama Open Methods,⁷⁰ dentro del consorcio DARIAH, con el que estamos trabajando. Uno de los métodos que usamos para dar cuenta de qué estamos haciendo y como mostramos en que estamos trabajando es este metablog en el que de alguna forma cosechamos diferentes publicaciones en distintas lenguas sobre el tema y, si uno también hace una búsqueda rápida sobre el metablog de Open Methods va a encontrar como los humanistas digitales hacemos uso de la terminología del archivo y de cómo también nos sirve para dar cuenta de una gran parte de nuestro trabajo: el que trabaja con archivos web, quien está trabajando con archivos más relacionados con fichas de edición de textos literarios, etcétera.



OPENMETHODS

FROM CAPTURING DIGITAL HUMANITIES METHODS AND TOOLS



If These Crawls Could Talk: Studying and Documenting Web Archives Provenance
AUGUST 15, 2018

Webarchiving in de praktijk: Hyves (2004-2013)

SEPTEMBER 27, 2017

Introduction: In 2013 due to the phenomenal success of Facebook, the until then unrivalled social media hub Hyves went off line, now it needs to be archived.

[READ MORE](#)

INTERESTED IN BLOGGING ABOUT YOUR RESEARCH? THE DIGITAL HUMANITIES TOOLS AND METHODS BLOG IS FOR YOU!



IN COOPERATION WITH

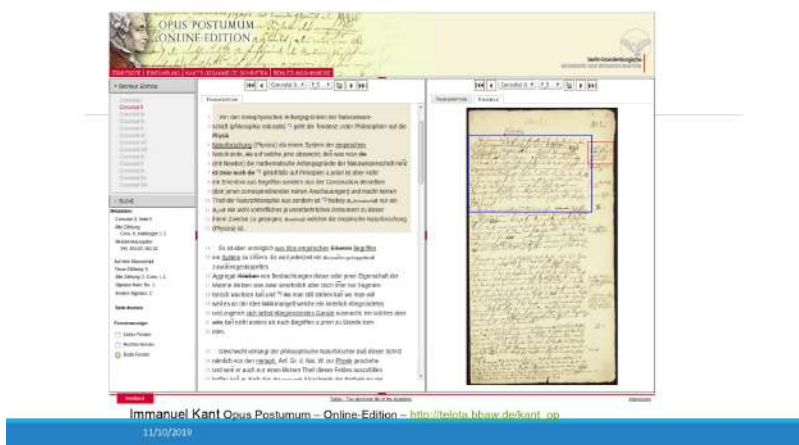


⁷⁰ <https://openmethods.dariah.eu/>

Sobre el tema de los de estos procesos de las humanidades digitales, como les decía al principio, la idea de las humanidades digitales es generar un trabajo donde distintas prácticas puedan ir de la mano. El trabajo, como les decía, no parte de una sola persona, no puede ser individual, no es el trabajo de una biblioteca, ni de un bibliotecario, sino que es el trabajo de distintas personas colaborando con sus competencias, sus conocimientos dentro de un proyecto de investigación.

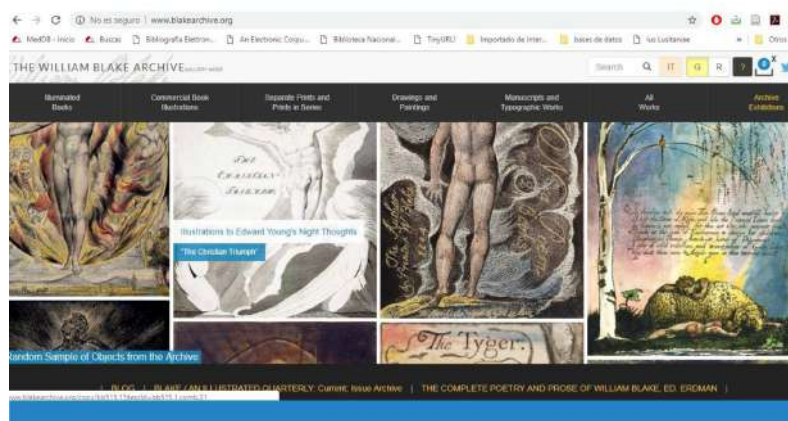
Muchas veces este tipo de trabajo suele empezar con un proceso de digitalización o puede empezar con archivos nacidos digitalmente (*born digital*). La mayoría de las veces necesita de un trabajo de transcripción, que puede ser manual o automática, o puede ser manual y automática. De hecho, dentro del *Text Encoding Initiative* hay muchas formas de trabajo que se pueden automatizar y nos permite trabajar a gran escala con todo este sistema de codificación que les contaba en un principio, al cual también se pueden sumar otras herramientas de anotación. Todas esas herramientas de transcripción, codificación y anotación no solamente valen para texto sino también para imagen y para texto e imagen, porque muchos de nuestros proyectos de investigación toman evidentemente [imágenes] o archivos de audio también, por ejemplo.

Pero, evidentemente, todo este proceso necesita de una repercusión web. Lo que hacen todos estos métodos y estos distintos procesos es proponer formas de transformar los textos y que de alguna manera puedan verse en la web, no es una página web. Las humanidades digitales no son una página web, tienen mucho más fondo que eso, trabajan en un nivel de mucho enriquecimiento de los textos... por ejemplo: esta es una de las ediciones del *opus postumum* de las obras de Kant, donde lo que se hizo fue digitalizar una serie de manuscritos y proponer una edición digital, con mucho enriquecimiento, muy vinculado pero que también permite una lectura paralela con la digitalización, dónde al lector se lo guía específicamente en esa lectura para que pueda comprender, de alguna forma, esa nueva epistemología visual que se le está ofreciendo a través de la edición digital.



Desde mi lugar como humanista digital e interesada en estos temas creo que hay tres investigadores que han influido en cómo yo entiendo la práctica de las humanidades digitales. Claro que no es la única. Por un lado, la cuestión relacionada, como les decían en un principio, con estas “prácticas convergentes” la propuesta de Johanna Drucker, pero también la de Stephen Ramsay sobre las “máquinas que leen” (*reading machines*), que pueden leer grandes cantidades de datos y ofrecernos otro tipo de lecturas diferentes a la lectura humana, propuesta que alguna forma fue esencial para que años más tarde [Franco] Moretti desarrollará la teoría de la lectura distante.

Para para lo que aquí nos convoca qué es el tema de los archivos les traía tres ejemplos muy significativos y que ya llevan muchísimo tiempo funcionando como objetos digitales, también definiéndose desde el ámbito de las humanidades digitales. Uno es el archivo de Gabriel Rossetti (*Rossetti Archive*)⁷¹ que es un proyecto que alguna forma antes era la definición de humanidades digitales. Desde el año 2002 empezó a trabajar en esta propuesta digital de distintos textos de Rossetti y a la vez toda esa serie de imágenes bellísimas de los prerrafaelitas. Pero también piensa este espacio como un sitio para exhibir los objetos pero también para añadir bibliografía, con lo que tenemos una gran cantidad de entradas en este proyecto de investigación. Algo similar a lo que sucede en otra propuesta, que es el *William Blake Archive*,⁷² donde los responsables de este archivo justifican que era tal la cantidad de material y tan diverso y eran tan distintas las posibilidades de trabajo con ellos qué les pareció que la semántica del término archivo era lo que realmente se acomodaba mejor, no solamente al proyecto en ese momento, sino pensando en cómo podía llegar a crecer el proyecto en esta cuestión... o estos archivos en movimiento, que también las humanidades digitales proponen. Les pareció que era la terminología más adecuada.



⁷¹ <http://www.rossettiarchive.org/>

⁷² <http://www.blakearchive.org/>

Desde desde América Latina hay un proyecto interesante con el que el que colaboré durante dos años: la investigadora chilena Carolina Gainza hizo el proyecto “Raúl Zurita: documentos públicos de la vida privada”,⁷³ en donde la propuesta sobre el archivo digital que, si ustedes ven un poco de qué se trata, es bastante distinta, a lo mejor, a la de Blake o a la de Rosetti. Sin embargo, no deja de ser muy interesante como propone el proyecto pensar estos documentos que se transforman en públicos pero que pertenecieron a la vida privada de este investigador y artista.



Ya metiéndonos un poco más en el tema de HD en las distintas variantes del español, nombro las que en este momento estamos trabajando desde distintos lugares: desde España hacia 2011, y desde México, surgieron las dos primeras asociaciones de Humanidades Digitales. Traigo esta cuestión de las asociaciones porque dentro de los países latinoamericanos y España, donde realmente empezó a sostenerse, apoyarse, a promoverse la investigación en estos temas no fue desde de la academia. Los proyectos académicos lo que proponían era algo mucho más, si se quiere instrumental: un proceso de digitalización o de edición que terminaba en un objeto web, pero no pensaba mucho más allá, no había una una reflexión crítica de que se estaba haciendo con ese dinero de proyectos de investigación.

Fueron las asociaciones que, de alguna forma, como individuos interesados en el tema y en poder generar más unas redes más extensas y más lazos de trabajo, empezaron a hacer otras propuestas desde una zona un poco más periférica. Así surgió la HDH en España, la red HD en México. En Sudamérica es interesante porque la Asociación Argentina de Humanidades Digitales y la asociación brasileña nacimos en el mismo año (2013), y en los últimos años surgieron la asociación colombiana de humanidades digitales y la asociación cubana de humanidades digitales. O sea, en este momento tenemos distintas voces que se reúnen en estos espacios de lo que tiene que ver con asociaciones y redes fuera de la academia, buscando también otras posibilidades de trabajo.

⁷³ <https://documentospublicos.udp.cl/>

Como les decía aquí en Argentina todo empezó en el año 2013 con un evento muy interesante que es un *That Camp*, que es una especie de “descongreso”, como si nos juntáramos sabiendo que venimos por las Humanidades Digitales pero la agenda de trabajo se pone el momento y cada uno decida qué es lo que quiere aprender y también qué es lo que puede traer, porque la idea un *That Camp* es que todos enseñan y aprenden a la vez. Eso nos pareció un buen comienzo para pensar en una asociación y para pensar en una horizontalidad de voces.

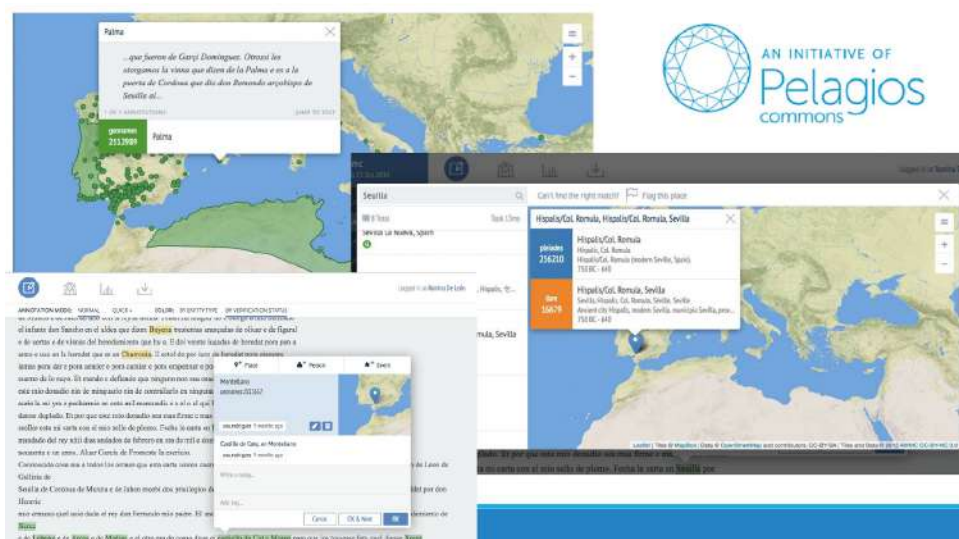
Empezamos siendo distintos investigadores de diferentes lugares: La Plata, CONICET, de la Universidad Nacional de Rosario... hoy somos muchos más. La Asociación empezó pensándose desde un lugar relacionado con el manifiesto (ver imagen debajo), pensamos que son y para qué sirven las humanidades digitales a nosotros en Argentina, fuera de estos grandes proyectos de investigación rentados, con amplia financiación... como un humanista digital en un contexto no siempre favorable como nuestro país puede llevar adelante un proyecto humanidades digitales con tecnologías que de alguna forma puedan funcionar realmente y puedan terminar como objetos digitales web.



Lo que hacemos desde el año 2014 es organizar, cada dos años, un congreso. Los dos primeros los hicimos aquí en la ciudad de Buenos Aires, en el Centro Cultural general San Martín. Y nuestra idea siempre fue ser una asociación itinerante, así que dimos gran paso del año pasado y el congreso lo organizamos en la ciudad de Rosario. De todos los congresos sacamos actas, publicamos los trabajos de quienes asisten a nuestros eventos y la idea de la asociación es ser una asociación libre: no tiene membresía, la membresía es ser parte de la comunidad y uno puede darse de alta automáticamente a través de la web entrando a nuestro a nuestro sitio⁷⁴ -les dejo en las diapositivas que no sé si luego las liberarán pero se pueden compartir- pero le dejo los sitios para que vean un poco que estamos haciendo y les traía para cerrar algunos proyectos más relacionados con lo que yo estoy haciendo como investigadora para mostrarles un poco cuál es el camino que en este momento estoy realizando desde

⁷⁴ <http://aahd.net.ar/>

CONICET entre institución que el IIBICRIT (Instituto de Investigaciones Bibliográficas y de Crítica Textual) y el Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (Caicyt). Más allá de un proyecto más teórico como el que empezamos en el año 2014 sobre buenas prácticas -donde revisamos realmente una serie de buenas prácticas que podrían relacionarse con el acceso abierto, política científica esencial para nuestro país, central para los investigadores, la ciencia abierta- lo que hicimos fue generar un documento de buenas prácticas también ayudando a otros investigadores interesados en el ámbito de las humanidades digitales. Pero, para cerrar esta charla, lo que les traje fue algunas imágenes de este proyecto que denominamos *Pelagios al Sur*⁷⁵ -ahora les voy a explicar porqué- pero de alguna forma lo que hicimos fue generar un proyecto de investigación que definiera, nos ayudara a encontrar, a interrogar el espacio y tiempo en el Río de la Plata desde los primeros textos que lo describen. Lo que hicimos fue, evidentemente, trabajar con textos que ya estaban digitalizados, pero a ellos le agregamos otras capas de sentido con un software que pertenece al grupo Pelagios Commons que lo que nos permite es trabajar no solamente con anotación semántica sino también con anotación geográfica, trabajar con sistemas de información geográfica sobre el texto.



Y a ello nos hemos dedicado en los últimos tiempos, de hecho, la edición digital anotada, enriquecida y georeferenciada que tenemos terminada este momento es la de “La Argentina manuscrita” de Ruy Díaz de Guzmán, un texto que la verdad nos ha resultado muy interesante para el trabajo, no solamente porque pudimos trabajar a partir de digitalizaciones previas, pero lo que hicimos fue mejorar la capacidad del OCR [Reconocimiento Óptico de Caracteres] con otras herramientas de las Humanidades Digitales, de la lingüística computacional, aplicando distintos diccionarios lingüísticos pertenecientes a una rama de estudio que es la del procesamiento de lenguaje natural, que lo que hizo fue dejarnos trabajar con textos

⁷⁵ <http://commons.pelagios.org/resource-development-grants/pelagios-al-sur/>

mucho más limpios, mucho más organizados, más estructurados... y para, de alguna forma, apropiarnos un poco de esta herramienta lo que propusimos fue generar formas de representar esos espacios con diccionarios propios: no es lo mismo trabajar con textos de hace tres siglos como el de Ruy Díaz de Guzmán con un geonames (un sistema de información geográfica) actual que ponerle una capa de sentido del siglo de los siglos XVII y XVIII como es el Diccionario Histórico Geográfico, de Antonio de Alcedo, que es un diccionario magnífico en cinco volúmenes donde se georreferencia pero en un formato diccionario analógico a casi toda la América Latina. Trabajamos en la edición digital primero del diccionario una forma automática, automatizándolo casi todo, sin ir demasiado en profundidad sobre el texto, porque lo que nos interesaba era utilizarlo para georreferenciar, llevarnos las coordenadas y permitarnos hacer esto, que es la georreferenciación de cada uno de los espacios del texto de Ruy Díaz.

→ Linked Places csv

A	B	C	D	E	F	G
id	name	name_src	type	aat_type	parent	close_match
112	Acobamba	alcedo	pueblo	town	Corregimiento de Jauja	
113	Acobamba	alcedo	provincia	province	Corregimiento de Tarma	
114	Acobambilla	alcedo	pueblo	town	Corregimiento de Angaraes	[indias:6000600]
115	Acochala	alcedo	monte	mountain	Corregimiento de Lipes	
116	Acocho	alcedo	pueblo	town	Corregimiento de Huanta	
117	Acola	alcedo	pueblo	town	Corregimiento de Lucanas	[indias:6000511]
118	Acolman	alcedo	pueblo	town	Tezcoco	[indias:1001635]
119	Acoma	alcedo	pueblo	town	Nuevo México	[indias:1004765]
120	Acomack	alcedo	condado	county		
121	Acomaio	alcedo	pueblo	town	Corregimiento de Huanuco	
122	Acomaio	alcedo	pueblo	town	Corregimiento de Quispicanchi	
123	Acomarca	alcedo	pueblo	town	Corregimiento de Vilcas Huaman	[indias:8000353]
124	Acomes	alcedo	rio	river		
125	Acomulco	alcedo	pueblo	town	Nueva España	[indias:1001829]
126	Aconcaguap	alcedo	provincia	province	Reyno de Chile	
127	Aconcaguap	alcedo				
128	Aconcaguap	alcedo	pueblo	town		
130	Aconchi	alcedo	pueblo	town	Sonora	[indias:1003944]
131	Aconichi	alcedo	pueblo	town		
132	Aconichi	alcedo	isla	island		
133	Acokouila	alcedo	cerro	mountain	Tucuman	

Y en lo que estamos trabajando en este momento, y con esto cierro, es en esta edición de la Argentina Manuscrita [de Ruy Díaz de Guzmán]. Una edición enriquecida no sólo semánticamente, con su digitalización, que permite una lectura de la digitalización y de la propuesta de edición digital que nosotros tomamos aquí con sus mapas, pero también pensándolo desde una propuesta de la computación mínima: el software que estamos usando aquí no solamente es abierto, software libre sino que también estamos utilizando una línea de trabajo que se llama *minimal computing*, que lo que intenta de alguna forma es pensar como un humanista digital, con herramientas básicas, muy pocas herramientas, puede empezar un proceso de principio a fin sin necesidad de comprar software, de depender de instituciones -que muchas veces luego no conservan ese tipo de trabajo o necesita de un proceso para llegar hasta allí- pero que de alguna forma en ese proceso le garantice que su trabajo puede ser preservable y reutilizable, reusable.



Bien hasta aquí llego con mi presentación, les agradezco mucho y espero sus preguntas.

Intervención de Ana Torres Torrones

Buenos días, yo trabajo en el Archivo Mariátegui.⁷⁶ Y siguiendo con la mesa de lo que es Humanidades Digitales, quiero elaborar la ponencia solamente en tres partes. Y que la primera y la segunda sean lo más sucinto posible: explicar quién es José Carlos Mariátegui, en Perú y en América Latina. Y la tercera parte es el trabajo de visualización de datos, que se desarrolló con una serie del Archivo y con una de las obras más representativas de José Carlos Mariátegui.

Mariátegui es considerado el pensador marxista más influyente del siglo XX en América Latina. Tuvo un breve período de vida intelectual, murió a los 36 años. Pero durante todo ese período pudo realizar una obra bastante amplia (imagino, o creo: pudo ser por los mismos problemas de salud que tuvo...). Se relacionó con la teoría a través de sus trabajos como escritor: fue filósofo, político, activista social y empresario cultural. Esta denominación de “empresario cultural” la hemos venido utilizando a partir de hace un año y medio, con el trabajo de archivo que comenzamos a realizar. Porque Mariátegui fue considerado básicamente como filósofo, o como socialista, o como un activista social. Sin embargo, creo que se ocultó mucho el trabajo que realizó como emprendedor cultural, porque llevó a cabo una revista, un periódico. Tenía la idea de que la revolución se tenía que hacer desde una revolución cultural. Es decir: no solamente había que alfabetizar al indígena, sino a todos en general. Y que todos pudieran tener una misma línea, para que se pudiera realizar las cosas como él pensaba que deberían de ser. Fue creador de un corpus de trabajo original y fundamental. Y reflexionó mucho sobre la realidad peruana desde una perspectiva global. En este caso, la obra cumbre fue *Siete ensayos de interpretación de la realidad*

⁷⁶ <http://www.mariategui.org/>

peruana, que explica de siete formas los problemas más álgidos que se suscitaban en ese momento en Perú.

La revista *Amauta* fue su segunda obra —después de los *Siete ensayos*— más representativa. La fundó en 1926 hasta 1930: sólo tuvo 32 números. Fue dos veces censurada por el gobierno de Leguía. Su tiraje fluctúa entre los 3500 a 4000 ejemplares por número. Es bastante la cantidad de ejemplares que se realizaban en la época. Y lo interesante era saber cómo era la red de conexiones. De ahí es que partimos, un poco, con el trabajo del Archivo.

José Sabogal fue un artista peruano, y se dedica básicamente a crear las carátulas de la revista. Y, también, fue el diseñador gráfico (bueno: desarrolló la línea gráfica de ella).

Amauta no solamente fue una obra aislada, sino que pertenecía a todo un proyecto editorial, que Mariátegui trajo después de su viaje a Europa, en el cual incluía libros y también un quincenario, labor que solamente tuvo 10 números y que también fue censurado por el gobierno, porque informaba sobre los problemas que tenían los obreros y los indígenas, básicamente, en las minas en ese tiempo. Y luego tenía otra idea de un periódico —*El ayllu*—, pero que lamentablemente nunca se publicó. Porque falleció en abril de 1930.

La red de Mariátegui —a partir del trabajo de archivo pudimos darnos cuenta— eran 470 colaboradores. No solamente me refiero a los que escribieron en la revista, sino a los agentes que participaron para la comercialización de ella. Así como el canje que se realizó con otros países: estuvo en 126 ciudades a nivel nacional e internacional.

¿Cómo vemos nosotros el archivo? Como un espacio de creación de conocimiento, como una fuente de información, como un espacio de investigación en temas no explorados (que es lo que estamos desarrollando actualmente). Como una creación de nuevas conexiones con otros archivos, con otras bibliotecas, con otras instituciones. Y como un espacio de discusión crítica.

Las iniciativas que ahorita estamos desarrollando, básicamente, son los análisis y visualización de datos (ahora se las enseño). Las herramientas didácticas: hemos tratado de utilizar *timelines* con documentos del archivo, con mapas —para poder hacer la experiencia europea de Mariátegui durante el año del 19 al 23—, y un trabajo de imágenes y videos, que se relacionan unas con otras, en el caso de los mapas y de las *timelines*. Igualmente, estamos desarrollando exhibiciones y programas de difusión pública. Hace poco, en febrero, formamos parte del equipo de organización de la exposición “Redes de vanguardia. *Amauta* y América Latina, 1926-1930”, en el Museo Reina Sofía, en Madrid. El trabajo de archivo —mejor dicho: el trabajo de datos— partió de esta Exposición.

Ésta es la página del Archivo, la página web <http://www.mariategui.org/>

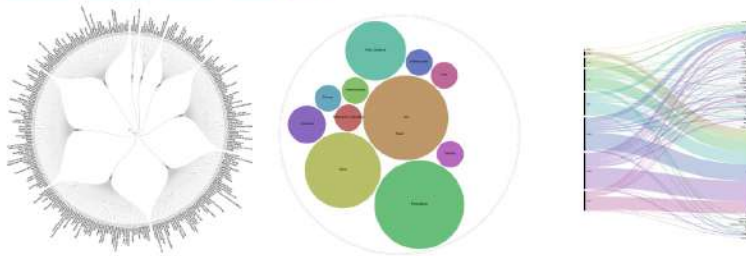
Al inicio nosotros teníamos todo separado. Es decir: la biblioteca (en el KOHA), el archivo (en el sistema AtoM). Y ahora, que tenemos la plataforma CollectiveAccess para la colección de revistas y periódicos que tenemos. Decidimos integrar todo en una web. Y no solamente la web, sino en un metabuscador. Pero: que los tres repositorios siguieran siendo independientes de esto. Los fondos documentales que mantenemos son: el de la editorial Minerva, que fue fundada con su hermano; la sociedad editora Amauta y el Fondo José Carlos Mariátegui (que es el fondo personal de él); una colección de revistas y periódicos, y un fondo bibliográfico, que incluye la bibliografía mariateguiana, que se viene publicando hasta el día de hoy, y la biblioteca personal de Mariátegui —nosotros solamente tenemos 105 libros; títulos, mejor dicho—. Y la otra colección la mantiene la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Y también una parte de las publicaciones de la editorial Minerva y de la sociedad editora Amauta.

Voy a pasar a explicar un poco más lo que son las herramientas de visualización y exploración de archivos de José Carlos. Ese trabajo lo hemos desarrollado en conjunto con Jaume Aular, que es profesional en Cataluña, y que se dedica básicamente a lo que es bases de datos, a interfaces, a trabajos de *Topic Model*. Y que nos ayudó bastante para poder desarrollar todo el trabajo durante, básicamente, un año y medio. Fue un trabajo largo, no fue tan sencillo en realidad. Y que se deriva, además, porque, como lo mencionaba Jimena, es un trabajo de colaboración. Es decir: no solamente lo hace el archivo, no solamente lo hace la biblioteca, no solamente lo hago yo (porque sea bibliotecaria), sino que es un trabajo en conjunto.

En este caso, Jaume fue quien me permitió tener... o quien me orientó, mejor dicho, a saber qué parámetros eran importantes utilizar para que los datos funcionaran de manera correcta, y te diera la información que realmente queríamos dar. Lo hemos dividido en dos. Primero fue la red mariateguiana, que es básicamente el trabajo de la correspondencia de Mariátegui con los otros dos fondos, que eran la editorial Minerva y el fondo de la sociedad editora Amauta. Y el otro trabajo de datos es, básicamente, la revista Amauta, que se derivó en dos. Uno es “Amauta explorada”, que la conocemos como “desmontando Amauta”, que lo que hicimos es utilizar 2470 celdas (o “trocitos”, como le decíamos) con metadatos. Es decir: se hizo una descripción exhaustiva de los 32 números, no solamente de los artículos sino de la publicidad, y de las imágenes que acompañaban a la revista. Y se hizo en una interfaz o en un explorador y buscador visuales. Y luego viene “Amauta leída”, que es un trabajo de *Topic Model*: mandamos a transcribir 1110 artículos, en realidad, de los treinta y dos números (de lo que se obtuvo, mejor dicho). En este caso, a pesar de que utilizamos el OSR (en este caso: uno de los más profesionales)... Vale decir: las revistas son de los años veinte, entonces el OSR no funciona totalmente bien. Así que se hizo una lectura de ese OSR... Por eso que decía que mandamos, en realidad, a hacer una transcripción de la revista. Y lo último fue la red mariateguiana, que es un trabajo de 122 cartas,

tanto de correspondencia recibida como de correspondencia enviada. Y la dividimos en tres partes. “Amauta explorada”, que consta... Como mencionaba: son 32 números, y a cada número se lo segmentó en “trocitos” conteniendo textos, imágenes y anuncios. Imagen, publicidad y texto: ésa era la tipología general que utilizamos. Ése fue un solo parámetro de los nueve parámetros que utilizamos. Luego encontrábamos: año; número; secciones; tipología general; país; libros y revistas; región, género, y autor. Utilizamos un software que se lo conseguimos como “área Amauta”. Y tenemos 81 visualizaciones. Es decir: nueve parámetros y un buscador de tipo filtro visual.

**Visualization and Exploration Tools
from the José Carlos Mariátegui Archive**
Version 0.9
<http://www.mariategui.org/vis/>



Ésta es la plataforma.

A esto me refiero con los parámetros. Números. Encuentran años. Tipología general. Secciones. Género. País, región. Tipología particular. Y libros y revistas, que viene a ser el suplemento de la revista Amauta. Y lo mismo se encuentra en el segundo parámetro. Desde aquí es que nosotros podemos hacer las combinaciones posibles, para, en realidad, buscar lo que medianamente a alguien le interese dentro de la revista. Por ejemplo: estos son los 32 números... Y dividido en tipología general. Como mencionaba: imagen, publicidad y textos. Si le damos “click” a cualquiera de los círculos, aparece una pantalla, y aparecen los metadatos que se describieron de cada artículo.

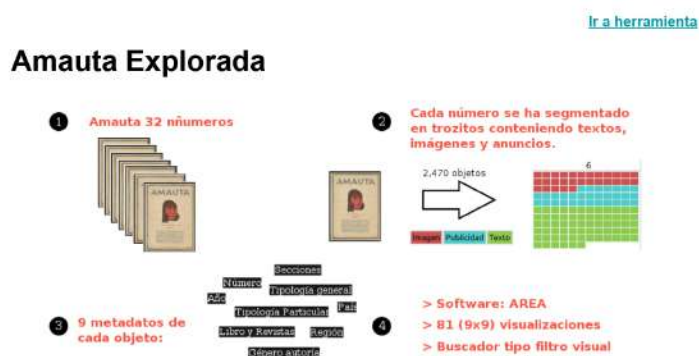
Visualization and Exploration Tools

	Data	Interface
Amauta Explorada [Desmontando Amauta]	2,470 "trozos" of <i>Amauta</i> with metadata	Visual Explorer and Finder
Amauta Leída [Derivas en Amauta]	1,110 article transcripts	Reading oriented interface
La Red Mariátegui [Desenredando la red]	722 letters	25 diagrams with link to the Archive

En este caso es de tópicos de la nueva universidad a los seminarios, que estuvo dentro de la sección de crónica de libros, que fue escrito por Carlos Enrique Paz Soldán, que se publicó en setiembre, en el número uno, en el año de 1926. Y la tipología particular se refiere básicamente a si es un ensayo literario, si es una imagen (si es, por ejemplo, una xilografía, en el caso de que fuera imágenes), o si era una poesía...

En otra otra forma de trabajar... Por género, por ejemplo. Aplican y aparece de esta forma. Es decir: cuántos escritores hombres publicaron durante los cinco años y cuántas escritoras estuvieron en los cinco años. El "NM" quiere decir "no menciona", no sabemos quién lo escribió. Y el "NA" es que "no aplica" porque posiblemente sea una publicidad. O puede ser una imagen de la que tampoco tengamos este datos.

El filtro funciona de esta forma (y creo que se ve mucho mejor cuando es por números y cuando es por por tipología general). Si los investigadores quisieran saber cuántas veces Argentina participó en la revista, lo que hacen es escribirlo, lo filtran, y aparecen los puntos negros, que representan la participación del país en en la revista.



Es una manera distinta de leer la revista, sí. Y ¿cuál sería la funcionalidad? Para muchos investigadores es muchas veces es complicado tener los 32 números o tener que revisar los 32 números, en el caso de que la investigación sea bastante larga, o les tome mucho tiempo. Podríamos decir que son como pequeñas anotaciones o fichas bibliográficas que hacemos, cuando necesitamos buscar un tema en específico. La cantidad de datos que utilizamos igual aparecen aquí. Es decir: utilizamos 2470 celdas (que era lo que les mencionaba); los tipos de años; las secciones, las tipologías particulares que se desarrollaron y los números de cada uno de ellos. Mejor dicho: la representatividad dentro de la revista.

Esta es una de las herramientas que desarrollamos, que es específicamente sólo para Amauta. Luego hicimos los *Topic Models* de “Amauta leída”, que era un etiquetado de temas. Y, como lo mencionaba Jimena (que ya lo había explicado sobre el trabajo de *machine learning*), hicimos las transcripciones. Y sacamos cinco grandes grupos de Amauta: “arte y crítica”; “ciencia e industria”; “cultura y sociedad”; “política y...” (si no me equivoco es: “economía y política”) y “sociedad” (también si es que no me estoy equivocando, lo siento). Luego se dividieron en 30 temas. Lo más curioso de estos 30 temas —y lo que nos llamó mucho más la atención— fue que Amauta siempre había sido considerada una revista socialista (Mariátegui la consideró una revista socialista). Pero en el trabajo de *Topic Model* nos dimos cuenta de que en la revista el tema mayor de mayor preponderancia era la crítica literaria y la poesía. Sin embargo, curiosamente, cuando nosotros entrábamos a la herramienta, cuando dábamos “click” en el topic de “Poesía”, podíamos encontrar una poesía con tema socialistas...

Ésas son las derivas temáticas: “Industria”, “Cultura y sociedad”... “Política y conflicto” y “Política y economía”. Lo dividimos en estas dos formas, porque sucede que si bien los *Topic Models* nos pueden dar 50 clusters —que fue lo primero que obtuvimos: estos 50 clusters; son entre 15 a 20 palabras, que te tienen que dar un significado—. De estos 50 solamente pudimos tomar 20, porque hay clusters que no nos dicen nada, no tienen un sentido. Entonces es un trabajo no solamente de la máquina, sino también es un trabajo con el humano mismo. Es un trabajo en conjunto. Y esto lo hicimos con Jaume, también. Los dos tratamos de darle un sentido lógico, en la revista, a los temas que se estaban utilizando, para que fueran lo más representativo, y que tuvieran realmente validez para lo que se estaba realizando.

En el caso que cualquiera ingrese y pueda “darle click” a un tema, aparece acá el título —que corresponde al artículo—; el autor en el número de la revista y el porcentaje del tema que se encuentra dentro del artículo. Para cada uno de ellos. Por ejemplo: en “La edificación del socialismo: qué es el plan quinquenal” encontraremos que tiene un 31.4% de representatividad.

Y el último trabajo que desarrollamos fue la red mariateguiana, donde trabajamos con 722 cartas. Hicimos primero una plataforma, para ver cómo íbamos a representar la red de Mariátegui. En este caso utilizamos: el país, la ciudad y la región de origen, y el país y la ciudad de destino. Luego entrábamos con

el destinatario y el remitente... La fecha. Utilizamos dos temas: un tema principal y un tema secundario. De cada carta. (En realidad, ya estaba la descripción archivística de todas las cartas y se utilizó dos temas.) Y, por último: un “actor secundario”. El “actor secundario” era, básicamente, un nombre o una Institución, que se encontrara dentro de la temática de la carta, y que tuviera cierta preponderancia. De esta manera podíamos ir, de alguna forma, ir conectando cómo era el trabajo de comercialización que se hacía de la revista, y cómo Mariátegui realmente hacía todo ese trabajo.

En este caso, se optó por cortes de la red de manera combinada: entre remitente con destinatario, el Perú con el resto del mundo... También hubo uno en el que solamente teníamos sobre América Latina, sin Perú. Luego teníamos un trabajo de solamente Europa. Y otro de Perú, con las regiones. Trabajamos 2 de 25 diagramas, 2 dendrogramas circulares, 9 diagramas de burbujas... 2 diagramas de Sunburst. Y 12 diagramas aluviales.

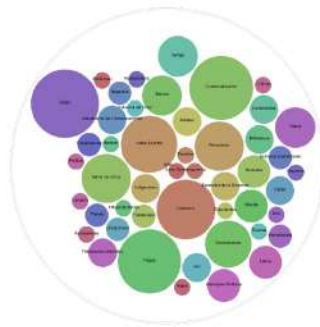
La Red Mariátegui



Estos son los temas de 1924, relacionados a sólo la correspondencia del año de 1924. Si se percatan, el mayor campo es el de periodismo. Luego el de 1925, también es periodismo. En 1926 hay una mayor cantidad de temas, porque la correspondencia que tenemos es mucho más grande en esos años. Así que se encontraba: la comercialización y las suscripciones y los libros... Porque, en realidad, Amauta se funda en 1926. En 1927 la correspondencia es mucho mayor y hay un cambio: entre los temas, encontramos la edición. Luego viene el canje, la censura... porque en el 27 Amauta sufrió una censura durante casi seis meses por parte del gobierno. Luego, en el 28 encontramos, también: edición, comercialización, suscripciones, autor, escritor y las ideologías políticas. En el 29 es mucho más grande la cantidad de temas trabajados, porque hay una mayor cantidad de correspondencia conservada de ese año, en el cual también los temas eran el periodismo, era la literatura... Era comercialización, libros... Y los temas en 1930. Ésta es la forma en la que pudimos representar los temas de la correspondencia de Mariátegui.

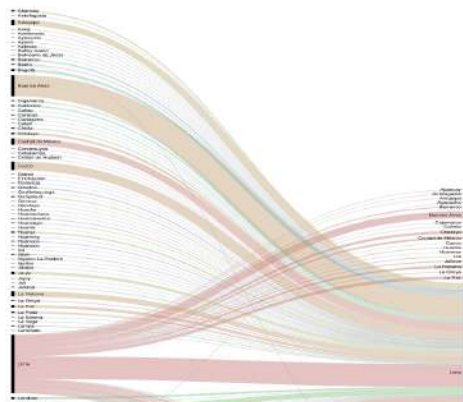
Luego utilizamos los destinatarios y los remitentes. En este caso, en la web se puede ver que, por cada año, éstos son los nombres de cada uno de los remitentes: les dan “click”, y los derivan a la descripción. O, mejor dicho, a la descripción de la carta que corresponde al personaje.

Temas 1930



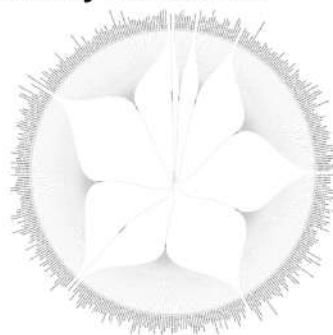
Y eso es el trabajo sobre los países. En este caso, está por años y por países. Perú siempre va a ser un poco más grande, definitivamente, porque Mariátegui, después del 24, que sufrió la amputación de su pierna, ya no viajó. Así que, básicamente, la correspondencia llegaba donde él estaba, en Lima, Perú. Éstos son los países de una manera más grande: Argentina... Se encuentra Chile, Cuba... El tamaño de la de la línea negra corresponde a que es más grande la correspondencia con ellos. Igual en las ciudades: también se encuentra Lima. Bueno: en este caso es de ida y vuelta. También con Buenos Aires: Mariátegui tuvo una una relación bastante intensa con Buenos Aires. Luego se encuentra con la Ciudad de México. Arequipa y Cuzco, que son ciudades de Perú. Y con la correspondencia recibida: Lima, como lo mencionaba, iba a ser más grande. Entonces podía entender un poco cómo era, cómo usufrutuaba Mariátegui el trabajo con los agentes. Y cómo los agentes también trabajaban por su cuenta, para poder vender la revista o hacer el trabajo de canje. Luego se encuentran las regiones y ciudades.

Perú Ciudades



En este caso, es un poco de Perú... Permitió que nos diéramos cuenta de que Amauta sí llegaba a lugares bastante recónditos, podríamos decir, porque en 1920 Perú no tenía (hasta hoy) los medios de transporte vastos, y realmente que se pudieran conectar... No era que el correo funcionara de manera correcta, no era tampoco de que el tren funcionara bien... Entonces el trabajo era de agente por agente. No hay muchos datos sobre eso, pero ésta era la forma en la que podíamos representarlo.

Personas: Destinatarios y Remitentes Años y Remitentes



Un poco del trabajo que se hizo con los software, que es un archivo abierto básicamente. Cualquiera que ingresa al archivo puede descargar la información. Los metadatos. Los PDF, también, que se encuentran dentro del sistema. Las interfaces de visualización también se han hecho con licencia Creative Commons. El software que utilizamos en este caso, para el sistema AtoM, donde se encuentra el archivo almacenado. Y el software de GPL y de Github, que viene a ser donde se encuentran los códigos para los desarrollos que se hicieron. Igual, si entran a la página web, pueden descargar las plantillas que utilizamos para hacer la descripción, para hacer los parámetros. Son libres: para que lo puedan ver, lo puedan utilizar... mejorar, posiblemente. Y desarrollar sus propios trabajos, también.

Los proyectos a futuros que tenemos como Archivo: hacer algo parecido con los manuscritos de Mariátegui. Con un proyecto de Obras Completas, como una edición crítica. Hacer un análisis

estilo-métrico de los artículos del diario La Razón, que fue uno de los periódicos que también fundó. Y que solamente estuvo poco tiempo, porque fue el periódico que hizo que lo deportaran, en 1919. Y la difusión que queríamos realizar, en este caso, comentaba, era la experiencia europea de Mariátegui (a través de una exposición itinerante), la iconografía contemporánea de Mariátegui y los recursos pedagógicos que se están desarrollando a partir de las exposiciones que veníamos realizando. Gracias.

Intervención de Peter Chan

Perdón por la espera. Mi nombre es Peter Chan, trabajo en las bibliotecas de la Universidad de Stanford desde 2008. Hoy me gustaría hablar un poco sobre las colecciones especiales de la Universidad de Stanford y un software llamado ePADD,⁷⁷ desarrollado en Stanford con una beca del gobierno de los Estados Unidos. Y además, para finalizar, voy a hablar un poco sobre preservación digital.

Las colecciones especiales de Stanford, tal como yo entiendo lo hacen muchos otros archivos, están comprometidas con la adquisición, la preservación y la puesta en acceso de fuentes primarias de investigación para la comunidad de investigadores de Stanford y para miembros de fuera de la comunidad; de hecho el 50% de las personas que utilizan nuestras colecciones no forman parte de la comunidad universitaria.

Aquí tienen algunas de nuestras colecciones: tenemos una colección de arquitectura, registros de computadora IA (sobre el desarrollo de la inteligencia artificial), un poeta (Allen Ginsberg)... Hay una colección de archivos de la Campaña STOP AIDS (de la organización STOP AIDS) y una colección de software de computación que está compuesta en un 90% por video-juegos.

En el pasado, al igual que muchos otros archivos, recibíamos cajas de material de archivo, y los archivistas lo organizaban, lo procesaban, y después preparábamos lo que en Estados Unidos llamamos “finding-aids” [ayudas de búsqueda], que es más o menos un inventario de lo que está dentro de nuestros documentos. Y también, al final, poníamos el material de archivo a disposición en la sala de lectura, para que los interesados consultaran nuestras colecciones.

Ahora tenemos lo que llamamos “materiales nacidos digitales” [“born digital materials”]. Los “materiales nacidos digitales” se diferencian de los “materiales digitalizados” (que también mencionaron los otros oradores). “Materiales nacidos digitales” es cuando el documento que es creado ya está en formato digital. Ejemplo: usar un procesador de texto para escribir un documento. O cuando la gente crea un e-mail.

⁷⁷ <https://library.stanford.edu/projects/epadd>

Aquí pueden ver una de nuestras colecciones más recientes... Éstos son discos rígidos externos de computadora, de los archivos fílmicos. Éstas son tarjetas perforadas que se usaban en la década del setenta para escribir programas de computación... Éstas son cintas de respaldo abiertas, del archivo personal de Engelbart (Douglas Engelbart fue la persona que creó el mouse: si buscan en Internet encontrarán muchos videos suyos demostrando cómo usar un mouse). Ésta es la colección que tiene aproximadamente 15.000 títulos de software: un 90% de ellos son video-juegos. Éste es entonces un diskette dañado...

Agrippa: A Book of the Dead

Published in 1992

https://en.wikipedia.org/wiki/Agrippa_A_Book_of_the_Dead



Me gustaría hablar un poco hablar de un libro, que se llama Un libro de los muertos [A Book of the Dead], que no es parte de nuestra colección, pero me parece que bien vale la pena mencionarlo. Es un libro creado en colaboración por un poeta y un artista: el libro desde luego incluye un poema, pero también incluye un diskette con el poema... Pero el diskette, una vez que uno lo abre y lo lee una única vez, se autodestruye, y no puede ser leído nunca más. Imagínense entonces que ustedes son archivistas, que reciben esto como material de archivo para el acervo... Ustedes no saben que se autodestruirá. Ustedes ponen el diskette en su computador. Luego de leer su contenido y saber qué hay allí dentro y tratar de catalogarlo... Luego... La gente no podrá leerlo nuevamente. Entonces: ustedes destruyen el material del acervo. Por supuesto, en la actualidad la gente almacena sus archivos en la nube, entonces nosotros también recolectamos material para nuestras colecciones de la nube. Entonces: esto es sólo a modo de introducción a las cuestiones con las que nos enfrentamos en tanto archivistas digitales.

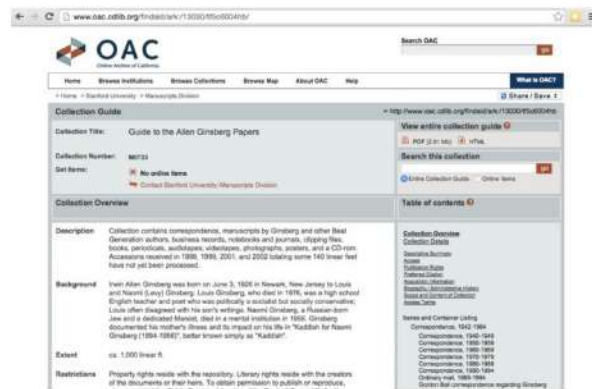
Lidiar con materiales nacidos digitales nos presenta tanto desafíos como oportunidades. Desafíos que incluyen medios de almacenamiento obsoletos -cómo leer diskettes, tarjetas perforadas, cintas-. Desafíos relacionados con el procesamiento: cómo procesar documentos nacidos digitales. Porque ahora, en vez de miles de documentos, puede que tengamos millones de archivos. Y lo otro tiene que ver con la preservación digital: cómo preservamos el material. En el mundo del papel sabemos muy bien cómo preservar... papel. Si tenemos un libro hace cientos de años, aún podemos leerlo. Pero los archivos de computadora... Usted creó un archivo hace veinte años... Y asumo que mayormente su contenido no podrá ser leído. Desafíos que tienen que ver con la capacitación del personal. Cambios en los convenios

de donación. En el pasado, cuando un individuo donaba material de archivo -ya que la mayoría era en formato papel- uno más menos suponía que era material único. Pero ahora nos dan archivos de computadora... Es tan fácil hacer otra copia. Entonces: en el convenio de donación puede que tengamos que prestar atención a aclarar si se trata de una donación en exclusividad o no. Y por último, lo que acabo por supuesto de mencionar: la potencial destrucción del material.

Las oportunidades: ahora podemos repensar qué entendemos bajos los conceptos de “arreglo” y “descripción”, en contraste a como siempre lo hicimos en el procesamiento archivístico tradicional. La otra oradora mencionó el “Topic modeling”, los “diagramas de redes” [Networks diagrams]... Más tarde yo les explicaré a ustedes otro concepto llamado “extracción de entidades” [Entity extraction]. Y por supuesto: ahora tenemos la oportunidad de poner el material de nuestras colecciones en la web, puesto que ya es nacido digital. Mientras en el caso del material en formato papel es necesario previamente digitalizarlo para poder volcarlo en la red, el material nacido digital puede ser volcado directamente. Pero, por supuesto, uno tiene que seguir consideraciones del orden del derecho a la privacidad, y legales. Y ahora la búsqueda no está limitada al nombre del autor, título y palabras-clave, tal como ocurre tradicionalmente para el material en formato papel. Ahora finalmente podemos hacer, claro está, una búsqueda por términos en el cuerpo de los documentos que forman parte de nuestra colecciones, algo que no puede hacerse en el caso del material en formato papel.

Ahora me gustaría contarles un poco sobre un software llamado ePADD, que desarrollamos en Stanford y que lanzamos en 2015. Inicialmente, es una colaboración entre un doctorando de Sistemas de Computación de Stanford y la Institución... Su tesis gira sobre cómo investigar sus propios correos electrónicos.. Esta idea le vino de unos cuadernos de notas de su suegro. Él es indio. Vio todos esos cuadernos y recabó que en el pasado la gente escribía diarios. Ahora no creo que mucha gente escriba diarios... ¡La gente ni siquiera escribe cartas! El estudiante indio tenía su casilla hacía muchos años, pero le resultaba muy difícil encontrar algo entre sus propios correos. Entonces, para su proyecto de doctorado, él desarrolló un software que le permitía realizar búsquedas dentro de sus propios archivos de correo.

Bueno, ePADD es un software libre, de código abierto, que trabaja con la lectura de lenguajes naturales y aprendizaje automatizado para colaborar en la extracción de entidades, en correos electrónicos y otros tipos de texto. Ésta es una página web, en la cual empezamos a hacer uso del software ePADD para procesar colecciones gratuitas.



Una de ellas es la de Richard Earl Fikes, profesor de Sistemas de computación y miembro del claustro de profesores de Stanford. Robert Creylee es un poeta norteamericano. Helen y Newton Harrison son artistas del movimiento del “eco-art”. Ellos nos donaron sus archivos de correo. Vamos a echar un vistazo al archivo de mails de Robert Creylee.

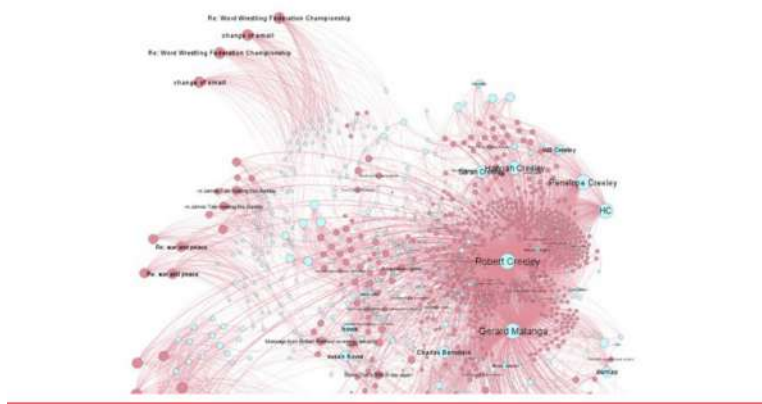


El archivo de mails de Creylee contiene aproximadamente 50.000 correos electrónicos. Y 50.000 mails, comparado con cartas, ya es bastante... Si uno está consultando un archivo papel, unas miles de cartas ya serían muchas... Pero 50.000 registros de mail, es muy pequeño. Tenemos un miembro del claustro de profesores de Sistemas de Computación, Terry Winograd, que donó su archivo de mails, que contiene 650.000 correos. Y la más reciente colección que estamos recibiendo es un archivo de mails que contiene 6 millones y medio de mensajes.

Entonces: la mayor parte de las veces, uno no puede en la actualidad ponerse a leer los mails uno por uno. Entonces: estamos usando algún tipo de tecnología informática, que nos ayude a analizar una colección de mails. Una forma, la más fácil: uno puede utilizar la computadora para que ésta lea todos los

corresponsales del archivo de mails. En el archivo de 50.000 correos electrónicos del fondo personal de Robert Creylee, tenemos 24.000 corresponsales.

Entonces: aquí uno puede echar un vistazo con quien intercambió mensajes Robert Creylee en el archivo de mails. Acá está el listado de toda la gente que intercambió mails con Robert Creylee. Y uno también puede hacer una búsqueda por nombre, si uno quiere ver si una persona en particular intercambió mails con Robert Creylee. Uno puede tipear y buscar el nombre. Yo he tipeado aquí “Olson”: todos los remitentes o destinatarios “Olson” aparecerán aquí. Y uno puede ir a cada correo electrónico.



Éste el correo electrónico: como ven, es un correo electrónico incompleto, debido a que no podemos poner los mensajes completos por restricciones del orden del derecho a la privacidad y los derechos de autor. Aquellas personas que quieran leer el mail completo, deberán hacerlo en las terminales de consulta de la sala de lectura de nuestra Institución. Desde las mismas, podrán leer el mail completo.

Hemos mencionado los corresponsales. En los correos electrónicos, los tenemos bajo las formas: “A” [Remitente], “B” [Destinatario], “Cc” [Con copia] y “Cco” [Con copia oculta]. Pero: ¿qué pasa con las personas cuyos nombres son mencionados en el cuerpo del correo electrónico? Aquí tenemos aproximadamente 40.000 nombres mencionados en el cuerpo de los mails. Estamos usando una tecnología de computación que se llama “extracción de entidades” [Entity extraction], que nos permite extraer todos los nombres propios en el cuerpo del texto, para disponerlos frente a ustedes. Imagínense si uno tuviera que hacerlo manualmente... ésta es una actividad que es posible ahora, cuando estamos hablando que la computadora está reemplazando a los seres humanos. Si no tuviéramos este tipo de tecnología, deberíamos contratar personas para que hicieran el trabajo por largo tiempo...

Type: Person			Type: Museum		
Show 10 entries	Search:		Show 10 entries	Search:	
Entry	Score	Messages	Entry	Score	Messages
Elizabeth Thompson	1	1708	Nevada Museum of Art	1	316
Buckminster Fuller	1	1026	Museum of Modern Art	1	171
David Haley	1	677	Art Institute of Chicago	1	137
Josh Harrison	1	646	SITE Santa Fe	1	99
Die Andreaz Laramie	1	405	MoMA PS1	1	85
Al Franken	1	383	Los Angeles County Museum of Art	1	83
Linda Weintraub	1	361	Walker Art Center	1	80
Noah Wardrip-Fruin	1	268	San Francisco Museum of Modern Art	1	80
James Brady	1	248	Tate Modern	1	73
Roger Nisina	1	231	Redpath Museum	1	64

Acá pueden ver todos los nombres extraídos por este software. Puede que haya más: porque, al usar este software para extraer nombres, puede que éstos no sean los correctos. Puede que haya errores. Lamentablemente, este tipo de tecnología no es 100% perfecta, pero ya es bastante buena.

Hay otras entidades que nuestro software puede ayudarnos a extraer, algunas de las cuales están listadas aquí: organizaciones, nombres de compañías, nombres de organizaciones, nombres de museos: nuestro software puede ayudarnos a extraer todos estos nombres.

Vayamos a un ejemplo: los museos. Si estamos estudiando un artista del movimiento del “eco-art”... O en el caso de Robert Creylee. En sus mails, él menciona todos estos museos: el *British Museum*, el *Metropolitan Museum of Arts*... Si uno no utilizara esta tecnología, no imaginaría que Robert Creylee hace mención al *British Museum*. Hoy, puede ver una lista. Puede saber que el *British Museum* aparece mencionado en su archivo de mails.

Ahora me gustaría hablar brevemente sobre preservación digital. El sitio web. Ustedes acaban de ver el sitio web de ePADD en mi presentación.⁷⁸ Y los otros sitios que mencionaron las otras oradoras... Y piensen si pueden asegurar que será posible acceder a ellos en diez años. Hay un estudio sobre links de computación, que señala que tienen una vida promedio de tres meses. Entonces: si ahora creamos algo a lo que no podrá accederse en diez, veinte, cien años... Nuestro esfuerzo no tiene sentido.

⁷⁸ <https://epadd.stanford.edu/epadd/collections>

Quisiera leer un párrafo escrito en 1995, publicado en la revista *Scientific America*, que dice lo siguiente: “Es el año 2045 y mis nietos (que todavía no nacieron) están explorando el ático de mi casa (que todavía no compré). Encuentran una carta, fechada en 1995. Una carta en soporte papel. Y un CD ROM (un disco compacto). La carta afirma que éste contiene un documento que provee el código para acceder a mi fortuna (que aún no gané). Mis nietos están -de manera comprensible- muy emocionados, pero nunca antes han visto un CD. Imagínense: incluso ahora estamos usando cada vez menos discos compactos, en 2045 esto bien puede ser cierto. Mis nietos jamás han visto un disco compacto antes, excepto en viejas películas. Y si ellos pudieran encontrar ahora una unidad de disco adecuada, ¿cómo podrían ejecutar el software necesario para interpretar la información contenida en el CD? ¿Cómo podrían leer mi documento digital obsoleto?

Quisiera utilizar esta historia a la manera de conclusión de mi charla: hay tanta bibliografía publicada sobre *Digital Humanities*. Tenemos publicaciones que hoy sólo están en la web, dado que la gente cree que la web es una plataforma que todo aquel con acceso a *Internet* puede verla. Entonces: no necesitamos publicarlas en formato libro (en soporte papel). Pero, en la actualidad existen tantas publicaciones a las que ya no tenemos acceso, por la obsolescencia tecnológica... La Fundación Andrew W. Mellon de la ciudad de Nueva York, que ya ha financiado muchas publicaciones *online*, ahora está financiando otro tipo de actividad: estudios sobre preservación digital. Cómo preservar todas esas publicaciones que están sólo en la WEB y de las cuales no tenemos la seguridad que podrán ser leídas en el futuro. Muchas gracias

Panel: Archivos Personales y Artes⁷⁹

Participantes: Diana Wechsler (IIAC-UNTREF), Agustín Díez Fischer (Centro de Estudios Espigas-UNSAM) y Lucía Ulanovsky (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)

Moderador: Rodolfo Biscia

Presentación de Rodolfo Biscia

Buenas tardes, es un placer estar coordinando este panel sobre archivos personales y artes, con invitados como **Lucía Ulanovsky**, **Diana Wechsler** y **Agustín Díez Fischer**. Entre otras cosas, los tres son reconocidos investigadores y gestores de “archivos de arte” depositados en instituciones públicas.

⁷⁹ El video de este panel así como las diapositivas de las/os expositores/as pueden consultarse en el siguiente enlace: <http://jornadasarchivos.cedinci.org/recursos/>

Lucía Ulanovsky –les cuento brevemente– es Doctora en Antropología y Estudios Visuales por la UBA y por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París. Hace poco realizó una residencia en el Centro de Documentación del Museo Universitario Arte Contemporáneo de Ciudad de México. Coordina la Biblioteca y el Centro de Documentación del MAMBA –el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires– y colabora con el artista Leandro Katz en la gestión de su archivo.

Agustín Díez Fischer es el director del Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas en Buenos Aires. Es Doctor en Historia del Arte por la UBA, donde también enseña. Es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y entre los años 2015 y 2017 dirigió el proyecto de investigación museográfica en el MALBA.

Todos conocen a **Diana Wechsler**. Es Doctora en Historia del Arte, Investigadora Principal del CONICET. Es docente, curadora, Directora del Instituto “Dr. Norberto Griffa” y de la Maestría en Curaduría de la UNTREF. También dirige la revista *Estudios Curatoriales*. Y, entre muchas otras cosas, es una de las principales artífices de esta nueva forma de Bienal que ya va por su segunda edición: me refiero a BIENALSUR, en donde Diana oficia de Directora artístico-académica.

Así que con ellos vamos a discutir varias cuestiones, partiendo de la reflexión sobre las prácticas que cada uno viene desarrollando en instituciones como el MAMBA, la Fundación Espigas (UNSAM) y los Museos de la Universidad de Tres de Febrero (MUNTREF).

A continuación voy a decir unas pocas palabras introductorias antes de que cada uno haga su presentación. Quizá entre los presentes alguno haya podido leer esta fundamentación en el programa... Pero: a mí me parecía que, al menos desde la década del noventa, los llamados “archivos de arte” han venido imponiéndose como objeto de reflexión, e incluso como posible objeto de curaduría museológica y de exhibición.

Es una tendencia que, por supuesto, podríamos rastrearla mucho antes, incluso en las vanguardias históricas. Podríamos citar varios antecedentes. Desde los fotoarchivos de Alexander Ródchenko, los fotomontajes de John Heartfield... Incluso podríamos pensar en el prototipo de museo portátil que concibió Marcel Duchamp y que bautizó “Caja en una maleta”, la famosa *Boîte-en-valise* (1935-1941). Pero también pensaba en la –podríamos decir– “habitación acumulativa” que ideó Kurt Schwitters y que denominó *Merzbau*: un espacio que funciona, por adelantado (me parecía) como caricatura del caos edilicio en el que, tarde o temprano, acaba por convertirse un archivo. Y, por supuesto, en los años sesenta del siglo XX, también habría que tener en cuenta la obra del poeta y artista belga Marcel

Broodthaers (su Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas).⁸⁰ Etcétera. Ésos serían algunos pocos antecedentes.

Al mismo tiempo, desde los años noventa, aunque incluso mucho antes, varios artistas han venido desarrollando una obra de inspiración conceptual, donde la *reconstrucción* o la *deconstrucción* o la *recreación* del concepto de “archivo” resultan centrales. (Por otra parte, en algunos casos la documentación es lo único que puede dar cuenta de prácticas conceptuales “desmaterializadas”, es decir, que carecen de correlato en términos de “obra” en sentido clásico.)

Seguramente todos conocen “Un impulso de archivo”, el ensayo que Hal Foster publicó en la revista *October* en el año 2004 (recién hablábamos con Lucía sobre la cuestión).⁸¹ En esa intervención Foster analiza la obra de tres artistas muy ligados, por supuesto, al arte de instalación: el suizo Thomas Hirschhorn, la inglesa Tacita Dean –una creadora extremadamente sutil, cuya obra videográfica tiene más de una conexión con las novelas del escritor alemán W. G. Sebald– y, finalmente, el norteamericano Sam Durant.⁸² A los tres, Foster los considera representativos de una tendencia internacional que él recibe con entusiasmo, en la medida en que se alejan del cinismo estético de la década del noventa. Y también considera que ilustran una inflexión: la idea de que esta figura del artista como archivista no sería más que un nuevo avatar del artista como curador, donde lo que está en juego no es tanto la voluntad de totalizar un acervo dado, sino de relacionar de una manera novedosa objetos y acontecimientos (de otra manera aislados). Foster se pregunta incluso si el arte de archivo –esta “pulsión archivística”– no podría surgir de un fracaso de la memoria cultural: una hipótesis a tener en cuenta. En cualquier caso, me parece importante recalcar que Foster parece subestimar el “giro digital” en la archivística. De hecho, Foster subraya el carácter “recalcitrantemente tangible” que ostenta el archivo, al menos en las obras que él analiza.

Por eso para la fundamentación de este panel, yo decidí traer a colación otro diagnóstico reciente, de Boris Groys. Un diagnóstico que podríamos definir como “de sentido común”, sin demasiadas ínfulas teóricas ni especulativas... Pero muy interesante. Está en un pasaje de *Volverse público*, un libro originalmente publicado en 2010, donde Groys afirma: “el arte ya no se manifiesta como un nuevo objeto de contemplación producido por el artista, sino como el heterogéneo marco temporal del proyecto estético que es documentado como tal. [...] la documentación estética ahora le concede a todos los proyectos no realizados o irrealizables, un lugar en el presente sin forzarlos a ser un éxito o un fracaso”.⁸³ De esta manera, los archivos de arte (se podría pensar a partir de esta cita) desbordan el espacio que

⁸⁰ Sobre la figura de Broodthaers como precursor de la era del posmedio, Cf. Rosalind Krauss, “A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Nueva York: Thames and Hudson, 2000).

⁸¹ Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*. Vol. 110 (2004): 3-22.

⁸² De diversos modos, los tres –creo– incluyen variadas remisiones a la obra de Robert Smithson en sus instalaciones.

⁸³ Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 77 y 76.

típicamente se les reservó –a veces, mero insumo para gestores de colección, curadores, historiadores–, al mismo tiempo que desestabilizan el estatuto tradicional de “obra de arte” (por si no estuviera ya lo suficientemente deconstruido). Y esa desestabilización vuelve por momentos indiscernibles los límites entre obra, archivo y proyecto, poniendo en entredicho algo que a mí personalmente me interesa mucho, que es la noción de valor estético.

En cualquier caso, las nuevas propuestas expográficas ya no pueden ignorar estos archivos antes relegados a los talleres de los artistas o a los depósitos de los museos. Pero tampoco pueden ignorarlos las políticas públicas.

Me parece que a diferencia de lo que ocurre en el caso de los archivos personales de escritores, pensadores y filósofos, los “archivos de arte” adolecen de una fragilidad peculiar. O bien son dejados de lado en tanto esbozos, estudios preparatorios, prolegómenos –todo aquello que no es “obra”–, o bien, paradójicamente, son “exhumados” en la medida en que fluctúa su posible valor de venta.

Entonces, la pregunta es: ¿qué pasa cuando desaparece el productor de estos archivos, es decir el portador del nombre propio al que solemos asociarlos? Acá surge el problema de lo que podríamos llamar la “pérdida de domiciliación”. En otras palabras: ¿deben quedar en manos de los familiares? ¿En manos del marchante o galerista del artista fallecido? ¿En el depósito de algún museo, por quién sabe cuánto tiempo? ¿En las manos de una Fundación público-privada (pública, privada)? Y la pregunta principal es: ¿a quién le corresponde procesar archivísticamente este material para restituírle su significación? Así irrumpe la cuestión de la presencia –o más bien la ausencia– de políticas públicas en torno a la preservación y a la gestión patrimonial responsable. (No quiero sonar demasiado solemne, pero desde luego es un problema importantísimo.)

Pensaba en dos casos recientes –con esto finalizo–, dos casos que quizá podríamos tener en cuenta en la discusión. Por un lado, el debate en torno a la venta del archivo de arte político de Juan Carlos Romero (todos están muy al tanto de esta cuestión; Romero falleció en 2017). Por otro lado, otro caso muy distinto –muy interesante, también–, como puede serlo la exposición de los shablonos serigráficos de Lucio Dorr en el Espacio Proa21. (Para quienes no están al tanto de esta cuestión, Lucio Dorr es un extraordinario artista geométrico, prematuramente fallecido en 2013.) Me parece un caso interesante para debatir, donde un curador –Santiago Bengolea– transforma un segmento del archivo personal del artista en una nueva obra de arte de instalación.⁸⁴

En cualquier caso, dejo planteadas estas inquietudes y le cedo, entonces, la palabra a Lucía.

⁸⁴ “Lucio Dorr. Colección de colecciones (2012-2019)”. También podría considerarse la muestra “Zoología fantástica”, del artista y biólogo Pablo LaPadula, en el Centro de Arte y Naturaleza (muestra curada por Diana Wechsler).

Intervención de Lucía Ulanovsky

Desde ya quiero agradecer a Martín Paz, Inés Afonso Esteves y Eugenia Sik por esta invitación. Y por el trabajo que dedicaron para pensar estas Jornadas maratónicas y súper interesantes.

Preparé esta presentación en tres partes. En primer lugar, haré un breve derrotero de la historia de la Biblioteca del Moderno. Con esto me interesa revisar los propios gestos, como diría Michel de Certeau, los propios gestos de poner aparte, de reunir, de convertir en documentos algunos objetos que adoptan una nueva repartición cultural. Y estos gestos que comentaré, se fueron poniendo en práctica en la Biblioteca, sobre todo en sus inicios.

En un segundo momento, voy a exponer las líneas principales que estamos trabajando. Y en un tercer momento, me detendré en los casos de los fondos personales de artistas. Retomaré diferentes casos internos a la Biblioteca, como de otras instituciones culturales y casos de artistas contemporáneos.

En 1956, se funda el Museo de Arte Moderno. Durante los primeros años el Museo funciona sin sede fija. Es conocido el mito de origen del Museo, que al no disponer de espacio en tierra firme la genialidad de su primer director, Rafael Squirru, fue la de pensar la primera exposición en tanto exposición itinerante en un barco. Como también supo armar una red con galerías e instituciones públicas para llevar adelante una programación. En 1960, el Museo se instala en el recientemente creado Teatro San Martín. Es a partir de ese momento que se constituye la Biblioteca con material bibliográfico y hemerográfico, y también se comienza a constituir el Archivo.



Fig. 1. Piezas documentales del sobre de la artista Yente
(Archivo histórico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)

El tipo de prácticas que se delinearon para construir el archivo las podemos inferir a partir de ciertos registros inscriptos en los propios documentos. Por un lado, comenzaron a confeccionar los sobres de artistas (Fig. 1). Se enviaba a los artistas -que participaban en actividades del Museo o estaban actuando en la escena del momento- una planilla solicitando documentación y su biografía. Por otro lado, a principios de los años 70, se comenzaron a confeccionar las carpetas de actividades organizadas cronológicamente reuniendo piezas gráficas, memorándums, correspondencia, listados de obra, recibos de traslados, clipping de las actividades (Fig. 2). Fue también en esos años que se fue constituyendo la Fototeca. Organizada por nombres de artistas, allí guardaban retratos y registros de obra realizados por la propia institución -muchas de los años 60 fueron tomadas por Sameer Makarius- como otras fotos que llegaban al Museo o a la Biblioteca.

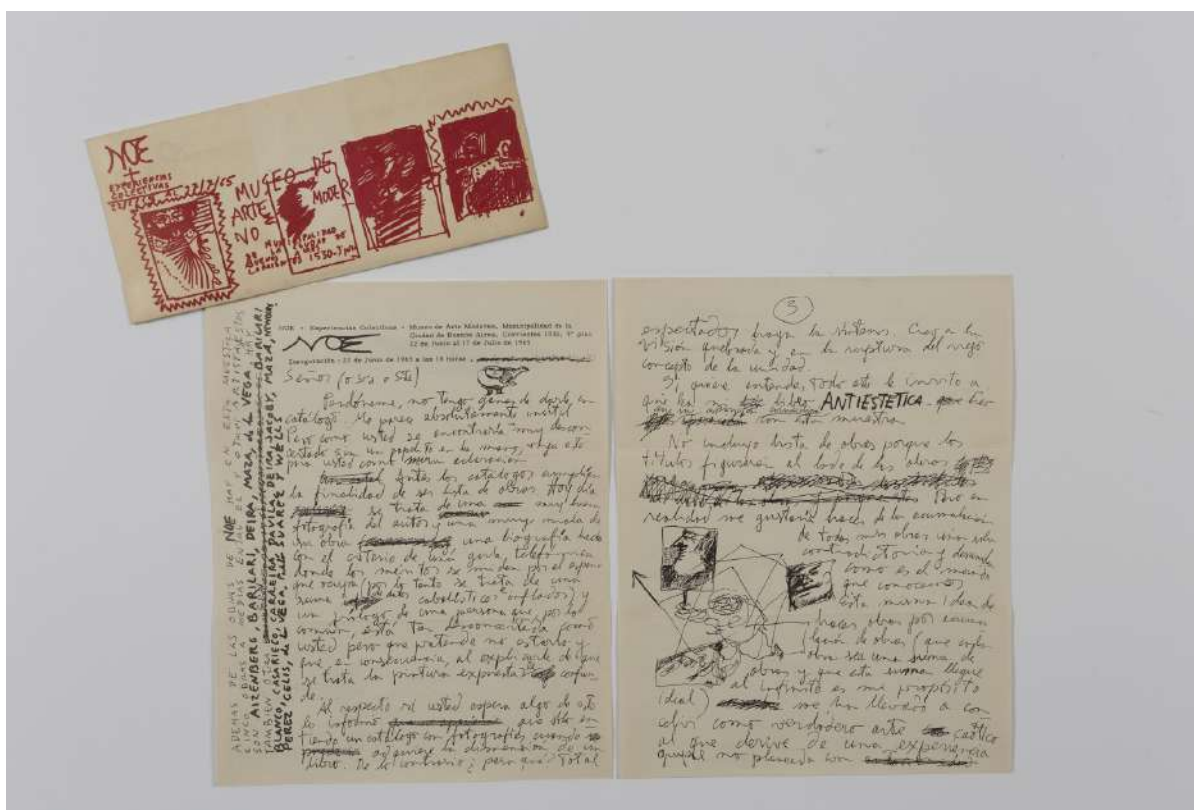


Fig. 2. Folleto de la exposición Noé + Experiencias Colectivas realizada en el Museo de Arte Moderno, 1965
(Archivo histórico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)

Ya en 1968, ingresa al Museo el fondo personal del crítico de arte José León Pagano. Este crítico de arte había constituido su archivo personal a lo largo de las décadas del 20, 30 y 40 como parte de su trabajo de investigación periodística, así como para la preparación de sus libros. A la manera de los archivos de las redacciones, ordenaba la documentación en sobres que asignaba para cada artista o temas especiales (Fig. 3).

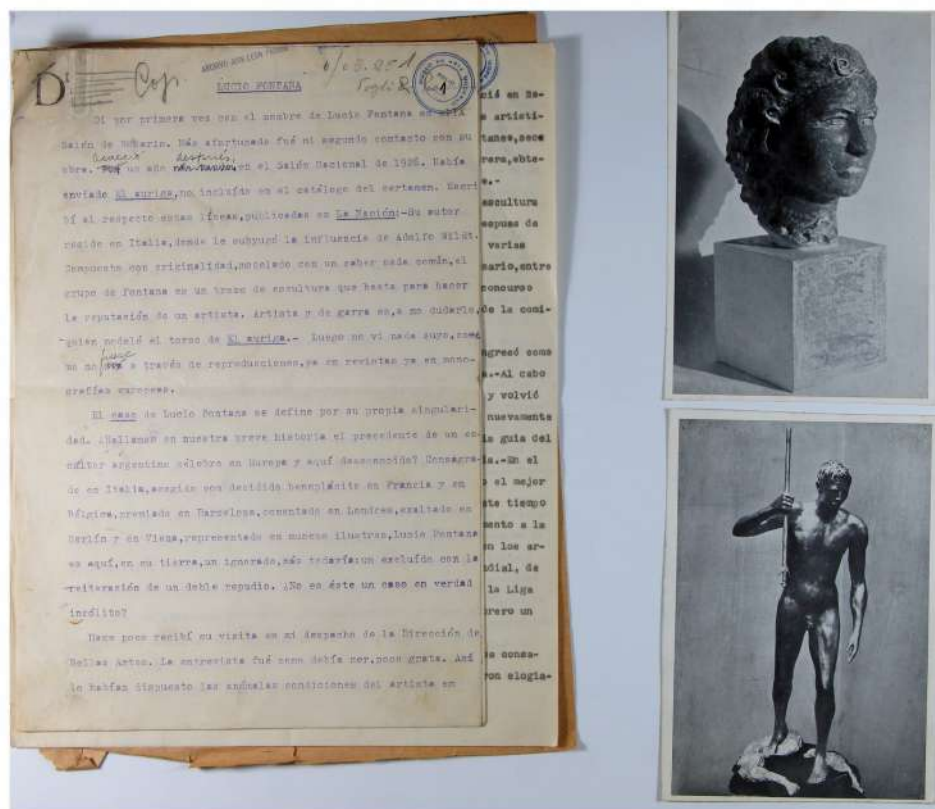


Fig. 3. José León Pagano, texto mecanografiado con anotaciones para El Arte de los Argentinos, y referencias mencionadas en el texto de las obras Retrato y Pescador de Lucio Fontana

(Fondo José León Pagano - Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)

Es difícil de saber si la voluntad de generar un Archivo Institucional y aceptar un fondo personal de un crítico de arte fueron decisiones operadas desde una política institucional clara, determinada, con una misión específica respecto del patrimonio documental. Pero el gesto “de poner de lado” sobrevivió y esto permite que hoy en día un investigador local o extranjero pueda estudiar, por ejemplo, las políticas institucionales de los años 60. Y lo resalto porque no son numerosos los museos que han tenido ese resguardo y que lo hayan mantenido.

Volviendo al presente, ¿en qué estamos ahora respecto del acervo documental?

En los últimos años, se dieron una serie de avances para implementar un plan de trabajo y hacer más accesible el acervo documental. Y esto mediante distintos mecanismos.

En el momento en que Inés Afonso Esteves me pasó la posta, Inés estuvo un par de años coordinando la Biblioteca del Moderno, pensamos en diseñar una estructura del acervo documental que permitiera una

mayor legibilidad de lo que reúne y de su historia archivística. Y planteamos, también con ayuda de Eugenia Sik y Alejandra Aragón, esta estructura que incluye y distingue el Archivo generado por la propia Biblioteca de los fondos personales.

El Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo contiene la sección Fototeca, las dos grandes series Sobres de Artistas y Carpetas de Actividades y otras series temáticas de menor volumen. Los tres Fondos Personales fueron donados al Museo y es interesante porque representan a personalidades que cubrieron distintos roles en el campo de la cultura. Además del fondo del crítico de arte José León Pagano, disponemos del fondo del coleccionista, gestor y mecenas Ignacio Pirovano (Fig. 4) y el del artista Alberto Heredia.

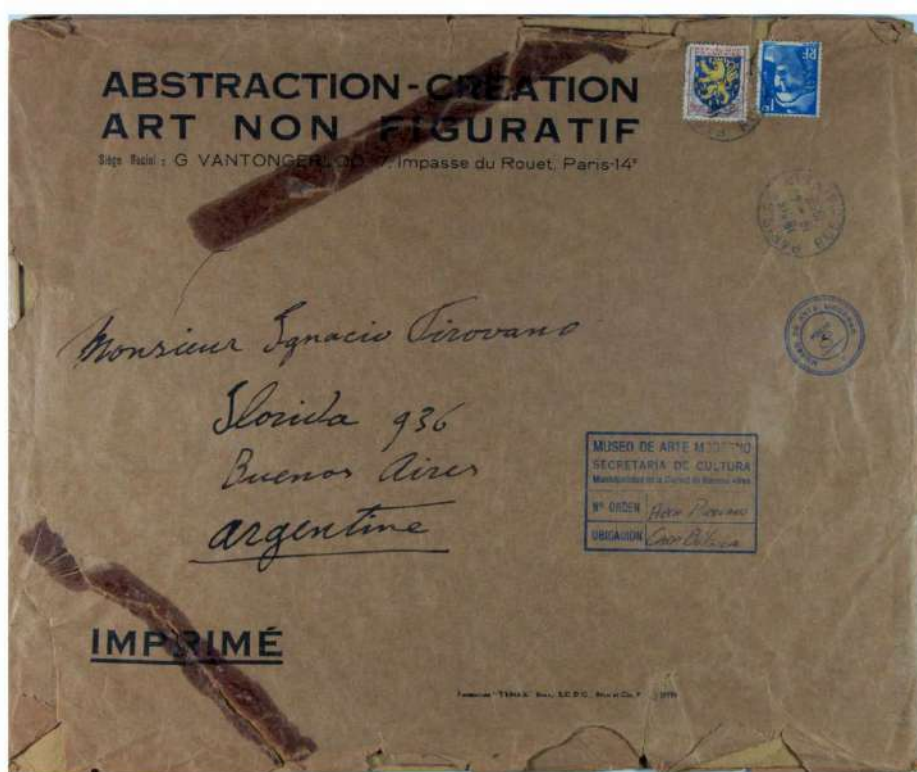


Fig. 4. Georges Vantongerloo, sobre de carta enviada a Ignacio Pirovano
(Fondo Ignacio Pirovano - Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)

¿Cómo se está trabajando? ¿Cuál es la planificación? Si un plan de gestión siempre considera la identificación de los materiales, la conservación preventiva, la investigación, descripción archivística, la digitalización y activaciones para visibilizar los materiales, nos encontramos en esta situación tratando de cubrir de lo general a lo particular: los fondos y las series, si bien no han sido integralmente procesados, están identificados y seguimos afinando el cuadro de clasificación de todo el archivo y de cada fondo. Heredamos herramientas de descripción como inventarios más o menos detallados que ayudan

muchísimo para rastrear los materiales. Y en el año 2017, gracias a la paciencia y tenacidad de Inés junto con Ramiro Uviña implementaron AtoM como base de datos. En AtoM estamos desarrollando las informaciones principales del ISAD(G) para poder difundir que estos universos están disponibles y que se pueden consultar en sala. El fondo personal Ignacio Pirovano, por suerte, recibió una atención y trabajo particular cuando se decidió que se realizaría el catálogo razonado de las piezas artísticas donadas al Museo. En esa oportunidad, Inés, la conservadora Silvia Borja y Darío Aguilar lograron intervenir este fondo desde todos los frentes. El abordaje de este fondo trajo variadas dificultades que las chicas fueron resolviendo, dificultades derivadas no del universo personal de Pirovano, sino del hecho de que en los 80 cuando el fondo ingresó a la Biblioteca, se fundió entre los sobres de artistas. Es decir, no guardaron la integralidad del fondo, lo desmembraron, reubicando los materiales en los sobres de artistas y en la fototeca. Entonces, las chicas tuvieron que pensar todo un plan de trabajo para reconstituirlo. Hicieron la acción contraria para poder reconstruir el universo personal de Pirovano.

Además de estos abordajes, también mediante otras maneras, buscamos que el acervo documental esté activo. No lo dije pero es importante, la Biblioteca no funciona en el Museo, se encuentra en la calle Alsina desde el año 2006 de manera provisoria; esto acrecienta la falta de visibilidad y poca articulación con el resto de la programación del Museo. En la página web del Museo procuramos tener una pestaña donde los fondos están presentados y pedí a la gente de Comunicación del Museo que abriera un espacio en la página, que llamamos Fragmentos de la Biblioteca del Moderno, donde vamos publicando contenidos que investigamos como modo de activar los documentos. E intentamos tener cierta presencia en Facebook.

Por otra parte, desde el área de Curaduría se han dado ciertos proyectos de investigación en los que los documentos de la biblioteca revistieron un especial interés. Pienso específicamente, en el libro Greco, *¡Qué grande Sos!*,⁸⁵ donde hubo una sección dedicada a la correspondencia entre Alberto Greco y Hugo Parpagnoli. Fue la primera vez que se difundieron esas cartas, o el libro de Emilio Renart,⁸⁶ en el que el investigador y curador Sebastián Vidal Mackinson, explotó con mucha sensibilidad el potencial estético, histórico del documento, quedaron publicados en buen tamaño, saliendo del archivo/viñeta que no se puede apreciar y que generalmente así son presentados los documentos en los catálogos. Por supuesto en *Legado Pirovano*,⁸⁷ que incluyó un artículo sobre el trabajo realizado en el fondo documental. También en el catálogo de Edgardo Antonio Vigo.

⁸⁵ Se refiere a Gonzalo Aguilar et al., *Alberto Greco ¡qué grande sos!* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016). [Nota de los Compiladores de las presentes Actas]

⁸⁶ Se refiere a Marcos Kramer, Victoria Noorthoorn y Sebastián Vidal Mackinson, *Emilio Renart: Integralismo. Bio-Cosmos 1962/1967. Dibujos y documentación* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016). [Nota de los Compiladores de las presentes Actas]

⁸⁷ Se refiere a María Amalia García et al., *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano en el Moderno* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017). [Nota de los Compiladores de las presentes Actas]

Para Vigo ocurrió algo medio confuso. Se utilizaron los materiales de la Biblioteca, se expusieron, se publicaron pero no se indicó nada. Personalmente, esa muestra, ese libro me encantan; no deseo poner en tela de juicio ese trabajo. Sólo me interesa mostrar estos huecos que se dan, porque es algo muy propio del lugar que reciben los documentos. Lo uso como caso porque levanta ciertos problemas muy comunes y sobre todo cuando estamos frente a estas piezas que son obra y documentos a la vez.

Estos documentos de Vigo estaban en el sobre del artista, son distintas ediciones de las primeras publicaciones -como también ediciones posteriores-, varios números de *Diagonal Cero*, invitaciones dirigidas a Parpagnoli, señalamientos... Efectivamente hay piezas muy delicadas, de corte objeto lúdico-poético, de pequeña tirada, artesanal (Fig. 5). En un momento, desde la Biblioteca se había preferido pasar esos materiales a otra caja y con acceso restringido para acordarles una mayor protección. Estaban a la consulta pública pero con uso de guantes, y para investigadores especializados. Se prefirió tomar este recaudo y no mandarlos en tanto obra artística a las reservas del Museo. Sobre todo, respetando el tipo de naturaleza y de sentido que Vigo había dado a su producción y a la difusión de su práctica artística.



Fig. 5. Edgardo Antonio Vigo (ed.), *Diagonal Cero*, varios números, La Plata (Archivo histórico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)

Me acuerdo que en un curso que hice hace un tiempo, había una curadora que varias veces comentó ¡cómo puede ser que en la Biblioteca del Moderno haya obra de Vigo eso tendría que estar en el acervo artístico! Lo digo porque estas piezas que tienen una doble inscripción, que condensan una doble naturaleza, de ser obra y documento a la vez, ponen en tensión a las prácticas museísticas. No es raro ver que estas piezas según las gestiones y las decisiones de los curadores, pasan de la reserva de la Colección artística a la estantería del Archivo y luego del Archivo hacia la reserva. Así ida y vuelta, con el peligro que ni un área ni la otra pueda capitalizar lo importante de tener esos materiales.

Justamente con Valeria Semilla, que es la jefa del área de Patrimonio y Helena Raspo tenemos bien apuntado que otras piezas, que de la Biblioteca marcharon hacia las reservas de la colección artística -como unas heliografías de León Ferrari- regresen al archivo, ya que es en estos espacios donde se pueden resguardar, gestionar y dar visibilidad. Me quedo con esta tensión como para pasar al tercer punto de esta presentación.

Ciertamente, la división teórica entre pieza artística y documentación es cuestionada cuando nos introducimos en los archivos personales de artistas. Si la división más canónica distingue que está la documentación que contextualiza la biografía, la producción, las ideas creativas del artista, siendo la otra pata la pieza artística, el proyecto concretado en su obra. Hoy sabemos, y por sobre todo asumimos, que existe cierta dificultad al momento de separar de manera estanca el documento testimonial de un proceso artístico de la obra misma.

Probablemente esto sea todavía más complejo cuando el artista está muerto. Y en la mayoría de los casos ocurre que nos encontramos planificando y elaborando la gestión de archivos personales de artistas cuando ellos ya no están. Hay artistas contemporáneos, actuales, que incorporan todo ese corpus documental del proceso creativo, de la investigación como parte de la obra.

Por ejemplo, José Luis Landet (1977) viene haciendo un trabajo a partir de la construcción de un archivo ficcional. Un archivo ficcional de un personaje imaginado por Landet que se llama Carlos Gómez (Gómez fue un artista argentino nacido en el 45 que en los 70 emprende viajes y exilios y Landet irá siguiendo las huellas y, por sobre todo, los huecos y vacíos dejados por este artista). Ese archivo lo construye a partir de deshechos de la cultura visual: revistas, periódicos, fotografías, pinturas al óleo amateurs, que encuentra en mercados de pulgas. En un trabajo realizado durante una residencia en Colombia, como resultado del proceso armó la obra con un despliegue de los materiales que había recopilado, resignificado y producido durante su investigación, que a su vez seguía los rastros de las investigaciones de Gómez. Gesto que acentuó todavía más en la bitácora de esa residencia, en la que eligió publicar los

bocetos, los apuntes realizados por Gómez y que Landet había encontrado en el archivo de este personaje ficticio.

Este caso no trae mucho debate sobre si es importante dividir entre documento de la investigación y la obra porque el artista tomó todas las decisiones. Más allá del desdoblamiento Gómez/Landet y de los ejes conceptuales y poéticos que José Luis construye en esta obra, resulta interesante señalar cómo en ciertas prácticas artísticas actuales interviene la noción del documento (con su carácter artificioso, histórico y estético) y la visibilización de los mismos con mayor creatividad, mejor dicho, con mayor agilidad y aprehensión de lo que sucede en las instituciones donde los acervos documentales piden ser considerados.

Volviendo a las instituciones culturales y sus modos de gestionar los archivos de artistas. Un caso muy interesante, que está en plena expansión es el caso de Arkheia, la Biblioteca y Centro de Documentación del MUAC. En el 2018, tuve la oportunidad de hacer una residencia profesional de casi tres meses con ellos. Y fue importante ver cómo la misión de esta Biblioteca y de su Archivo fue concebida desde los inicios con la justa idea de que, para estudiar y exhibir arte mexicano contemporáneo, era necesario contemplar una colección de archivo como aspecto fundamental para atender aquella escena posterior a los años sesenta cuyas expresiones artísticas, más que encontrarse en piezas de arte, se manifiestan en corpus muy heterogéneos de testimonios escritos, hemerográficos, fotográficos, gráficos, audiovisuales, entre otras materialidades. Por eso el MUAC se propuso como misión constituir un acervo artístico y un acervo documental como una sola colección.

Con ese viento a favor y la gran gestión de Sol Henaro, Arkheia está desarrollando una clara política de adquisiciones de fondos personales. Y uno de los rasgos más particulares es que pone total atención en fondos que son muy heterogéneos, esos que traen muchas dificultades en su abordaje desde la conservación y catalogación.

El fondo del artista mexicano Melquiades Herrera es muy ilustrativo de esos vastos y raros corpus. Melquiades fue uno de los pioneros del arte-acción, y fue un gran recolector de objetos cotidianos que escogía del contexto de consumo popular para hacerlos intervenir mediante distintas formas en sus acciones. Se interesó muy obsesivamente en los objetos que ingresaron en los años 90, todos esos made in China, que empezaron a convivir en los mercados mexicanos. Y en especial se interesaba en esos objetos duales, que son dos o más cosas a la vez: foquito-pimentero; avión-cucharita; todo lo derivado de la Coca Cola también. El Fondo se compone con todas estas cosas, con los libros de referencia de Melquiades, fanzines, historietas, textos de su autoría, apuntes, programas de exhibición, fotografías, obra de arte.

Durante mi residencia, participé en la previa y en el montaje de una muestra dedicada al archivo de Melquiades. Era interesante ver que esta muestra, con todo ese universo objetual y documental, llevó a generar varios interrogantes. Qué ocurre cuando esos objetos ingresan al archivo de un museo, qué pierden y qué ganan en esa institucionalización, cómo leer entonces esos objetos, cómo contextualizarlos y exhibirlos. Preguntas que hasta atravesaron el momento de escribir las cédulas, porque las hicimos y deshicimos varias veces para evitar ser muy determinantes en la distinción entre objetos, textos, objetos intervenidos por el artista, documentación de las acciones.

Al regresar de la estadía mexicana, hablamos con Valeria Semilla de esta experiencia y, en particular, acerca de las características del fondo personal de Melquiades, que nos hizo pensar en cómo debería ser el abordaje del legado del artista Alberto Heredia. Heredia también fue un asiduo observador y comprador en los mercados de Pulgas de San Telmo, del Cottolengo, del Ejército de Salvación, entre otros lugares de acá. Este fondo fue donado al Museo, tras el fallecimiento de Heredia. En su testamento, y por la relación afectiva y profesional que tenía con Laura Buccellato, quien fue directora del Museo entre 1997 y 2013, dejó una muy significativa donación en la que incluyó: su casa-taller en la Avenida Garay; 568 obras de su autoría; 129 obras de otros artistas pertenecientes a su colección particular; su biblioteca y su archivo personal (Fig. 6).



Fig. 6. Vista de la casa-taller de Alberto Heredia, 2018 (Fotografía de Viviana Gil)

Por problemas legales, recién en 2018 el Museo pudo entrar a la casa Heredia para realizar el inventario de todo lo que había allí. Una casa que había estado cerrada durante años. Durante las dos semanas intensas de trabajo, el equipo de Patrimonio se encontró frente a una cantidad de objetos distribuidos en los estantes de la cocina, dormitorio, escritorio como máscaras africanas, cuencos precolombinos, animalitos de artesanía indígena, frasquitos con colección de cucharas. En su gran mayoría eran materiales que Heredia usaba o articulaba para la producción de su obra. Dada la variedad y tipo de obra que producía Heredia, todo esto entra en una gran constelación, los objetos entablan una enorme, y algo malévola, inquietante relación con su obra.

Por ahora, la biblioteca personal del artista, las máscaras y otros objetos están en cajas en un depósito. Y todo lo que corresponde al formato papel, que estaba en el escritorio de Heredia, ya vino a la Biblioteca y pudimos avanzar en el cuadro de clasificación. Es nuestra intención que la biblioteca personal y los objetos vengan a la Biblioteca como parte del fondo personal. Es decir, salir del concepto que un fondo personal serían sólo documentos y abrir hacia lo objetual. Con Valeria y Beatriz Antico -del equipo de Patrimonio- coincidimos en que estos materiales que forman parte del proceso creativo deben integrar el fondo. Y desde la conservación preventiva se buscará la manera para tratarlos, y desde la investigación las preguntas de carga histórica, física, narrativa que hacemos a los documentos para catalogarlos, se harán a los objetos.

Y como para cerrar, me atrevo a decir que la Biblioteca está en un momento bisagra. Estamos intentando traspasar una parte de la tarea que se hizo a partir de fichas a un entorno digital; estamos intentando complejizar las tareas y nuestra misión y plantear nuevos interrogantes que hacen a la práctica. Para que el proyecto pueda crecer, pueda encaminarse con pautas y dinámicas más similares a las que desarrollan Espigas o el Archivo IIAC, la necesidad de la mudanza al Museo prevista para el 2020 es importante. Es necesario para que la Biblioteca pueda estar más articulada a la programación, a los otros equipos, para que podamos crecer e incorporar nuevos profesionales. Y también para que los usuarios puedan estar estudiando en mejores condiciones. Si bien tenemos un lindo nicho, fundamentalmente son investigadores, la Directora del Museo, Victoria Noorthoorn, nos propuso ir pensando en buscar e integrar a otros públicos, como a los artistas o jóvenes estudiantes y a los visitantes curiosos para que se acerquen y tengan a su disposición una mesa con libros relacionados a las exposiciones que estuvieron recorriendo. También buscaremos exhibir nuestro acervo, realizar charlas. En fin, todo ese tipo de anhelos que son necesarios si realmente queremos aportar a una política pública relativa a los archivos de arte, que resulte en una política institucional y se mantenga en el tiempo.

Intervención de Agustín Díez Fischer

Buenas tardes, antes que nada quería agradecer la convocatoria a participar de estas jornadas, especialmente a Martín Paz que fue el que personalmente me invitó, pero por supuesto a todos los organizadores, al Archivo IIAC, al CeDInCI y al Archivo General de la Universidad de la República, es un placer estar acá con ustedes.

Mi presentación va a ser muy breve, voy a hablar como director de Espigas y voy a hacer algunas presentaciones que tienen que ver con los ejes planteados en la convocatoria de esta mesa. En la convocatoria y en la introducción presentada aquí fueron muy claros esos espacios de circulación de los archivos de arte y de las tensiones, los problemas, las pugnas, los conflictos que generan esos diversos espacios en los cuales los archivos de arte circulan. Entonces quedó muy clara esa relación, por ejemplo, entre lo que podríamos decir de algún modo, el ejemplo que da Lucía entre las salas de referencia y la sala de exhibición; entre la propiedad pública de esos archivos y la propiedad privada de esos archivos, como mencionaban, en algunos casos que se han dado en el último tiempo. Pero también, por supuesto, esa relación, esos espacios de circulación entre el arte contemporáneo, artistas que están trabajando con objetos de archivo, están trabajando ya sea construyendo los archivos como obra, o están fuertemente orientados a la organización e incluso a la descripción de sus propios archivos y la investigación también. Entonces cómo esos archivos personales van circulando, entrando y cambiando en función de estos espacios. También, por supuesto, uno de los ejes centrales de este encuentro que tiene que ver con lo que podríamos denominar entre lo físico y lo digital, entonces teniendo en cuenta esa convocatoria voy a presentar simplemente tres ejes y una introducción.

La introducción está focalizada justamente en la historia de Fundación Espigas. Elegí simplemente aquellos aspectos donde estos lugares de circulación de los archivos personales de arte, plantean desafíos, plantean conflictos, plantean interrogantes a resolver. ¿Y por qué dije que me parece interesante comenzar la introducción con Fundación Espigas? Porque es una institución que ya tiene 26 años, y en buena medida, la historia de esas relaciones que nosotros planteamos entre lo digital y lo físico, entre los archivos privados y los archivos públicos, entre las instituciones de diversa índole en el ámbito cultural. También Fundación Espigas ha cumplido un rol histórico, entonces es tiempo también de ver historiográficamente el desarrollo y las transformaciones que ha tenido una determinada institución. Entonces, si bien aquí estoy como director de Espigas, la presentación de esta historia institucional tiene que ver también con observar cómo las distintas respuestas que se dieron en cada uno de estos momentos de sus 25 años de historia también nos hablan de un clima de época y de una relación específica con los archivos. Y es importante porque el año de inicio es 1993 cuando se crea la Fundación Espigas, dentro de un proceso que puede ser mucho más amplio, donde surgen un conjunto de instituciones desde la sociedad civil. A mí no me gusta hablar de la Fundación como una fundación

privada, me gusta hablar como una institución surgida desde la sociedad civil. En primer lugar porque para tener una fundación, una fundación tiene requisitos y tiene beneficios llamémosle, que en la Argentina no son muchos, pero tiene algunos beneficios, los cuales pagamos entre todos, por decirlo de algún modo, ¿no? Todos estamos involucrados en que las fundaciones tengan estos beneficios. Ese inicio es 1993, dentro de un ámbito cultural que está marcado por el inicio de muchas instituciones desde la sociedad civil. Sin ir más lejos, Diana está aquí, pero el CAIA fue una de esas instituciones, pensemos también en los años 80, en Fundación Antorchas, pensemos también por supuesto en la creación del Taller Tarea que, de hecho la parte universitaria de Espigas ahora está el marco del Taller Tarea... Es decir, estamos viendo esa primera generación de fundaciones surgidas de la sociedad civil en esta última parte del siglo, que luego va a ser sucedida, nosotros podríamos decir con una “segunda ola” (entre comillas) historizando muy brevemente ese período, a finales de los 90 con, como ustedes saben muy bien, el surgimiento por ejemplo de Fundación Proa, Fundación Malba, como instituciones que surgen también para la exhibición y en algunos casos también para la conservación de determinadas colecciones.

Entonces 1993, inicio de los años noventa, como inicio de este proceso, en un momento donde literalmente muchos de los archivos que llegan a Espigas llegan directamente sacados de la basura. O sea: archivos que directamente fueron recuperados de volquetes. La situación es completamente distinta a la situación que detentan actualmente los archivos y documentos (sobre todo en el ámbito americano). Y eso es algo muy interesante para pensar en términos comparados. Ayer estábamos hablando con los responsables del archivo de arte asiático sobre cómo el mercado de documentación y la relación con la documentación y el mercado es completamente distinta: ese es un gran punto analizar en términos comparativos. Entonces 1993 es el momento de inicio, que curiosamente también surge en función de mantener dos archivos muy importantes: el de la Galería Witcomb y el de la Galería Carmen Waugh. Luego Espigas se va desarrollando fundamentalmente con el apoyo de su presidente y un grupo de privados. A partir del año 2001, un año por supuesto fundamental, un año absolutamente trágico y terrible, 2001-2002 períodos trágicos y terribles de la historia argentina, en la Fundación finalmente se incorporan muchísimos miembros de un consejo que deciden apoyarla en un momento en que la Fundación Espigas estuvo ciertamente muy cercana al cierre.

Entonces, a medida que fue pasando el tiempo Fundación Espigas fue creciendo y también fue adquiriendo un lugar para la consulta pública. Ese es un paso fundamental que tiene que ver con un proceso de formación, de incorporación de archivos y luego la puesta a la consulta de ese archivo. En 2012 Fundación Espigas establece un convenio con la Universidad de San Martín, primero es un acuerdo que no tenía más responsabilidad por parte de la Universidad de mantener económicamente a ciertos aspectos de la Fundación, fundamentalmente de un espacio. Se tenía que abandonar en ese momento la sede que estaba en la calle Santa Fe y se alquila de forma temporal una nueva sede sobre la calle

Sarmiento. El gran desafío que tenía esa sede justamente, como es un gran desafío en todos los archivos, tiene que ver con que la sede era un edificio de departamentos y el archivo no podía estar completo en ese lugar. Entonces en ese momento la mitad del archivo va un depósito y la otra mitad del archivo queda a la consulta sobre la calle Sarmiento. Todo esto se modifica a comienzos del año 2017 cuando, en el ámbito de Tarea, el Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural que está en el marco de la Universidad de San Martín, curiosamente también otra institución cuyo eje fundante vino de la sociedad civil, se crea el Centro de Estudios Espigas. El Centro de Estudios Espigas es uno de los tres centros que tiene Tarea. Tarea tiene el centro de archivos, el Centro de Estudios Espigas y específicamente el Centro Tarea de restauro. El Centro de Estudios Espigas entonces se crea en función de recibir en donación, primero en comodato y luego de forma definitiva, todo el acervo de la Fundación Espigas. Y esto es muy importante... Verdaderamente en la historia de las relaciones entre los agentes públicos y los agentes privados en la historia argentina es un hecho muy significativo. Probablemente no haya habido una donación tan grande al acervo público de documentación sobre arte, estamos hablando de alrededor de unos 300.000 documentos. Actualmente, Espigas tiene alrededor de ese número de documentación: 300.000 documentos. Entonces eso ocurre en el año 2017, donde se crea el Centro Espigas dentro del ámbito de la Universidad. Al contrario de como había ocurrido, por ejemplo, con Tarea que pasa al ámbito de la Universidad en el momento en que desaparece o está desapareciendo la Fundación Antorchas, en este caso la Fundación Espigas queda apoyando al Centro de Estudios Espigas. Es decir, quién gestiona todo lo que es la colección del archivo, etcétera, es el Centro de Estudios Espigas y la Fundación Espigas es un apoyo, no a la Universidad en su conjunto, no a Tarea, sino específicamente al Centro de Estudios Espigas.

Entonces eso imagínense que incluso en términos de comunicación es sumamente complejo, yo puedo ser casi cualquier cosa dentro de fundación o centro, me han presentado de los modos más disímiles, puedo ser desde el presidente de la fundación, el director de la fundación, el presidente del centro, cualquier cosa... Porque es muy difícil explicar cómo es la relación entre un centro universitario y una fundación privada que apoya ese centro. Lo más parecido podría ser una relación con un museo y su asociación de amigos, pero también es distinto en este caso son dos instituciones absolutamente separadas, no hay nadie de Fundación que participe en la Universidad, ni nadie de la Universidad que participe en la Fundación y, es más, tienen casi casi la misma antigüedad. La Universidad de San Martín fue creada también el año 92 y la Fundación en el año 93. Entonces, hoy por hoy, el archivo está co-gestionado entre estas dos instituciones, entre un Centro Espigas y la Fundación Espigas. Para que se den una idea de mi rol, yo soy director estrictamente del Centro Espigas, pero también soy representante legal de Fundación Espigas. Entonces a través de Fundación Espigas nosotros tenemos las membresías, tenemos los apoyos que van desde historiadores del arte hasta coleccionistas, tenemos los convenios internacionales, tenemos también la búsqueda de financiamiento. Y la parte universitaria nos provee

también de muchísimas ventajas. Por ejemplo, en términos de nuestra vinculación con el taller de restauración Tarea, hemos podido incorporar por primera vez un taller de restauración de papel en el mismo edificio. Esta es la sede, la última sede, la más reciente sede de Espigas que abrió en septiembre del año pasado que es básicamente un edificio ubicado a tres cuadras de la plaza de Mayo, en Perú 3588, que tiene tres plantas. Las plantas habilitadas hasta el momento son planta uno y planta dos y estamos en proceso de habilitar la planta tres. La planta uno básicamente tiene las salas de consulta, tiene la guarda del material bibliográfico y hemerográfico, oficinas y sala de procesos técnicos. En planta dos hay una sala de exhibiciones, hay una sala de conferencias, está el laboratorio de papel de forma temporal que se va a mudar a la planta tres y también está todo lo que es el espacio de guarda de archivos. Entonces, fíjense ese proceso: desde una fundación creada directamente desde una iniciativa de la sociedad civil, sin apoyo público, más allá de los financiamientos adquiridos en ese momento y que luego pasa y se convierte en una especie de institución que apoya a un centro ubicado en universidad nacional. Entonces, hoy por hoy, está en esa vinculación entre una universidad nacional y una fundación privada.

Esa era básicamente la introducción, pero también quería marcar tres sencillos y muy breves puntos, donde todas esas relaciones entre lo digital y lo físico, entre la sala de referencia y la sala de exhibiciones se convierten específicamente en tensionantes. ¿Cuáles son esos tres puntos? Los nombré brevemente para después desarrollarlos en pocos minutos.

El primero tiene que ver con las exposiciones de arte, cuáles son los desafíos que se nos plantearon al momento de tener un espacio de exhibición y por qué buscamos tener un espacio de exhibición. En segundo lugar, cuáles son los desafíos que plantea un programa editorial, por qué hacer un programa editorial y qué características podría llegar a tener un programa editorial en un momento donde la digitalización parece tener las respuestas a todas nuestras preguntas (bueno: qué cosas la digitalización no puede plantear y que, sin embargo, es necesario articular dentro de un programa editorial). Y en tercer lugar simplemente quiero plantear algunas cuestiones que se han dado en función de la relación entre una institución pública con archivos privados. O sea: los archivos. En ese sentido estoy hablando del estatuto jurídico del productor: los archivos han sido donados a Espigas pero son archivos generados por privados en su momento, y los privados que hoy tienen sus propios archivos, artistas que están generando archivos, etcétera. ¿Qué relaciones se pueden plantear entre esos dos universos (que no sean solamente relaciones ni de tensión, ni sean de conflicto) con todos los actores que hay en juego? Pero: ¿qué vínculos productivos se pueden plantear? Esos van a ser básicamente los tres puntos.

El primero, empiezo brevemente con el tema de las exposiciones, las primeras vinculaciones con las exposiciones de Espigas tienen que ver básicamente con las exposiciones que se realizan en otros

lugares. De hecho, *Historia de dos mundos*⁸⁸, por ejemplo, de mi gestión, creo que fue probablemente la primera exhibición para la cual nos pidieron material, pero continuamente estamos recibiendo pedidos para mostrar el material de Espigas. Las exposiciones se han convertido realmente en un desafío pero también en una oportunidad, porque al momento de preparar el material, muchas veces cuando hay una cantidad de material tan grande y cuando hay una cantidad de material tan extensa, obviamente uno tiene que establecer prioridades. Entonces también las exposiciones nos ayudan a establecer esas prioridades, para conocer qué se está investigando. Bueno, si hay una oportunidad de que sabemos que en dos años se está realizando una muestra importante con respecto a surrealismo, por ejemplo, empecemos a catalogar esos archivos. Quizás sí sabemos que nos van a pedir determinado material: seguramente ese material puede ser restaurado antes de que se exhiba. A su vez, nos permite saber, por supuesto, preguntamos exactamente cuáles son las condiciones de exhibición, en qué página va a estar abierto un libro, por ejemplo, para preparar todo ese material para el momento de la exposición. Entonces, realmente las exposiciones han sido una oportunidad, toda vez que nos han requerido de afuera exhibir o prestar un material para ser exhibido.

Pero, por otro lado, ahí se planteó la cuestión de tener un programa público y tener exhibiciones en el espacio, sobre todo exposiciones, teniendo en cuenta que las instituciones que mencionamos, por ejemplo mencionaron Arkheia. No mencionaron, pero podemos mencionar, por ejemplo, el CEDOC, que son instituciones mucho más recientes en comparación con la antigüedad que tiene Espigas: ya han nacido con un espacio de exhibición. Entonces, nosotros queríamos contar con ese espacio en función de ver las formas de articular la colección con un espacio expositivo que nos ayude en varias medidas. En primer lugar porque la colección es inmensa y era necesario encontrar cuáles son los mecanismos más adecuados y más eficientes para poner esa exhibición en conocimiento público. Ése es un elemento central que tiene que ver con la accesibilidad, no solamente entendida como tener ese archivo descrito y puesto a la consulta en la sala de referencia, sino también para ayudar a personas que quizás no tienen el conocimiento de que ese archivo existe, las características. Mostrarlo de otro modo para que pueda, en el futuro, devenir en nuevas exposiciones. Y eso ha generado algunas cuestiones, algunos desafíos que son bastante interesantes de plantear como mecanismos en el momento en que el documento pasa al formato expositivo.

Voy a nombrar simplemente dos ejemplos. Un ejemplo tiene que ver con la exposición actual, que es una exposición⁸⁹ de la artista colombiana Beatriz González. Beatriz González dona a Espigas en un archivo

⁸⁸ Se refiere a la exposición *Historia de dos mundos: Arte experimental latinoamericano en diálogo con la colección MMK, 1944–1989* curada por Klaus Götner, Victoria Noorthoorn y Javier Villa y presentada en el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt (MMK) entre noviembre de 2017 y abril de 2018 y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires entre julio y octubre de 2018. [Nota de los Compiladores de las presentes Actas]

⁸⁹ Se refiere a la exposición *Memoria en hilo: Auras anónimas* curada por Carolina Vanegas Carrasco e inaugurada en el Centro de Estudios Espigas en marzo de 2019. [Nota de los Compiladores de las presentes Actas]

digital, eso es muy importante, toda la documentación vinculada a su proyecto *Auras anónimas*. *Auras anónimas* es un proyecto que hace específicamente en el cementerio central de Bogotá y es parte de un proceso internacional que tiene que ver justamente con detener la destrucción de esos cuatro columbarios. Los columbarios son donde se ponen los ataúdes, se les dice columbarios en referencia a donde viven las palomas. Ella coloca placas con imágenes de gente cargando cuerpos y coloca 8.900 placas cubriendo esos cuatro columbarios restantes. Hay un proceso donde la alcaldía de la ciudad quiere destruir esos columbarios y poner un parque público en ese lugar, entonces defender la obra ha sido también una forma de defender ese patrimonio, eran edificios que eran considerados patrimonio y luego fueron bajados de categoría y están en riesgo de ser destruidos. Entonces decidimos hacer algo, que también puede ser polémico quizás en otro tipo de instituciones, nosotros decidimos solamente hacer copias de exhibición y poner las copias de exhibición en la sala vinculando tanto los dibujos, tanto los diarios, etcétera. Entonces el desafío es que uno puede ir a Espigas, mismo en la sala uno tiene determinados QR dónde puede bajar y descargar toda la información que nosotros tenemos de Espigas, algunas competencias que se han dado, etcétera. Uno puede ir a ver la exposición o el mismo día a la tarde puede pedir el material en sala y ver ese mismo material en la sala de referencia y consultar el material. O sea, uno puede decidir cuál va a ser la forma de acceso que va a tener a esa documentación, si prefiere leerlo en la tranquilidad de la sala de lectura que tiene quince puestos, si quiere pasar la tarde leyendo ese material o prefiere en cambio ver el material dentro del espacio expositivo, con un determinado *display*, con una determinada curaduría, uno lo puede elegir. Y eso es un desafío, porque cuando hay una exhibición, cómo hacer que la exhibición ayude a la accesibilidad pero no al contrario, no genere un conflicto en la accesibilidad de esa documentación.

El segundo ejemplo, y también tiene que ver con las exhibiciones, tiene que ver con mostrar ese material y que ese material en determinados contextos pueda ser investigado, pueda ser analizado. Nos pasa y voy a dar un ejemplo de una exposición que estamos organizando, que tiene que ver con el archivo Bonino en Nueva York, el archivo donado por Nanda Bonino a Espigas, una cantidad de material increíble sobre la escena de Bonino en Nueva York. Ese archivo en particular, hoy por hoy, no tiene ningún investigador de ninguna universidad americana que lo esté trabajando. Hay una muy justificada fascinación por el CAyC y las relaciones de CAyC con los Estados Unidos, es absolutamente justificado y estamos muy felices, queremos que haya más investigaciones sobre el CAyC, pero hay determinados otros elementos que es necesario dar a luz. Entonces ahí es la exhibición, estamos preparando una exhibición no aquí en Argentina, sino en Nueva York para poner ese material en visibilidad, que no solamente sea conocido, sino que sea conocido también en la escena norteamericana y que comiencen a investigar ese material. El desafío es obviamente tener las copias, para que ese material al momento en que sea exhibido, no signifique que eso no puede ser consultado en la Argentina. Entonces son todos

desafíos que implica el programa expositivo y esos son simplemente algunos vinculados con una experiencia personal con el desarrollo de la Fundación.

El segundo punto tiene que ver con el programa editorial. Espigas ha publicado muchos libros a lo largo del tiempo, son creo que 42 publicaciones a lo largo de estos últimos 26 años. Hay de todo digamos, hay libros específicos vinculados a artistas en particular, hay libros vinculados a una escena cultural puntual, específica, el libro sobre arte español en Argentina, arte flamenco, barroco, distintos libros. Pero cuando, teniendo en cuenta también la disponibilidad de recursos, que ustedes se podrán imaginar que son siempre limitados, decidimos decir, bueno: ¿cuál sería uno de los ejes de nuestra política editorial, que entienda también las posibilidades que nos brinda el universo digital? ¿En qué caso valdría la pena hacer un determinado libro? Entonces, voy a mostrar simplemente una línea de ese programa editorial, que tiene que ver con el programa editorial de las ediciones facsimilares, que básicamente comenzó el año pasado con el ejemplar de la revista *Arturo*.

La revista *Arturo*, como ustedes saben bien, es una revista de la que sólo deben existir catorce ejemplares en todo el mundo y no hay ningún *Arturo* en una institución pública en Argentina. En los Estados Unidos la Getty tiene un ejemplar, privados tienen ejemplares, etcétera. Es decir, nosotros hicimos un doble camino, por un lado, hicimos una digitalización completa de *Arturo* y por otro lado, quisimos de alguna forma hacer accesible esa condición material de *Arturo*. Entonces, hicimos un facsímil que tiene determinadas características, básicamente cuando nosotros decidimos hacer un facsímil de una documentación tiene que tener ciertas características. En primer lugar tiene que ser escaso, porque es necesario hacer ese documento accesible a la mayor cantidad de instituciones que se pueda, de hecho lo primero que hacemos cuando recibimos el impreso es distribuirlo alrededor del mundo a instituciones públicas. En segundo lugar, tiene que ser traducido completo al inglés, o sea el ejemplar tiene que ser bilingüe, eso es muy importante porque por supuesto ayuda muchísimo a la accesibilidad. En tercer lugar, tiene que reconstruir las formas de impresión que se dieron en ese momento, o al menos dar cuenta en una investigación que acompaña al texto, cómo es este caso de lo que ustedes ven de color gris, dar cuenta de esa materialidad y esto es algo central porque esa historia de las producciones de la impresión de documentación realmente se está perdiendo. Es un elemento central empezar a investigar sobre la materialidad de las impresiones y sobre la documentación de arte. ¿Cómo se imprimían? ¿Qué papeles se usaban? ¿Dónde se conseguía un papel? ¿Es verdad, por ejemplo, que este papel transparente era parte de una marroquinería que tenía Kosice? ¿Cómo fue pintado, por ejemplo, el Mondrian de la última página? Hay tres ejemplares, bueno, ¿qué es lo que pasa, fue efectivamente pintado a mano como decía Lidy Prati, o en cambio podemos ver el squash de una impresión con relieve?

Nuestro próximo facsímil, esto es también una semi primicia, tiene que ver con *Fiesta de 1950* de Alberto Greco. Nosotros acabamos de recibir una donación que es un archivo absolutamente increíble, que es el

archivo de Lila Mora y Araujo, donde hay muchísima documentación de cartas, materiales, etcétera, que ella tuvo de intercambio con Alberto Greco. Y en este caso, les doy un ejemplo, es el próximo facsímil, del tipo de análisis que nos gusta hacer, esto que ven ahí ustedes ya lo reconocen, es un escáner de fluorescencia de rayos x. Entonces: ¿por qué hacer investigaciones sobre la materialidad en un “universo digital” (entre comillas)? Bueno, porque nos puede dar muchísimas informaciones. Por ejemplo: en este caso no les voy a dar los resultados definitivos porque no los tengo, pero les puedo dar algunos resultados provisorios (así que no se lo cuenten a nadie porque no quiero que esto salga de acá). Pero, básicamente, tiene que ver con el blanco que está utilizado en la tapa, el blanco que ustedes ven en la tapa de *Fiesta* es un blanco que a partir de los análisis que hicimos, sobre todo de elementos inorgánicos -todavía no conocemos el aglutinante- descubrimos que es un blanco de zinc. Un blanco de zinc en el año 1950 donde al menos ya tenían dos generaciones de blanco de titanio, significa que Alberto Greco estaba utilizando, claramente, una pintura que era muy económica. Entonces, nosotros podemos aprender en la realización (que es bastante coherente con el resto de las producciones de Alberto Greco), que no era precisamente que él disponía quizás así, de cualquier cosa... Pero es muy interesante que ahora podamos probarlo. ¡Imagínense qué hubiese pasado si de repente descubrimos que teníamos un blanco de titanio (que era el más caro que se conseguía en el Buenos Aires de 1950)! Entonces este tipo de cosas son elementos donde en ese traslado entre lo digital y lo material aparecen esos desafíos.

Finalmente, como tercer punto -y simplemente yo lo planteo brevemente- aquél que tiene que ver con las relaciones entre una institución pública que tiene muchos archivos privados y, específicamente, privados que cuentan con archivos privados (sean propios o archivos que han heredado, etcétera). ¿Cómo articular esas relaciones? Y yo creo que ahí realmente está uno de los grandes desafíos que nosotros tenemos que afrontar en el futuro y es algo donde no tenemos las respuestas para todos: es realmente un eje central para discutir y para conversar sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de actores de diversa índole que están en juego en las relaciones con el mercado, etcétera. En ese sentido, lo primero que hicimos cuando iniciamos el 2007 fue empezar a tener reuniones con privados que tienen archivos. Y es muy interesante, porque nosotros vimos también cuáles eran los desafíos y cuáles son las limitaciones y también en buena medida podemos coincidir en limitaciones propias, limitaciones comunes, como pueden ser los recursos: tener el personal altamente capacitado, tener también la tecnología necesaria para hacer procesos (ya sea de conservación preventiva, de restauración, etcétera). Y lo que descubrimos es que teníamos que elaborar estrategias y esas estrategias se van a empezar a materializar durante este año. Por ejemplo, una que era clara, tenía que ver con la conservación preventiva. Al momento de tener un archivo en manos privadas es necesario conocer al menos algunas cosas, cursos que tengan que ver específicamente con conservación preventiva. Ya sabemos que restauración no, es una carrera universitaria pero, al menos, saber identificar determinados problemas, saber identificar cuando hay cuestiones que deben ser tratadas por un profesional o no. Incluso la posibilidad de distribuir Excel con

descriptores de archivos que sean estándares, simplemente, una hoja de Excel para que pueda ser utilizada por un historiador del arte que quizás va a visitar un archivo, etcétera, para que el día de mañana toda esa información, cuando ese archivo siga la historia que siga, esa historia, esos órdenes originarios puedan conservarse, esas cadenas de custodia puedan preservarse y puedan conocerse. Y ahí un gran desafío, que quizás pueda ser una alternativa: por qué no pensar que los espacios preparados para la accesibilidad de los archivos puedan ser también espacios donde archivos privados en manos privadas puedan tener un lugar de consulta. Quizás sea el momento de pensar que los espacios de consulta, las salas de referencia sean compartidas, para que determinados documentos y archivos -más allá de que no pertenezcan a la institución- puedan ser consultados en condiciones adecuadas. De tener una persona siempre en sala, condiciones adecuadas de iluminación, condiciones adecuadas de temperatura, etcétera. No tengo respuestas con respecto a eso, pero sin duda es simplemente el último punto y el desafío que quería dejar planteado en esta charla. Muchas gracias.

Intervención de Diana Wechsler

Bueno, sinceramente, me estoy acordando de Eduardo Grüner que siempre que empieza hablar en alguna mesa se pregunta por qué está en esa mesa. Yo nunca lo hago, pero quizás esta vez la pregunta sea pertinente. Por lo tanto, más allá de que como se me presentó, soy la directora del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura de UNTREF, voy a permitirme ser un poco autobiográfica, pero entre otras cosas porque en realidad yo fui quien diseñó este instituto a partir de 2009 y porque estos comentarios, quizás puestos un poco más desde lo autobiográfico, tienen que ver con que todo este sistema en el que funciona el Archivo IIAC se integra dentro de un sistema más amplio.

Todo esto empieza a ocurrir en 2009, cuando me invitaron a pensar el programa de artes que venía siendo desarrollado dentro de la UNTREF, que es una universidad joven también como la UNSAM, pero un poco más joven. Se funda en 1997 y entre sus primeras carreras, justamente, está la carrera de Gestión del Arte y la Cultura y al poco tiempo la de Artes Electrónicas. Este camino que empieza rápidamente a transitarse buscando ocupar sitios de vacancia es un poco la marca de identidad de la universidad y en particular del área de arte y cultura. Un área que en 2002, un poco por las mismas razones por las que todos podemos imaginarnos, 2001, su crisis y toda la fractura social, cultural y económica que esa crisis supuso, generó como respuesta de la universidad, el establecer unas salas de exposiciones con aspiraciones de continuidad, con aspiraciones de museo.

Y allí es cuando se funda el MUNTREF (Museos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero) en el campus, en el edificio de Caseros 1, que es el primer edificio consolidado propio y con un desarrollo específico para universidad de la UNTREF. Y allí entre los planos se le sustrae una zona a ese plano

original del edificio para hacer el museo, con el propósito de tener un espacio que funcionara como ámbito de exposición, por supuesto, pero también con la aspiración de que ese espacio pudiera servir a futuro para el desarrollo de proyectos que se incubaran en la misma universidad. Pero además, había otro proyecto dentro de esto, u otra misión que la universidad estaba empezando a desarrollar, que era la posibilidad de establecer, a partir de esta puerta privilegiada que podría ofrecer el MUNTREF, un puente con la comunidad. Con esa comunidad que nunca entraba a la universidad, que nunca había entrado y que, por ahí, justamente como estudiantes no iban a entrar muchos de ellos, pero sí por intereses, por posibilidades o simplemente, porque era algo que de golpe se había incrustado en ese espacio de Caseros y que a muchos les resulta ajeno. Entonces, el espacio museo de algún modo era también un puente con esa comunidad.

Todo este proceso sigue desarrollándose, se van sumando otras carreras, el área de música también con un sesgo muy singular y con dos orientaciones muy específicas y diferenciadas, una muy ligada a la música contemporánea y la otra a la etnomusicología y a otras experimentaciones. Se van generando programas y centros de investigación en relación con todas estas vías que se van creando y, les decía, sobre 2009 me invitan a pensar lo que existía y a proponer un programa de maestrías. Allí surge la Maestría en curaduría, pero no surge sola, sino que pido un periodo de un año para pensar todo esto y ahí empezamos a sumarnos —y lo miro Daniel Link con mucha complicidad— a desarrollar desde este programa de Maestría en Curaduría, que es particularmente curaduría de investigación, con un programa diferenciado respecto de los otros programas que hasta el momento existían en otras universidades de otras latitudes.

En este momento, empiezo a diseñar un plan que implicaba integrar centros y programas dispersos en un instituto de investigación que tuviera la singularidad de poder incubar tanto proyectos ligados a la investigación propia de las ciencias sociales, las humanidades, la literatura; y otros ligados a la investigación específica que llevan adelante artistas, escritores, etcétera. Esta doble mirada, esta posibilidad de incubar en simultáneo estas dos perspectivas llevó también a la integración de otros programas, a la emergencia de otros programas, otras líneas de investigación y otros centros, como el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, como los espacios de investigación en videoarte, espacios de investigación en etnomusicología y otros que ustedes pueden ver en la web. Dentro de todo esto, el archivo del IIAC, como un “archivo de archivos”, que encuentra en sus primeras incorporaciones por un lado, el archivo de la Galería Lirolay y, por otro, el de Alberto Collazo, y muy rápidamente el de Edgardo Cozarinsky, dos o tres vías que ya marcan un poco los caminos que este archivo ha ido trazándose.

Sin embargo, y como yo ponía en mi presentación imaginada, en donde yo buscaba pensar la lógica -ésta- de “archivo de archivos”, pero desde otro lugar, ya que como yo me había imaginado, toda esta

sinergia entre formación de grado y posgrado que nosotros venimos desarrollando, estas articulaciones entre líneas de investigación que se instalan en centros, programas dentro del instituto, y a la vez, los trabajos que van y vienen desde los archivos, y a su vez, como las líneas investigación buscan abreviar en el archivo, y toda esta dinámica de desarrollo que va orientando también los tiempos de trabajo de los distintos corpus que se van incorporando al archivo, que van decidiendo un poco la agenda del archivo, decía, en todo este sistema, yo me imagino que en particular... no, me imagino no, sé que en particular de todo esto que tiene que ver con la especificidad del archivo, habló esta mañana Martín Paz, que es el coordinador de todo este programa y quien además ha estado y sigue estando y está día a día muy atento a todos los procesos de los que ya han hablado en esta mesa y que forman parte de lo que es la misión de un archivo.

Por eso decía que me encontraba un poco despistada en esta mesa tan fuertemente hablada desde las instituciones, porque la ambigüedad del título “Archivos personales y arte”, me llevó a pensar mi propia práctica, me interpeló desde mi lugar de investigador, que es ese lugar que uno al fin no abandona nunca, aunque esté impulsando otros proyectos y me llevó a pensar también en todas esas otras constituciones que se establecen en los archivos personales que los mismos investigadores generamos. Refiriéndome no a lo personal en términos justamente personales, sino en particular pensando en esos archivos que se constituyen a partir de trabajar otros archivos y de trabajar otros repositorios, que son a su vez estos que en algún momento, no muy lejano, van a ser donados, en mi caso, al IIAC.

Por eso que, entre los silencios y los secretos que alberga mi propio archivo, que se integrará al del IIAC, me daba ganas de hacer una presentación que pone sobre la mesa algunas de las cuestiones que Rodolfo planteó en su presentación. Algunos ya lo saben, para otros quizás esto es nuevo, en 1995 yo ya había defendido y publicado mi tesis de doctorado, que tuvo como insumo principal la crítica de arte en los años 20, lo cual me llevó a leer diez años, o más en realidad, pero centralmente esa década, esos diez años de prensa periódica, de publicaciones, etcétera, y a apropiarme de todo lo que fui encontrando en el camino en esos medios, en los formatos en que en esas épocas —yo empecé con toda esta investigación en el 87— digo en todos los formatos que en esas épocas eran posibles.

Por lo tanto, esto que aparece en el título de la convocatoria del coloquio, de la materialidad a la digitalización, en esa digitalización hay una serie de caminos que ya van a la anécdota y sobre los que no voy a entrar, pero que me hizo también pensar mucho en cuál es la materialidad de este archivo de investigador en donde por ejemplo —y lo vuelvo a mirar a Daniel porque sé que su archivo personal como investigador tiene mucho de esto— está plagado de cantidad de fichas, cantidad de libretas, cantidad de fotos que en algún momento que había como un poco más de holgura uno tomaba fotos y las imprimía. Por ejemplo, mis razias de documentos en el CeDInCI, como en ese momento yo tenía una muy buena beca pude hacerlas con fotografías y entonces de paso también tenía la posibilidad de no escribir tanto,

de no narrar tanto, no sólo transcribir lo que leía, sino narrar las imágenes que estaban en las publicaciones y no poder retenerlas.

Todo esto además venía acompañado de una situación paralela de crítica historiográfica que era absolutamente necesaria en esos momentos y que me llevaba de un tipo de papel que era aquel papel histórico, aquellas críticas que aparecían en medios gráficos en los años 20 a otros papeles quizás un poco más recientes o incluso contemporáneos pero sobre los que había una cantidad de categorías a discutir.

Saneada esta primera zona de la constitución de un corpus que me permitió escribir las tesis, y lo que forma una parte muy importante de este archivo constituido a partir de fragmentos de una búsqueda, en 1996 empecé a trabajar con lo que para mí fue el primer archivo, que todavía ni siquiera tenía una constitución como tal, que eran los papeles de Don Lino, el archivo de Spilimbergo. Un archivo que aún sigue en manos privadas, que aún sigue con dificultad de acceso, pero que tenía algo muy desafiante que era la posibilidad de ver en un ámbito íntimo, en la casa de la familia ese conjunto de papeles, que pasaban los meses y yo nunca podía saber cuándo se terminaban, porque nunca llegue a tener acceso, ni nadie lo ha tenido que yo sepa, al espacio físico en donde todo eso se guardaba. Había habido una primera tarea de saneamiento, y esto en parte tiene que ver con lo que tanto Agustín como Lucía comentaron sobre los cuidados de los archivos y los lugares que tienen en las familias o en los sitios en donde se originan o donde quien los originó los dejó. La familia había intentado sanearlo y en ese saneamiento además hizo una limpieza de aquellos elementos del orden más íntimo-privado que no querían que se conocieran. Lo cual se podía leer, en el momento en que empecé a ordenar todos esos papeles, en ciertas ausencias que aparecían como inexplicables, por ejemplo si la correspondencia con los hermanos estaba tan día a día conservada ¿cómo de golpe aparecía un fragmento importante totalmente ausente? Durante mucho tiempo tampoco pude fotocopiar ni nada, sino que todo tenía que ser consultado *in situ*, lo cual iba acrecentando la cantidad de libretas y fichas que hoy día sigo guardando.

Se fueron sumando otros archivos y corpus de obras que empezaron a dialogar con estas, como el de Juan Del Prete y su esposa Eugenia Crenovich. Cuando pude tener un primer ingreso a ese fondo de 800 obras de Juan Del Prete y un número muy importante, aunque nunca supe cuál era, de obras de Yente, hay una serie de datos que van como en paralelo y qué tienen que ver con las observaciones que también informan sobre los artistas y sus relaciones. La casa de Yente-Del Prete, que eran matrimonio, estaba inundada por 800 obras de Juan Del Prete y el baño y la cocina estaban albergando las obras de Yente, no hace falta mucho más comentario que este. Por otro lado estaba el archivo de Juan Del Prete

que por trazas que había en el archivo se podía deducir que había sido constituido básicamente por su esposa.

En paralelo, está el acceso al archivo Berni que también sigue en manos privadas aunque hoy día forma parte de una fundación y está en proceso de una mayor sistematización, y a la vez otros archivos u otros pequeños grupos de documentos, que iban apareciendo en bibliotecas de museos o en manos de algunos coleccionistas o en instituciones como el *Palais de Glace* que iban permitiendo acceder a otros corpus, como catálogos, otras cartas; y la posibilidad de empezar a cruzar por ejemplo el archivo Forner-Bigatti con el archivo Spilimbergo y el archivo Berni a través de hacer recortes de períodos y que las cartas empezarán a contestarse, o sea que tanto la carta de ida como de vuelta, y toda esa correspondencia empezará a tener un tipo de juego distinto que el que podía tener mientras cada uno de los archivos estaba separado. Como contribución a todos esos tenedores de archivo fui dándoles a unos y a otros las copias de las cartas que aparecen en los otros archivos de manera de que en esos lugares quedara repuesta la totalidad de lo que era ese intercambio.

Llegados a este punto entonces, y volviendo a esta otra idea del archivo personal, que en este caso es un fragmento de un archivo de investigación, que está integrado entonces como les decía por numerosas fichas realizadas a partir de la lectura de medios gráficos, catálogos de época, fotografías, cantidad de libretas con notas de lectura de fuentes y visitas a colecciones y fondos de obras, también listados de obras que integran exposiciones realizadas en ese momento, listados de artistas, listado de categorías utilizadas por los críticos y sus campos de referencia, listado de autores citados en aquellos textos —esto parece el vértigo de las listas de Umberto Eco— listados de libros en las bibliotecas de los artistas mencionados, y algo así como mapas de redes de relaciones entre artistas, escritores, críticos, intelectuales, operadores del medio artístico, coleccionistas, galeristas y finalmente fotocopias, infinidad de transcripciones y fotocopias, porque finalmente en algún momento esto fue posible, que se organizan por año, por medios gráficos, por exposiciones, para artistas, etcétera. Y a este conjunto de materiales se suman la cantidad de fotografías que aparecían en todos estos otros archivos previos de los que este nuevo archivo que se constituye a partir de estas investigaciones termina integrando. Son las que generan también las intersecciones entre todos estos actores, como por ejemplo hay zonas de intersección especialmente rica como la de la revista *Sur* en la segunda mitad de los años 30 con el archivo Manuel de Falla que está en Granada, o la correspondencia entre Spilimbergo, Berni, Bigatti, Forner y otros, en los períodos de eso que se conocía como el viaje a Europa.

De esta forma, esta zona de este “archivo de archivos” que se cruza a partir de las que han sido mis derivas de investigación son segmentos de otros repositorios que a la vez se constituyen como uno nuevo preciso y diferenciado, que ofrece la posibilidad de seguir estas pistas tanto como de generar otras

nuevas a partir de otras preguntas y de otras miradas que se colocan en otras intersecciones que este mismo archivo nuevo está construyendo.

Para cerrar, hay numerosas anécdotas que surgen de estos, pero me quería quedar con una sola antes de volver a una cosa un poco más amplia, que es la posibilidad que todos estos archivos tienen y que encierran en esta materialidad precaria de los papeles, de las fotos que se van desluciendo, de las diapositivas en caso de los activos más cercanos, o de esos pequeños dibujitos en las en las cartas, en los bordes de las hojas, y la cantidad de cosas que que esto encierra. En aquel momento, una de las cajas del archivo Spilimbergo era la de 1933, y en esa caja había muy en el fondo unos papelitos rotos y tirados, como descartados, descartados pero incluidos en la caja. Por supuesto, cuando uno está en esta política resulta que todo puede puede ser sospechoso, por lo tanto, todo merecería ser cuidado, y si bien eso estaba roto y como para tirarse, estaba dentro de la caja. Entonces bueno, recogí los pedacitos, esos pedacitos armaban un boleto de tren, ese boleto de tren era el boleto de tren de Retiro a Don Torcuato, por supuesto tenía el sello de 1933 —no me acuerdo ahora de qué día y fecha— y al darlo vuelta tenía escrito, manuscrito por Spilimbergo “fórmula de Micheluzzi” y decía tantas partes de cal, tantas de arena, tantas de cemento. Bueno, eso fue un dato anecdótico en 1997 cuando me tocó trabajar con todo eso, y seguía siendo un dato anecdótico hasta el 2008 cuando los estudios para la restauración del [mural] Ejercicio Plástico llevaron a que un grupo de químicos tuviera que enterarse cuál era la composición de ese mural, que no era fresco, sobre el que había muchos mitos acerca de lo que era y en realidad se veía que era algo distinto. Esa fórmula de Micheluzzi estaba como un secreto entre el químico y yo, él me pidió que lo mantuviera en secreto para ver qué era lo que salía en los estudios. En los estudios químicos salió exactamente la misma fórmula que había en ese papelito tirado, roto en el fondo de ... Por lo tanto, esto para decir que cualquier papelito puede ser importante, más allá de que a veces a uno le agarran ciertos rasgos iconoclastas.

Volviendo a un registro entonces, ahora sí más institucional y retomando una cuestión que entiendo que era parte de lo que se esperaba de mi presentación, Rodolfo decía, no sé si equivocándose entre MUNTREF y UNTREF, ¿cuál era el uso que desde MUNTREF le dábamos a los archivos? Por un lado, entonces, respondo esto a partir de dos muestras que centralmente tuvieron a los archivos como insumos. Una, la de redes de intelectuales en América Latina⁹⁰, qué es un proyecto colectivo que hicimos con un subsidio del Getty entre 2011 y 2013, que fue expuesto en MUNTREF justamente en 2013. Este proyecto integró materiales de archivos colombianos, uruguayos, chilenos, brasileños y argentinos. A su vez, nos permitió trabajar en otro archivo de archivos como es el archivo del Getty y descubrir con sorpresa que muchas de las cosas que estaban ahí también eran parecidas, con todo respeto, a los archivos de los investigadores, muchas fotocopias, porque por ejemplo, todo lo que tienen de

⁹⁰ Se refiere a la exposición *Solidaridad. Redes Intelectuales. Arte y política en América Latina* presentada en MUNTREF entre el 15 de mayo y el 28 de junio de 2013. [Nota de los Compiladores de las presentes Actas]

Torres-García son archivos fotocopia que están en otros lados, además de que tienen otra cantidad de cosas muy maravillosas. Esa muestra representó un gran desafío que era ¿cómo poner al público los resultados de una investigación que tenía que ver justamente con las redes intelectuales y que estaba centrada en archivos, para que esto pudiera generar interés en el público? Es un tipo de muestra, un tipo de objeto que en general desborda lo que puede pasar en una sala. Allí bueno, jugamos una serie de alternativas en la sala y diseñamos un tipo de mesas con bases de datos que permitían que las paredes funcionaran un poco como llamadores y abridores de interrogantes, para que el público se pusiera hacer su propia pesquisa en esas bases de documentos y de datos.

Otra de las muestras que nos llevó al desafío de cómo mostrar archivos fue *Perder la forma humana*⁹¹, un proyecto de la Red Conceptualismos del Sur que venía del Reina Sofía, de haber pasado por el MALI y que al llegar a nuestra sede, al MUNTREF, se vio expandido por otra cantidad de materiales que se sumaron y que nos llevó a la discusión, que creo que está presente en esta mesa por distintos datos que surgieron, que era ¿cómo preservar el lugar del documento dentro de una exposición sin llevarlo al lugar de la obra de arte, por todo lo que esto representa también en términos de preservar más allá, no estoy pensando en la cuestión material, sino preservar lo que es la condición de enunciación de ese objeto, de ese material o de ese documento, o de esa obra? o sea ¿cómo evitar que todo lo que en cascada, además no podemos eludirlo, surge a partir de esta apropiación de los archivos, en este borde entre el material de archivo y la obra de arte, y todo lo que produce en términos de mercado? Sin ir más lejos, si fueron a ArteBA habrán visto en varios lugares archivos desguazados convertidos en obras, puestas en la pared, lo cual para nosotros es verdaderamente triste y a la vez esto que vos con toda con toda sutileza planteabas el debate de que los documentos de Vigo, por ejemplo, tenían que formar parte del archivo y no de la colección artística, bueno está como estallado en estos gestos medio macabros que se llevan adelante al calor del mercado.

Por otra parte, contar que desde MUNTREF, desde que yo empecé a colaborar con el proyecto, llevamos adelante lo que llamamos archivos curatoriales o sea guardamos y tratamos de registrar de distintas maneras todo lo que lo que está alrededor de una muestra y lo que conduce a que la muestra ocurra.

Además, hay otro ámbito en UNTREF que es muy excesivo, diría más que otra cosa, en la generación de documentación de todo tipo, sobre todo documentación visual y documental, que es el archivo de UNTREF Media, que es otro espacio en donde el IIAC está interviniendo para poder generar una clasificación, catalogación y acceso a un material que es riquísimo en registro de artistas, de intelectuales, de conferencias, de fotografías de eventos, etcétera, etcétera, que tiene más de quince años de almacenamiento, con una lógica que es la de la productora de audiovisuales, y que ahora por el trabajo

⁹¹ Se refiere a la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* presentada en MUNTREF entre el 20 de mayo y el 10 de agosto de 2014. [Nota de los Compiladores de las presentes Actas]

que va a ser el que está haciendo el IIAC va a pasar a tener una lógica que nos va a resultar más amigable a todos lo que necesitamos abreviar de esos fondos.

Panel: diálogo entre archivistas y donantes

Expositores: Laura Batkis, Marcelo Ernesto Ferreyra, Fernanda Heras, Victoria Lopresto,
Martín Paz y Horacio Tarcus.

Moderadora: Nayla Vacarezza

Presentación de Nayla Vacarezza

Bueno, buenas tardes a todas, a todos, muchas gracias por estar acá, por continuar luego de una ardua jornada de trabajo, en estas jornadas sobre archivos personales. Estamos reunidas aquí, reunidos aquí, para iniciar el panel del diálogo entre archivistas y donantes. Tenemos la oportunidad de ensayar un diálogo, una conversación que es poco usual en este tipo de eventos, donde van a tomar la palabra y van a estar conversando con representantes de las instituciones que custodian archivos personales, las personas que donan archivos personales, que construyen archivos personales. Tenemos una serie de invitados e invitadas interesantes para conversar. Voy a presentarlos primero y después voy a decir unas palabras más para iniciar el diálogo. Si me equivoco en las presentaciones, por favor me van corrigiendo.

Voy a presentar en primer lugar, acá a mi izquierda está **Marcelo Ferreyra**, que es un activista del movimiento LGBT, un activista histórico, podríamos decir. Marcelo es integrante de varias y distintas organizaciones del movimiento, desde hace varias décadas. Y también participa como miembro de la Colectiva asesora del Programa “Sexo y Revolución” del CeDInCI, y es uno de nuestros más importantes y queridos donantes de ese programa.

También está acá con nosotras **Victoria Lopresto**. Victoria Lopresto es Licenciada en Artes y forma parte del proyecto Archivo Taller Heras Velasco, que tiene una relación con el Archivo IIAC. Al lado, está **Fernanda Heras**, que también es Licenciada en Artes. Ellas dos tiene un proyecto colaborativo sobre este archivo de María Juana Heras Velasco. Fernanda es sobrina de la escultora. Y, como les decía, las dos están trabajando colaborativamente en un proyecto de investigación que también implica una relación estrecha con el Archivo IIAC de la UNTREF.

Al lado de Fernanda está **Laura Batkis**. Laura Batkis es historiadora del arte y curadora. Y está hoy aquí con nosotras porque fue donante del archivo personal de Pablo Suárez al Archivo IIAC, que voy a decir su nombre completo: el Instituto de Investigación en Arte y Cultura Doctor Norberto Griffa de la UNTREF.

Al lado de Laura está **Martín Paz**, que es Licenciado en Letras Clásicas. Martín Paz trabajó durante quince años en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Maestros. Y ahora hace ya seis años que funge como coordinador general del Archivo IIAC de la UNTREF.

Al lado está **Horacio Tarcus**, que me cuesta mucho presentarlo. Así que voy a decir que es Doctor en Historia, que fue uno de los fundadores del CeDInCI. Y que es ahora director del CeDInCI.

La propuesta de la conversación empieza porque las personas que están aquí, en su rol de donantes, cuenten un poco acerca de sus archivos, su relación con estos archivos. Y que cuenten también por qué decidieron y de qué modo decidieron recurrir a las instituciones archivísticas, qué esperaban de las instituciones archivísticas. Si quieren contar algo acerca de cómo prepararon la donación, también acerca de cuáles son las dudas, las expectativas que tienen los donantes cuando se acercan a las instituciones. Y, por el lado de los representantes de las instituciones que reciben donaciones, quizás quieran contarnos cuáles son los desafíos que les plantean estos archivos personales, ya que los archivos personales suelen ser acervos muy singulares... que conllevan muchas veces grandes expectativas por parte de quienes donan. Y cómo se relacionan con esas expectativas, esos desafíos que plantean los archivos personales. Así que sin más voy a dar la palabra en este sentido, de derecha a izquierda.

Intervención de Marcelo Ferreyra

Bueno, muchas gracias, voy explicar un poco en qué consiste el archivo en el que estamos trabajando en conjunto con la Colectiva Sexo y Revolución. Es un archivo que tiene como base el *clipping*, que es esta práctica de recortar noticias de diarios y revistas, pegarlas en una hojita y guardarlas en carpetas. En la comunidad homosexual el *clipping* se volvió una práctica social importante en los años 80, por qué tiene que ver con el contexto posdictadura y el contexto de destape que permitía que varias revistas y artículos y diarios tuvieran una mirada de la homosexualidad sin precedentes, anteriormente. Una mirada, en ese momento se pensaría más positiva, si la miramos ahora nos causaría horror, pero ese momento se veía como más positiva. Y esto hacía que la gente recortara y pegara, recortara y pegara.

De esa manera, cuando nace la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), coetánea a este momento, esta práctica se vuelve institucional. Al ingresar yo a la Comunidad Homosexual Argentina, lo primero que hacemos es tomar una pila de diarios, y entre un grupo de gente, recortar y pegar, poner fecha. Esto hace que este archivo empiece a tomar institucionalización, luego se enriquece con la misma práctica de otras organizaciones, como la Iglesia de la Comunidad Metropolitana, etcétera.

Cuando con Carlos Jáuregui, primer presidente de la Comunidad Homosexual Argentina, fundamos otra organización a principio de los 90, Gays por los Derechos Civiles (Gays DC), este archivo con base en el

clipping se empieza agrandar con el acceso a nuevos medios y con las circunstancias sociales que van cambiando. Por ejemplo, las personas que hacían *clipping* personales sabían que había un archivo importante en la institución Gays por los Derechos Civiles y venían y nos donaban su archivo, o por ejemplo, la práctica de grabar programas de televisión en videos empieza a ser más frecuente, entonces el archivo incorpora el video. Esto hizo que el archivo creciera exponencialmente. Y el *clipping* pasará también a incluir, por ejemplo, proyectos de ley de otros países, cartas, toda la correspondencia institucional. O sea: todo lo que involucra la práctica de la institución es incorporada al archivo.

Con el advenimiento de la digitalización, Gays por los Derechos Civiles —estamos hablando del año 2000— desaparece, pero yo sigo trabajando en una organización de activismo internacional que se llamaba la Comisión Internacional de Derechos Humanos para Gays y Lesbianas, y esto me da acceso a través de *Internet* a información de lo que sucede en otros países. Y me permite hacer lo que se llamaría un *clipping* digital de noticias. Lo cual enriquece el archivo y empieza a trascender las fronteras nacionales para abarcar fronteras regionales e internacionales. Frente a semejante volumen (y también por el origen del archivo), yo no considero que este archivo sea un archivo personal, me parece que yo como persona soy una circunstancia en este archivo, que viene de muchos orígenes y de muchos anhelos de guardar la historia. Además es un archivo que tiene que ver con la comunidad, con una comunidad que ayudó a hacerlo crecer y que es protagonista de ese archivo.

Por eso, en el momento de decidir el destino del archivo —porque en un momento uno se plantea, bueno, a ver, tengo todo este material en mi casa, por supuesto que investigadores podían acceder de vez en cuando, pero las limitaciones de una persona no son las de una institución y por supuesto, yo no dedicaba mi vida a la consulta del archivo— me hacen plantear: ¿cuál es el verdadero objeto de este archivo, de esta práctica archivística y cómo potenciar eso? Y en algún momento uno se plantea que tiene que vincularse con la institución. Para un archivo de este tipo, las instituciones posibles eran o una organización de la comunidad, una organización estatal o una organización como el CeDInCI.

Mi evaluación personal en ese momento, o sea, yo conocía los límites de una organización de la comunidad, hay muchos pero el primer límite es que el archivo no es la primera práctica de la institución, es la última práctica y es a la que se dedican menos recursos, a la que se dedican menos posibilidades, entonces, esto me hizo descartar esa posibilidad, por supuesto, porque una institución que está velando por los derechos, por promover leyes tiene otras prioridades y es válido que las tenga.

En segundo lugar, el tema de una institución estatal podía ser seductora, pero el tema de los vaivenes y sobre todos los vaivenes de los presupuestos estatales hacen que el equilibrio no pueda ser mantenido de la misma manera y aunque los recursos de una institución privada son casi tan escasos como los de

una estatal, por lo menos en la escasez el equilibrio me parece un poco más homogéneo y por supuesto el principal objetivo es la preservación y la consulta del archivo.

Me hizo decidirme por el CeDInCI la creación de la Colectiva⁹², la creación de la Colectiva me parece que permitía brindar una mirada comunitaria a un archivo que era comunitario y enriquecerse y dialogar con otros archivos que tenían que ver con la misma comunidad. Un poco seguía la línea de incremento del archivo ¿no? Está línea *in crescendo* que yo venía contando a través de las décadas, la posibilidad de una Colectiva la potenciaba, por eso mi decisión de donar mi archivo al CeDInCI. La donación, por supuesto, el desprendimiento nunca fácil y tiene que tener condiciones. El modelo que yo elegí de donación es la digitalización previa, o sea, yo donó archivo físico cuando es previamente digitalizado y yo me ocupo de la mayor parte de la digitalización. Hay distintos aspectos, por ejemplo, los vídeos tenemos un acuerdo para hacerlos, pero básicamente la donación es previa digitalización. Yo me quedo con una copia digital, la institución se queda con una copia digital y también la copia digital pueden circular libremente, esa es la condición de donación.

Intervención de Victoria Lopresto

Buenas noches, mi nombre es Victoria Lopresto yo voy a tratar de contarles un poco cómo llega el archivo de María Juana Heras Velasco a esta instancia de digitalización que está llevando adelante el Archivo IIAC desde un lugar, tal vez, privilegiado, porque en realidad no soy donante ni formo parte de la institución. Yo estoy trabajando en el archivo, con el acervo, con la obra y con los documentos de María Juana desde su muerte, hace ya cuatro, cinco años, así que voy a tratar de contarles un poco de este proceso.

En el año 2010 María Juana sufre un accidente cerebro vascular (ACV) que la deja incapacitada para seguir desarrollando su actividad artística y administrando sus cosas, hasta el año 2014 en el que finalmente muere. En ese momento se hacen cargo de poner en orden sus cosas sus sobrinas, Gabriela Heras que es escultora y Fernanda Heras Licenciada en Artes. María Juana no tuvo hijos, esto es algo que no estábamos diciendo pero es importante, entonces, ellas donan este legado en estas circunstancias particulares. Porque estos cuatro años entre el ACV y finalmente su muerte son una etapa difícil de llevar, en la que además ocurre una inundación en el taller de María Juana que afecta sobre todo la parte del taller en donde ella trabajaba y llega a deteriorar sus herramientas, su espacio de trabajo y alguna parte de la obra.

⁹² Se refiere al programa de Memorias Políticas Feministas y Sexogenéricas ("sexo y revolución") del CeDInCI.

Este tal vez es el hito que hace que la familia decida intervenir fuertemente sobre sus cosas, es así que en su taller, que es una casa grande, una casa antigua con varias habitaciones que le pertenecía, donde ella trabajaba y guardaba su obra —que para los que no la conocen es obra de muy grandes dimensiones en general— se llevan a cabo distintas refacciones para poner en condiciones este espacio, para generar las condiciones ambientales adecuadas para seguir alojando la obra de María Juana y lo que había en el taller también de documentación, de lo que forma parte hoy de su archivo.

En el 2014 entonces, lo que había de documentos de María Juana que todavía estaba conservado en su casa, se traslada al taller y entonces se consigue reunir en este mismo espacio físico sus herramientas, los materiales con los que ella trabajaba, su obra y este acervo documental. En un espacio también de una alta carga significativa, porque este taller fue el lugar donde ella trabajó los últimos veinte años y dónde se generaron muchos de estos acontecimientos de los que el archivo va a dar cuenta.

Hay que decir que el archivo era un corpus de documentos bastante heterogéneos, como suele suceder en los archivos personales de artistas visuales, entonces, en esta reunión de material empiezan a aparecer cosas que se han planteado también en otras mesas acerca de los límites entre la obra y el documento. Sólo por contarles alguna curiosidad, apareció entre las cosas una servilleta de tela en dónde quedó registrado un juego de un cadáver exquisito que María Juana jugó, seguramente, en alguna sobremesa en el bar El Hispano con Líbero Badii, con Enio Iommi, con Heredia y quedó digamos como parte de la cosa cotidiana, ahí entre otro material.

Bueno estos son el tipo de cosas que aparecen y con las que hay que lidiar, entonces, era un material heterogéneo, era mucho material porque además María Juana había guardado muchas, muchas cosas, o sea había tenido esta voluntad de conservar muchas cosas. Por ejemplo, sus agendas desde los años cuarenta o también en muchos casos correspondencia no sólo la que ella recibía sino también copia de la correspondencia que enviaba. Entonces conservamos, por ejemplo, un intercambio que es muy interesante con Emilio Pettoruti —que había sido su maestro y que ya estaba viviendo en Europa— en el momento en que María Juana estaba armando su primera muestra individual en la galería Van Riel, entonces es interesante tener de esta conversación en particular, el intercambio completo. Además de ser diverso y de ser abundante estaba en un grado muy importante de desorden, todo esto estaba muy desordenado, a pesar de que encontramos algunos intentos de sistematizar y organizar algunas cosas, como por ejemplo estas cartas con su maestro que sí estaban apartadas y ordenadas cronológicamente.

En general estos intentos tienen que ver, más que nada, con su primer su primera etapa de carrera artística, aparecen también los recortes de prensa que van cubriendo un poco sus apariciones públicas, sus primeras exposiciones. Esto sí está pegado, organizados, después ya no, después ya son cajas con páginas enteras o con el diario entero en un desorden completo. Así es que, en los casos en los que se

detectó esta voluntad de de organización, este criterio, se respetó este criterio original y después a partir de esta reunión de todo el material se fueron organizando, clasificando los materiales, a la vez que se daba respuesta a distintos requerimientos que iban surgiendo de parte de distintas instituciones, curadores, investigadores de exposiciones, por ejemplo, que incluían la obra de María Juana. Y algunos proyectos también muy importantes de restauración de la obra, donde su archivo cobra un rol fundamental —ya les contará eso un poco mejor Fernanda— en donde el registro, por ejemplo, fotográfico que ella hace del proceso de realización de algunas obras, una patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, la otra forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno, este registro que ella hace y una cantidad de documentos de gestiones para restauración que incluso ella en vida había comenzado, resultan sumamente útiles para encarar la restauración de estas obras que, por el tipo de técnicas que utilizan, son siempre complejas.

Detrás de toda esta actividad y todas estas tareas o proyectos que se van presentando y con todo el material reunido en este espacio físico del taller, con la voluntad expresa de mantenerlos reunidos y de conservarlos y además de ponerlos en acceso, abrirlos para que tenga acceso cualquier persona interesada en investigar la obra de María Juana es que este trabajo y este equipo de trabajo va tomando forma y va tomando un hombre que es el de Archivo Taller Heras Velasco.

Como les decía, desde el principio estuvo claro que uno de los objetivos principales de este archivo debía ser el poder abrirlo y darle acceso público, así es que inmediatamente se presentó como una cosa importante de encarar la digitalización del archivo. Luego de evaluar distintas cuestiones que tienen que ver desde las más técnicas relativas al software, que además tienen una dimensión política acerca de los tipos de software que se utilizan y demás, el marco institucional y varias cuestiones llegamos a evaluar la posibilidad de encarar de forma independiente esa digitalización, llegamos a la conclusión de que es una tarea realmente muy compleja y muy costosa y en ese momento es que tomamos contacto con el Archivo IIAC en el año 2018, que era cuando estaba presentando sus primeras colecciones y archivos digitalizados. Nos interesó, sobre todo, porque además el Archivo IIAC se forma y crece como un archivo de archivos, entonces bueno llegamos rápidamente a la conclusión de que este era el marco más adecuado en términos institucionales y en relación a la preservación de este cuerpo de documentos y a las posibilidades que esto abría para hacerlo accesible, que esta era la vía más adecuada. En ese sentido, entendemos que con el trabajo que llevamos hecho hasta acá y con el trabajo que el Archivo IIAC tiene realizado, esto se va a encarar como una tarea de cooperación, esto recién se inicia. Hubo todo un año de conversaciones, el convenio se cerró a fines del año pasado y comenzamos ahora hace poquito tiempo, así es que va a ser un trabajo de colaboración.

Vos nos sugeriste que hiciéramos alguna pregunta o algún planteo sugerente, a mí me intriga mucho como el Archivo IIAC como institución se plantea los mecanismos estos de este tipo de colaboración

acerca de la información que incluso las tenedoras del archivo y los herederos pueden brindar en lo contextual y como en términos de testimonio y demás, un montón de información que pone en contexto los documentos y que muchas veces cubre algunos silencios del archivo, da cuenta de algunos acontecimientos que están documentados y muchas veces documentos de los que quedan sólo algunas pistas. Eso me parece interesante y por el resto bueno tenemos, ya lo acabo de decir, tenemos plena confianza en las prácticas y en los criterios que se implementan en el Archivo IIAC y en las personas que lo llevan a cabo, así que también agradecer a Martín Paz, a Olga Zurita, a Inés Afonso Esteves y a todo el equipo.

Finalmente, en términos personales, yo empecé trabajando con este universo de cosas de María Juana cuando se trataba de un acervo personal y privado, recientemente heredado, con todo lo que eso implica. Es muy complejo en un montón de sentidos y es una tarea también de mucha intimidad muchas veces, así que bueno este paso hacia este nuevo estatus de publicidad del archivo me genera mucha satisfacción y mucha expectativa en cuanto a que logre constituirse en una herramienta realmente útil e interesante para la investigación. Una cosa importante que no dije, es que parte del acuerdo de digitalización del archivo es que el archivo va a permanecer físicamente en el que fue el taller de María Juana reunido con la obra, en el mismo espacio que la obra, así que nosotras vamos a seguir trabajando en eso y vamos a seguir trabajando en la difusión de la obra de María Juana. Lo próximo que tenemos a salir es un sitio web al que vamos a subir contenidos fundamentales para abordar el estudio de la obra de María Juana, un cv extendido, una cronología documentada, herramientas útiles para abordar la obra y también un espacio útil para articular con el sitio del Archivo IIAC para recibir las solicitudes de consulta física del archivo.

Intervención de Fernanda Heras

Bueno, ya está dicho todo, sólo subrayar un poco este interés que tenemos de la conservación de la obra y del archivo, y también el interés de hacer público este archivo y en ese interés, la digitalización por parte del Archivo IIAC nos vino muy bien, nos sirvió, nos alivió muchas tareas. La necesidad que tengo yo específicamente de todavía mantener el archivo junto con la obra tiene que ver con motivos personales pero también con la necesidad de gestionar la obra de María Juana. En ese punto, hay dos ejemplos específicos en estos años en que estuvimos trabajando, que tienen que ver con la restauración de obras del patrimonio público: una obra en el Museo Nacional de Bellas Artes que creo que ya para el mes que viene estará nuevamente emplazada en el espacio que le corresponde y otra en el Museo de Arte Moderno. Necesitaron mucho de nuestra colaboración, del trabajo de investigación que hicimos en el archivo y de nuestras decisiones a partir de estas investigaciones. Tanto para la obra del Museo de

Arte Moderno, que en realidad hay gran información sobre todo el derrotero de esa obra que fue amputada de su lugar de emplazamiento y que hubo que buscarla, rastrearla, bueno muchas complicaciones que están documentadas ya desde la vida de María Juana y documentadas por mí en esa época que también están dentro del archivo, sirvió para ayudar a los restauradores a pensar cómo resolver el problema que también es todo un tema, porque la obra de María Juana es obra en hierro policromado, que es una técnica que no es conocida por la restauración clásica. Entonces, nosotras también podemos brindar desde el archivo información sobre cómo resolver estos problemas.

Intervención de Laura Batkis

Hola, ¿que tal?, yo soy Laura Batkis, bueno, les cuento un poco cómo me convertí de pronto, en algo así como la tenedora, heredera de Pablo Suárez. Fue de una manera totalmente azarosa, primero empezó con mi interés, bueno, yo soy historiadora de arte y durante doce años fui docente en la cátedra Historia del Arte Argentino Contemporáneo en una época donde no había ni libros, ni fotos, ni documentación sobre artistas argentinos contemporáneos. Entonces decidí que para armar un archivo personal, que de hecho en algún momento tendré que donar, yo lo digitalicé porque yo sigo dedicándome también a la docencia, tengo como 8.000 diapositivas, un archivo de arte argentino que lo hice de manera personal porque yo tenía que dar clase de arte argentino contemporáneo y no había fotos de obra de Marcelo Pombo, ni de Harte, ni de Benedit, ni de nadie. Entonces, en el 87, que yo empecé a dar clases en la UBA con un fotógrafo que en ese momento era Daniel Kiblsky —ahora todo digital es distinto—, yo comencé a armar mi diapoteca. Entre esa diapoteca estaba un señor que se llamaba Pablo Suárez con quien me encuentro en el año 88 y no había nada, de nada, de nada.

Mi vínculo concreto con él es personal y profesional, en ese momento yo me puse a buscar toda la obra que había de Suárez para fotografiarla y además profesionalmente empezamos a estar muy vinculados y después personalmente. Además empezó a haber un archivo, que yo ni me acordaba que lo tenía, que tuvo que ver con la grabación, porque más o menos desde el 89 yo empecé a ser la persona que escribía todos los catálogos de él, porque a Pablo le gustaba como yo escribía, hablábamos mucho, era un vínculo personal muy fuerte, y entonces yo era crítica de arte, curadora, amiga personal. Como Suárez hablaba mucho y yo sentí que estaba frente a alguien... es como que uno a veces, no se, sabe, intuye que tiene que cuidar algo porque es muy importante. No tenía hijos Pablo, tenía sobrinos, que no se han interesado nunca mucho por la obra, él era muy desprolijo y yo agarré ahí para cuidarlo, algo así como... dije “yo este señor lo tengo que tengo que cuidar” y empecé a conservar. Entonces él recibía el diploma del premio Konex, hacía que lo iba a tirar y yo agarraba y lo guardaba. Después tuvimos un vínculo también personal, Suárez era prácticamente nómada, solo tenía una casa que compró en Colonia al final de su vida en Uruguay, pero alquilaba todo el tiempo, era muy pobre, yo era la típica amiga del artista que cuida al artista gay, bisexual, con el que después tuvimos un matrimonio, fuimos cónyuges de hecho por amor

y también para que tuviera la obra social, todo lo que hacemos las mujeres por la comunidad bisexual, ¿no?, en un momento cuando no se podía... todo ese cuidado pero con muchísimo amor.

El hecho es que Pablo Suárez se murió hace 12 años, el 2006. Y cuando se murió, con [Miguel] Harte, su amigo, y sus discípulos, sus dos grandes amigos, desarmamos su casa y yo le dije: Harte vos llevate la poca obra que queda, había algo de obra guardatela, y yo quiero todos los papeles, todos, que ya tenía una cantidad, todo eso quedó en una caja. la verdad es que se guardó y nunca más se abrió por un tema personal, yo estaba ligada a un hombre que se murió, para mí fue dolorosísima la pérdida de Pablo Suárez. Yo dije, bueno, un poco esas intuiciones, yo sé que este señor es importante, él hizo todo para no quedar en la historia del arte, era muy autodestructivo en un punto y por eso yo lo grababa, le sacaba fotos, pero él tenía una cosa, por razones personales que yo creo que estoy casi segura, pero muy esa cosa de... cómo del gay de otra época, el suicidio el padre... y el tipo... como que hay algo... bueno, entonces él se encargaba de tirar una obra y dejarla, y regalársela a alguien, agarrar un papel y dejarlo y yo agarrarlo. El tema es que bueno cuando yo guardé cuidadosamente todo, sabía que era importante, me costaba hasta leerlo... todas las agendas de Suárez, todos los papeles, negativos, todo guarde. La verdad es que siempre era “Bueno Laura, ¿cuándo vas hacer un libro de Pablo?”, “Bueno Laura, ¿cuándo vas a hacer algo de Pablo?” Como si uno tuviera aparte el tiempo, la disposición y aparte el duelo afectivo de perder... viste como eso, yo decía: “Está guardado”.

La verdad es que por suerte el año pasado la tarea la agarra MALBA. Hubo una primera retrospectiva de Pablo, una primera muestra importante que la hizo Patricia Rizzo, yo colaboré muchísimo pero menos que en esta, porque en ese momento Pablo había muerto hace un poquito. El año pasado por suerte MALBA me llama porque va a hacerse una muestra, si yo podía colaborar, y ahí con mucha dificultad lo volví a abrir después de doce años y sentí como una sensación de... que no sé cómo decirlo... yo creo que me encontré en la vida Pablo para esto de darla, yo desgrabé de nuevo diez años de entrevistas, había que volver a eso, se digitalizaron y había que volver a escuchar la voz. Una parte de las desgrabaciones están en el catálogo⁹³ de Pablo, es un material increíble con su voz, con todo. Y cuando terminé de colaborar con los curadores de MALBA, yo no era la curadora pero di muchos... “Éste tiene la obra... ta, ta, ta, ta...”. Y ahí sí vino directamente la idea de... Y ahora que ya abrí, es como que se desclasificaron estos archivos, se encontró material riquísimo y aunque él decía “yo no quiero ser un bronce”, desde que el mercado del arte se interesó en un artista que nunca le interesó el mercado, hay una locura por Pablo Suárez, es como el ídolo de una época, empezó a ser una estrella sin él haber hecho nada, entonces yo dije “todo esto hay que donarlo, hay que darlo”.

Yo sabía que estaba por un lado Espigas y por el otro UNTREF ¿Por qué decidí el IIAC? Primero porque es una universidad nacional y me interesaba lo nacional, y ya sé que igual está la Universidad de San Martín

⁹³ Catálogo. Pablo Suárez. Narciso plebeyo (Buenos Aires: Malba, 2018).

detrás de Espigas, pero bueno, me pareció que estaba Diana Wechsler, lo conocí a Martín Paz y me gustó la manera en que ellos trabajaban. En mi caso la donación fue un desprendimiento total porque dí el físico, no pedí que la digitalizarán primero sino que agarre fui, firmé el convenio y me desprendí. ¿Por qué me desprendí? porque yo también me voy a morir en un momento, yo no tengo hijos y yo no quería que eso estuviera mi casa, la verdad es que quería que estuviera en una institución. Por supuesto que yo voy a seguir colaborando para todo y la gente me sigue llamando, etcétera, pero esa fue la razón por la que sentí que la manera que se divulgue la obra de un artista y tuvo que ver con la donación de IIAC.

Intervención de Martín Paz

Bueno, yo voy a hablar un minutito así en términos más generales y después voy a hacer algunos comentarios respecto de los fondos y de los archivos de Heras Velasco y de Pablo Suárez. Cuando empezamos hace relativamente pocos años, hace seis años, notamos que había una demanda por encontrar alguna institución, algún lugar, algún espacio que existiera para albergar fondos personales o para recurrir para asesoramiento. Antes de que se forme el Archivo, el Instituto recibió la donación del fondo de la Galería Lirolay, de la biblioteca personal de Edgardo Cozarinsky y el fondo personal de Alberto Collazo, un historiador del arte. Entonces, a partir de eso se pensó en crear una institución, ahí me convocó Diana Wechsler y al poco tiempo de empezar a trabajar notamos esta demanda. Además, convocamos un equipo de trabajo con archivista, por supuesto, y especialistas en arte, en fotografía, en conservación, en informática y al poco tiempo de empezar a trabajar empezamos a recibir consultas y ofrecimientos de nuevos fondos. Participamos en reuniones con tenedores de fondos y vimos que había mucha gente que empezaba a valorizar este montón de papeles, fotos, cassettes, que habían estado ahí guardados en un armario o en una caja en el galpón del fondo del jardín. En muchos casos era gente que tenía una intención de hacer algo con eso, de crear una institución o asociación civil, de darle un destino. En muchos casos, en un primer momento, la iniciativa era una iniciativa personal de formar una institución a partir de eso, en otros casos era simplemente una idea de hacer algo, acercarse algún lugar sin saber muy bien qué. En estos contactos también percibí que en muchos de esos casos los fondos estaban en riesgo, eran fondos que se estaban deteriorando rápidamente y que esta indecisión de tomar medidas de estabilización o de preservación, se tornaban bastante urgentes. Entonces empezamos a hacer un poco de pedagogía y proselitismo para que los tenedores de fondos por lo menos se acerquen a instituciones, a Espigas, al CeDInCI, a una universidad, a una biblioteca o al IIAC, para tomar conciencia y tomar decisiones al respecto.

Nosotros hasta ese momento estábamos trabajando con fondos que nos habían donado, pero vimos que uno de los resquemores de muchos de los tenedores era el tema de desprenderse hacia una institución que podía tener las mejores referencias, pero que tampoco eran muy conocidos, con todo lo que implica también la decisión de donar un fondo. Entonces ahí seguimos una política institucional, de la que

nosotros estamos convencidos (pero sabemos que hay opiniones diferentes al respecto), que es establecer diferentes tipos de convenios con estos tenedores de archivos, que son amigos, familiares, investigadores. Como digo, rara vez el fondo llega como los niños expósitos en una canasta en las novelas, generalmente el fondo es un artefacto tripulado. Y en la tripulación vienen estos marineros: los familiares, los investigadores... Entonces, las tres modalidades que pensamos fue en los casos en los que había una donación directa se formaba un convenio con una contraprestación y pautas y plazos de gestión, para realizar la gestión de ese fondo, la digitalización, la difusión. Pensamos en otro tipo de convenio, que es el convenio de digitalización —en este caso es donde algunas instituciones tienen ideas diferentes— por el que la contraprestación que obtiene el Archivo IIAC es la posesión de una copia digital de ese fondo. Entonces, eso implica siempre en todos los casos hacer un diagnóstico inicial del estado en el que el fondo está, luego hacer un cuadro de clasificación, va a ser como un mapa de ese fondo, establecer prioridades para comenzar a trabajarlo y luego comenzar con las tareas de digitalización y de catalogación. En estos casos, el fondo permanece en el lugar, en el destino, en el domicilio que el dueño del fondo quiere disponer.

Como les contaba, hace seis años que empezamos, cinco años que abrimos con tres fondos, en este momento estamos trabajando, en muy poco tiempo, ya con veinticuatro fondos. La mayoría de los fondos que tenemos están físicamente en la sede del archivo, tenemos también varios fondos con este tipo de convenio digitalización y una tercera modalidad es la que establecimos con Elvira Lamborghini, la hija de Osvaldo Lamborghini, es un convenio de comodato, o sea, el archivo físico está en la sede del Archivo IIAC pero tiene una guarda provisoria, eso nos permite nosotros, al estar en la sede, trabajarlo con mayor agilidad. El comodato éste tiene un período, en este caso es de cinco años y luego de cinco años se replantea. En general, los tenedores de fondos que se han acercado al Archivo IIAC tienen una idea bastante precisa y bastante clara de qué es lo que quieren que ocurra con ese fondo, en muchos casos es la difusión, en mucho casos de donación o de promesas de donación a futuro, es la idea de que el archivo se preserve completo y en el país, a veces también una de las condiciones es que sea una institución pública. Consideramos que esa decisión inicial y la claridad con respecto al destino que quieren que ese fondo tenga, va a facilitar muchísimo el trabajo y va a ser de gran colaboración.

Con respecto a lo que me decía Victoria, una situación que nos pasa todo el tiempo cuando empezamos a trabajar es que necesitamos recurrir a los tenedores, a los anteriores tenedores o los titulares, o los familiares, o a la gente que ha trabajado con esos fondos para recuperar información. Entonces, son una fuente permanente de consulta, siempre haciendo las salvedades y teniendo en cuenta que la memoria es tramposa y que a veces esas informaciones que podemos recuperar a través de los testimonios de gente muy cercana a los productores de esos fondos debe ser investigada, chequeada. Hay que intervenir y tomar decisiones respecto también a esas informaciones que se nos proveen, a veces esa

información hay que directamente citarla como la palabra de alguien, o a veces simplemente manejarnos con rangos. Normalmente, el tenedor de un fondo que acerca un documento tiene una gran seguridad respecto a lo que recuerda de ese documento, respecto a la fecha, lugar donde fue exhibido, a sí esa foto es de la iglesia tal y después resulta que no es ahí y que esas fotos de la playa no son Miramar en 1954, sino San Bernardo en 1980. Entonces, hay que hacer una investigación también sobre las informaciones que nos acercan, pero siempre son una fuente de consulta a tener en cuenta. Una cosa más que pasa con el fondo Heras Velasco, es un fondo de esos que los archivistas cuando los ven por primera vez sienten alivio, porque estaba organizado, en buen estado, en buenas unidades de guarda, entonces ya la tarea estaba bastante facilitada. En el caso del fondo Pablo Suárez de Laura no, los materiales estaban perfectos, no habían sufrido ningún tipo de deterioro, ni por hongos, ni por insectos, ni por nada, pero estaban como ella contó, puestos en una caja y cerrados.

Con respecto a las políticas de difusión respecto del material sensible, muchos de estos fondos tienen correspondencia, tienen menciones a individuos que por ahí no desean ser mencionados, tienen informaciones económicas. A veces, esas suelen ser restricciones que ponen los donantes ¿no?, no quieren aparezcan ningún dato patrimonial. Por ejemplo, como dato curioso en el fondo de Pablo Suárez ahora estuvimos viendo y clasificando toda una serie de anotaciones para la ejecución de martingalas en el casino, que son muy divertidas y que además me causó muchas gracias porque ninguna de las chicas que trabaja conmigo en el fondo sabía lo que era una martingala y además las martingalas ya están prohibidas hace décadas, pero se ve que cuando Pablo Suárez iba al casino todavía estaban permitidas o las hacía clandestinamente.

Intervención de Laura Batkis

Claro, él pensaba que se iba a hacer rico con eso. Una cosa que quiero agregar es que como obviamente Suárez era de esta manera (no ordenado) y yo no me considero que soy la tenedora única, en lo que estoy con Martín y ayudándolo yo, es que yo sé que Harte también tiene un montón de cosas de Pablo Suárez. Tanto a Harte, que fue su amigo y su discípulo directo, como a Horacio Campillo, que fue una de sus primeras parejas, yo los estoy llamando para que también donen y sea como un archivo (de un archivo de un archivo...) y todo esto se vaya juntando. En relación a lo que él dice, también es una decisión personal para nosotros, con una persona difícil. Yo dije, bueno, esto es como material clasificado pero te lo doy igual porque, por ejemplo, esto que en el MALBA no lo usaron, para mí era una obra de arte en sí misma, todas sus anotaciones sobre el casino, porque Suárez iba a Mar del Plata a jugar a ver si se volvía rico. También había negativos con cosas sobre su vida privada, que por otro lado para vos es

súper interesante, para otros archivos, pero ahí está ese tema de la vida privada, con lo cual ellos ya me explicaron cómo va a funcionar todo eso de los permisos, todo ese tipo de cosas.

Intervención de Horacio Tarcus

Yo voy a referir parte de nuestra experiencia en el CeDInCI como un centro que a lo largo de 21 años logró reunir más de 150 fondos de archivos personales y unos poquitos institucionales, instituciones que ya no existen. Alguno de ustedes conoce el Fondo de José ingenieros (es uno de los más voluminosos), los fondos socialistas de Nicolás Repetto, Enrique Dickmann, de Juan Antonio Solari. Hay un núcleo de fondos de escritores y editores comunistas: Héctor Agosti, Raúl Larra, Samuel Schneider, Cayetano Córdova Iturburu (también crítico de arte, conocido en el mundo del arte), Liborio Justo, Milcíades Peña, Silvio Frondizi... Salvadora Medina Onrubia, del mundo del anarquismo. Herminia Brumana, también del universo del anarquismo. El fondo de un editor y escritor: Samuel Glusberg. Un fondo fotográfico elaborado por un fotógrafo amateur, Alfredo Alonso, que fotografiaba sobre todo marchas y movilizaciones. Parte del fondo histórico fotográfico del diario *La Razón*. Algunas figuras conocidas y otras figuras desconocidas (militantes de base, un fundador de biblioteca populares en un pueblo de la provincia de Córdoba...). Son muy variados. Y las experiencias de recepción y de gestión de los fondos también son muy variadas

A mí me gustaría referirme en estos pocos minutos a ciertos problemas que nos plantean este pasaje, digamos, de lo privado a lo público, esta institucionalización de fondos, que entraña toda una serie de problemas, requiere remover toda una cantidad de obstáculos. Porque claro: los ejemplos que se analizaron hasta ahora son los ejemplos virtuosos, lo que cuenta Marcelo a propósito del CeDInCI no se puede multiplicar por 150... Realmente la experiencia de Marcelo y de la Colectiva es algo excepcional: archivos que llegan organizados, traídos por sus propios organizadores que identifican las fotografías, las fuentes, que los digitalizan, que acompañan el proceso de descripción archivística, que tienen voluntad de que eso se consulte... Bueno, realmente: ¡no sé qué más se puede pedir!, pero realmente es una excepción: es un caso entre ciento cincuenta. Y yo creo que diagonalmente han aparecido algunos de los problemas que tienen que ver con las alternativas que se les plantean a los descendientes (o a los depositarios de archivos, o a los productores de archivos), que se encuentran en determinado momento con que determinado fondo excedió su capacidad, su vida personal, su casa, su depósito, su capacidad de gestión, su capacidad de recibir demandas de investigadores que quieren ir a su domicilio a consultar ese tipo de material... Y se enfrentan con toda una serie de posibilidades, la más débil de las cuales son nuestros centros. O sea: hay otras opciones mucho más tentadoras, que nos plantean una serie de desafíos y una serie de problemas.

Yo creo que hay que decirlo: los centros del llamado “primer mundo” les ofrecen a los depositarios de archivo garantías excepcionales. Lo primero: ofrecen comprarlos a cifras que tienen un alto valor en nuestro país. Ofrecen una garantía de visibilidad, una garantía de resguardo. Y, por supuesto, la contraparte que tiene esto es que un fondo producido localmente pasa a una universidad, la biblioteca en una universidad de los Estados Unidos, un centro de Holanda, un centro de Francia... Hay muchísimos ejemplos de fondos de archivo que, como ustedes saben, han ido a parar al exterior, y no siempre por voluntad de los propios productores. Y sí fue la voluntad de Victoria Ocampo, pero no fue la voluntad de Roberto Arlt, que jamás hubiera imaginado que su fondo de archivo iba a estar en Berlín. O Rodolfo Mondolfo, que dejó su fondo de archivo aquí, y que sin embargo volvió a Italia. (Mondolfo se negó a volver a Italia y se quedó en la Argentina el resto de su vida después de su exilio en la etapa mussoliniana... Y, sin embargo, su fondo de archivo volvió a Italia.) Autores impensados: izquierdistas, comunistas, como Álvaro Yunque o María Rosa Oliver: sus fondos se pueden consultar en la Universidad de Princeton, en la Universidad de Harvard. O sea: ahí tenemos una competencia desleal. ¿Qué garantías podemos ofrecer nosotros? O: ¿qué posibilidades de compra?

Hay una opción que todavía es mucho más peligrosa para la integridad de los archivos, que es la venta parcelada o por lote en remates o en librerías. Nosotros hemos perdido archivos, fondos integrales que se han venido rematando a lo largo de toda la historia de nuestro país. A mí me ha tocado asistir, con unos poquitos pesos (los poquitos pesos que restan de la caja del CeDInCI y lo que podía reunir), a algunos remates, y ver con desesperación que los fondos integrales se desguazan. Y entonces el coleccionista de Borges compra las cartas de Borges, el coleccionista de Arlt compra las cartas de Arlt, el coleccionista de arte compra un... no sé: ¡un libro dedicado por Rafael Alberti que tiene un dibujito! Entonces, a través de esta fetichización, se desguazan los fondos. Lo que una institución pequeña —y sin recursos y sin apoyo— puede comprar es lo que no se vendió en el remate. O sea: aquello que los coleccionistas descartaron porque los corresponsales no eran conocidos. De modo que, digamos, ahí tenemos un riesgo muy grande.

Los donantes recelan y muchas veces con razón, porque muchos fondos se han perdido. Hay fondos que han desaparecido en verdaderos agujeros negros del Estado argentino. Hay fondos que... Yo tengo constancia de donantes, que me dicen: “Esto ha sido entregado a tal institución...” Otros años las mencionaba, se armaban peleas horribles... Este año no las voy a citar con nombre y apellido, pero todos saben a qué instituciones me refiero: perdieron fondos enteros. ¿Qué pasa con esos fondos? A veces aparecen —parte de eso— en librerías de viejo. A veces aparecen en remates. Aparecen libreros que vienen con sellos de piezas que pertenecieron a fondos integrales. Creo que muchos de los que estamos aquí todavía tenemos memoria de cuando se remató el extraordinario fondo bibliográfico, hemerográfico y artístico que había reunido durante toda su vida el que era el dueño de la revista *Crisis*, que era un

empresario de origen uruguayo, que vivió mucho tiempo en la Argentina, y había realmente construido una biblioteca, una hemeroteca y un fondo artístico extraordinarios. Eso se remató en un rematador porteño, muy conocido, se vendió por lotes. Y esas colecciones allá andan... son reconocibles a veces por los sellos, por la “FV” (que es “Federico Vogelius”). Yo, cuando veo en librerías de viejo, intentó (vanamente) reparar una pérdida imposible, y trató de comprar aquella revista o libro o algún grabadito que perteneció a Vogelius (como una suerte de gesto melancólico, nada más; porque digo: eso se perdió irremediablemente, como se pierden muchos fondos).

Entonces, nuestro trabajo obviamente es educar con el ejemplo, es establecer un vínculo transparente —claro, preciso— con los donantes. Y además un trabajo de intervención pública, de intervención en los medios, tratando de generar conciencia. Conciencia en los donantes, conciencia en los funcionarios acerca del valor de este tipo de documentación, de este tipo de patrimonio, ¿no? (Que todavía suena raro “patrimonio documental”, hasta hace poco el patrimonio era el patrimonio arquitectónico; “patrimonio documental” parecía casi como un oxímoron.) Bueno, se va imponiendo poco a poco, se va generando una conciencia... Y también entre los donantes, también es un trabajo en la propia sociedad civil.

Los amigos del equipo del CeDInCI me dicen “No hables mal de los donantes, porque nos vamos a clavar en 150 donaciones...”, pero yo creo que es interesante mencionarlos. No voy a hacer nombres propios, voy a intentar no hacerlo, pero sí quiero mencionar los problemas que a los que nos enfrentamos cuando, por ejemplo, recibimos fondos donde algún familiar pretende organizar, ¿no? en forma amateur el fondo de su padre, de su tío, de su abuelo. Pretende escribir una biografía que finalmente nunca escribe. Pretende editar una correspondencia que finalmente nunca edita, porque se dedica a otra cosa, porque el trabajo le excede, porque no sabe cómo hacerlo... Termina escribiendo un texto testimonial, que puede tener mucho valor, pero que, muchas veces, implica una intervención y una alteración, que para nosotros después es muy bravo reponer. O sea: ¿cómo volver al orden originario? ¿Respetar el orden que le dieron los descendientes? Todavía más grave es el expurgo. Las familias tienden a dar fondos de archivo que no contengan, por ejemplo, cartas comprometedoras que hagan a la imagen que va a dejar su padre, o su abuelo. En ese sentido, se han perdido (se han roto) cartas y documentos extraordinarios.

Me acuerdo cuando yo hacía —hace muchos años— mi tesis de doctorado, di con una figura muy interesante: un internacionalista belga que había enviado Carlos Marx y la Primera Internacional a Buenos Aires, en 1872, que se había quedado a vivir en nuestro país y que se había carteadado con Marx, se había carteadado con Engels, con Paul Lafargue y otras figuras del socialismo internacional. Y él hablaba de esas cartas con orgullo... Yo dije: bueno, qué mejor que contactarme con los descendientes para trabajar con esas cartas, traducirlas, publicarlas, incluirlas en mi investigación. Y uno de los nietos me dijo: “No, Tarcus, lamentablemente usted llegó demasiado tarde; al poco tiempo que mi abuelo falleció, mi tía dijo ‘Esto va a comprometer la memoria de papá’, y las quemó”. Algo que podría haber hecho justamente a la

trascendencia de esta figura —se llamaba Raymond Wilmart—, se borra. Hoy sería mucho más recordado Raymond Wilmart con esas cartas que sin esas cartas, pero la hija creía que le hacía un bien.

Hay muchos fondos de archivo que nos llegan “en cuotas”, nos llegan en partes. Y los archivistas se vuelven locos, porque cada pieza que va llegando no es que se inserta en el rompecabezas, sino que implica este proceso de rearmado permanente. A veces estamos a punto de publicar algo no en la web sino impreso, y nos llega una última parte, y nos desarticula toda la organización. Hay fondos de archivo que se donan a lugares insólitos, ¿no? ¡Que pareciera que los descendientes le tienen bronca al antepasado! Lo van a depositar en el lugar donde nadie jamás lo va a buscar... Hay descendientes que entienden que el archivo —el fondo— debe ser fragmentado, ¿no? Ustedes habrán leído, quizás, que hace un tiempo nosotros informamos la recepción de fondo de archivo de Liborio Justo. Hace pocas semanas la Biblioteca Nacional informa la recepción del archivo Liborio Justo. El Museo de Bellas Artes informa como recibido un “Fondo fotográfico Liborio Justo”. Así: ¿quién tiene el Fondo Liborio Justo? Todos y ninguno, porque los familiares consideran que la fotografía debían ir al Bellas Artes, el archivo político tenía que ir al CeDInCI y el archivo literario tenía que ir a la Biblioteca Nacional, las cartas privadas tenían que quedar en casa de los familiares... De modo que ellos creen estar haciendo un bien, y, en realidad, el que quiera hacer un estudio integral sobre Liborio Justo lo va a pensar dos veces, porque tiene un fondo totalmente disperso. Y una actividad que una figura la pensaba como integral, los descendientes la desdoblan en aristas que el productor no había pensado.

Bueno, en este sentido creo que nuestro trabajo no solamente tiene que ver con establecer condiciones más transparentes, ofrecer garantías de accesibilidad, de ordenamiento, eliminar cualquier sospecha que muchas veces existe sobre las instituciones de que hay cierto material que lo van a expurgar, porque lo consideran —no sé— políticamente inconveniente o poco interesante, ¿no? Digamos: hay múltiples fantasías por parte de los donantes, a veces basadas en experiencias nefastas en el proceso de donación... Y, al mismo tiempo, digo: predicar con el ejemplo. Hace falta, digamos, un trabajo público, ¿no? De intervención sobre los medios. Bueno, un espacio como éste, que realmente celebro que le dé lugar a una discusión acerca de los donantes, los posibles contratos de donación, las distintas experiencias... La apertura que necesariamente tienen que tener las instituciones cuando, por ejemplo —tenemos algunos casos concretos— hay donantes que dicen “por equis tiempo yo no quisiera que estas cartas o estos papeles se vieran”, y uno tiene que saber respetarlo. Hay que ponerlo en los contratos de donación... De modo que ésta es un área sumamente espinosa. Tenemos que aprender de las experiencias exitosas y de las experiencias malas... Tenemos escasísima legislación. Por eso, de algún modo, los archivos se van fuera del país, los archivos se dispersan. Muchos de nosotros (o casi todos) somos investigadores. Y seguramente hemos tenido que ir a casa particulares y tratar de sustraernos del pacto que el depositario nos impone, que es el “Te facilito los documentos, pero vas a hablar bien del tío,

del abuelo, del padre...” Y: “Si vas a escribir una cosa que no me gusta, entonces no te presto el próximo material”. O sea: tenemos todavía un camino muy largo para recorrer en este proceso, digamos, de institucionalización. Y, de algún modo, de desprivatización. En este camino, lo me parece que es lo mejor que podemos hacer, es pensar formas jurídicas, formas de contrato, y, sobre todo, predicar con el ejemplo. Buenas experiencias de organización, de descripción, de accesibilidad... De modo que podamos tener en el futuro pactos más fluidos, más transparentes, más productivos entre los donantes y las instituciones. Gracias.

Panel sobre el Sistema Nacional de Documentación Histórica⁹⁴

Presentación Eugenia Sik

Llegamos al último día de las jornadas, y empezamos con un panel muy importante en donde vamos a poder ir hilvanando y discutiendo muchas de las cosas que surgen en todas las actividades que fueron desarrollándose en este congreso. Tenemos en primer lugar a **Lucas Luchilo**, que es Magíster en Política y Gestión de la Ciencia y la Tecnología de la Universidad de Buenos Aires. Profesor de enseñanza secundaria, normal y especial en Historia de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó como Coordinador del Área de Educación Superior del Centro Redes en el Centro de Estudios en Ciencia, Tecnología y Educación Superior. Como docente ejerció la profesión en distintas asignaturas. Realizó más de 40 publicaciones en diferentes medios especializados y participó en más de 50 conferencias, ponencias, presentaciones y congresos. Es, a su vez, el coordinador del sistema Nacional de Documentación Histórica

Por otro lado tenemos a **Mariana Nazar**, que es historiadora y archivista. Se desempeña desde el año 1998 en el Archivo General de la Nación de la Argentina, en principio como asistente técnica del departamento de archivo intermedio y, actualmente, como coordinadora del programa de capacitación y asesoría en desarrollo archivístico de la dirección general. Ha sido asesora archivística de organizaciones sociales, políticas y sindicales y docente del departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente coordina la Diplomatura en Archivística General de la Universidad de Tres de Febrero, que se cursa en este mismo laberíntico edificio.

Sin más preámbulos, como les adelanté y como está establecido en el programa, hago esta aclaración: la idea es que puedan presentar estas experiencias vinculadas al sistema Nacional de Documentación Histórica y a la labor del Archivo General de la Nación y luego vamos a tener un receso de café. Una vez terminado este receso, la idea es que podamos hacer lo que pienso como una “asamblea” de archivistas, en donde la palabra circule y podamos compartir problemáticas, inquietudes, propuestas, y que vayamos redactando. Así podemos ir viendo qué políticas públicas podemos pensar para los archivos personales específicamente, que es lo que nos convoca en esta jornada, así que... muchas gracias por estar y bienvenidos.

⁹⁴ Las diapositivas de este panel pueden consultarse en: <http://jornadasarchivos.cedinci.org/recursos/>

Intervención de Lucas Luchilo

Buenos días a todos y todas. Muchas gracias a los organizadores por la invitación y la oportunidad de presentar lo que estamos haciendo con un grupo significativo de gente en el Sistema Nacional de Documentación Histórica.⁹⁵ Yo voy a tratar de explicar un poquito cuáles son los criterios, fundamentos y justificación del programa y después detenerme en aspectos más concretos del plan de trabajo y de los instrumentos con los que contamos.

En primer lugar la primera pregunta es porqué desde una distancia de Política de Ciencia y Tecnología nos empezamos a ocupar de la documentación histórica. No era obvio, de hecho, vamos a ver después que en el programa en el que inscribimos al Sistema Nacional hasta ahora solamente había sistemas relacionados con las ciencias exactas y naturales, o bien con los repositorios digitales. Y el argumento... por lo menos el primer argumento fue: del mismo modo que es importante que físicos o químicos o tengan microscopios electrónicos o resonadores magnéticos y que tengan capacidad para compartir los recursos y para más o menos planificar su desarrollo, también es necesario que haya un soporte, de otro tipo, para que los historiadores y los investigadores sociales tengan buenos archivos.

Partimos de un diagnóstico inicial no sistemático. Hasta donde yo sé, no hay un buen diagnóstico comprensivo sobre situación de los archivos, pero sí impresionista y basado en el juicio de gente que conoce muy bien el sistema -Mariana, por ejemplo- con algunas cosas bastante básicas: no hay un registro nacional de instituciones que custodian fondos de archivo, ni siquiera en un nivel muy elemental, de un listado con descripciones muy básicas. En la mayor parte de los archivos públicos -por lo menos- y también en otros hay una clara debilidad institucional, un déficit de infraestructura y equipamiento y falta personal calificado. Por supuesto en todo esto hay excepciones, pero nos pareció que la tendencia más o menos es ésta. Y la de un cierto desinterés político por los archivos: la función archivística en abstracto: a nadie le parece mal en general, la valoran positivamente, pero en el momento de las efectividades conducentes quedan en el último escalón de la administración, en las diferentes instancias. Hay vacíos normativos o normas desactualizadas o inadecuadas, ya sean normas de carácter muy general (leyes) hasta normas técnicas, difundidas y aceptadas y generalizadas en todo el sistema.

Todo esto en un contexto internacional marcado por grandes cambios tecnológicos en la preservación, en el almacenamiento y el acceso a la información, que plantean nuevos desafíos y nuevos problemas. Para que esto no sea particularmente crítico, creo sí que hay comunidades profesionales emergentes, interesadas en la cuestión, tanto de activistas bibliotecarios, documentalistas, historiadores, algunos

⁹⁵ <https://www.argentina.gob.ar/ciencia/sistemasnacionales/documentacion-historica>

informáticos. Estas jornadas son un excelente ejemplo de este movimiento desde abajo, pero hasta ahora tiene una insuficiente visibilidad, cristalización y presencia institucional.

Hay también un contexto en la administración nacional, en varias provincias y en algunas otras instituciones de mejora de la gestión documental y de un énfasis en el acceso abierto, en particular, en el caso de ciencia y tecnología, por la Ley 26.899, de repositorios digitales y después la ley de acceso a la información pública [27.275] y reglamentación respectiva de las dos leyes hace un par de años; hay un impulso importante al acceso abierto, en una tendencia mundial con muchas iniciativas interesantes

Para tratar de esquematizar muy groseramente cuáles han los enfoques básicos sobre las políticas públicas archivísticas:

- Tenemos un enfoque más tradicional que el que ha informado varios de los archivos históricos del país, que es el del archivo como “memoria del Estado”, asociado a una visión tradicional de la documentación histórica, que probablemente uno piense que ha sido superada, pero sigue teniendo una legitimidad atendible. Siempre cuento una anécdota: conversando con el director del registro oficial, que antes estaba en el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, me contaba que habrían digitalizado todos los legajos de personal de la municipalidad... una deformación profesional, pensé que era una fuente espectacular para hacer historia social, del trabajo, del estado.... lo primero que me destacó [el director] es que entre decenas de miles de legajos estaba el de Borges. Entonces esta pregnancia de la figura, del caso excepcional, del personaje sigue teniendo una visibilidad y una legitimidad que conviene no desdeñar. Y acá hay agendas muy básicas, por lo menos, por lo poco que vimos en varios archivos de provincia, de preservación, de catalogación, que después Mariana puede describir con más detalle.
- Hay un segundo enfoque de patrimonio cultural, que posterior y datado en la década de 1950 -quien conozca mejor poder fijar más precisamente la cronología, pero sin duda en la Argentina se define en la década del 50- y de ahí en adelante se establece con una visión más amplia de lo que debe ser conservado, pero que nuestro país, por lo que entiendo, en el campo de la documentación escrita -sobre todo- ha tenido una presencia limitada. Es decir: mencionada en la normativa, pero no incorporada ni integrada al aparato cultural del Estado en sus diferentes jurisdicciones. Me parece que en general la visión de patrimonio cultural no arraigó demasiado en el mundo de la documentación histórica. Más bien estuvo asociada con las artes visuales, con las artesanías, objetos, diseño incluso.... pero con relativamente poca presencia de otro tipo de documentación. Acá la agenda no la anoté, probablemente porque no la tengo tan clara y por que es un campo muy heterogéneo, pero sin duda creo que hace falta, como mínimo, alguna revisión normativa y alguna reflexión sistemática del conjunto del tipo de instituciones que requerirían alguna mirada desde la política pública.

- Un tercer enfoque, ligado a la gestión documental, muy centrado en la administración pública, en el que -como vamos a ver después- hay insuficiencias normativas y también dificultades para el cumplimiento efectivo de las normas que existen. Sobre todo hay problemas de estructuras y de prácticas de gestión, no solamente en las instituciones específicamente dedicadas a los archivos, sino básicamente en la función archivística en la administración pública en sus diferentes niveles. Ahí hay que trabajar, creo, en normas y procedimientos efectivos para asegurar la mejor transición posible entre la documentación primaria y la de valor permanente.

Digo, simplemente: me interesa marcar estas tres cosas que tienen algunas consecuencias transversales: la primera de jurisdicción: quién hace qué y de quién dependen los que hacen. Acá hay un tema que no es menor en la administración pública nacional y en las provinciales: cuál es su dependencia administrativa y qué implicancias tiene eso. Por ejemplo, el AGN está atado al primer enfoque, dependido del Ministerio del Interior porque originalmente era la documentación de gobierno, del ministerio político, era la que se consideraba principal y la que había preservar. Y esto puede tener sus ventajas en la medida en que, a veces, suele ser un ministerio influyente en términos nacionales, pero tiene como desventaja que su agenda de preocupaciones está muy alejada de la función archivística. No quiero exagerar, pero puede ser visto el archivo como una excentricidad dentro de la administración. Entonces: ¿cuál es el lugar institucional más adecuado? No hay ninguna ubicación ideal, si está en Cultura tendrá algún sesgo, si está asociado con el Ministerio de Modernización o de Gestión Pública como lo han llamado o lo van a llamar... también tendrá algún sesgo. Probablemente sea mucho mejor para resolver todo lo que tenga que ver con los temas de gestión documental y tengan menos relevancia otros asuntos. Pero lo que quiero decir es que hay un primer problema jurisdiccional y además hay otro, mucho más estructural, que tiene que ver con que la Argentina es un país federal, con tres poderes y que cada uno tiene sus archivos y normas, y esto hace difícil, a veces, establecer algunos patrones comunes. Mucho más cuando -más allá de los problemas que señala la ubicación institucional del AGN- en muchas de las provincias las instituciones son mucho más débiles que lo que es el Archivo General de Nación, en términos comparativos.

Segunda cuestión: inevitablemente este mundo es un mundo muy diverso en términos de instituciones y de actores. Y hay que reconocer esa diversidad y ver cómo se gestiona. Después vamos a ver algunas ideas.

El tercer punto: hay un problema serio de sistemas de información. Como les señalaba, no hay un registro Nacional de Archivos, en eso estamos trabajando de manera incipiente, pero hace falta no solamente tener una información razonablemente sistemática y compartida sobre el mapa de las instituciones en la Argentina, sino también utilizar mejor los sistemas de información para la propia gestión de las instituciones. Esto está sin duda asociado con algunos problemas de profesionalización del personal: así

como hay diversidad de instituciones y actores, también tiene que haber diversidad en los perfiles de las personas que trabajan en las instituciones que custodian fondos de archivo, que tienen que tener alguna formación profesional y algún desarrollo de carrera razonablemente interesante. Que está bastante difícil: nosotros estamos discutiendo con la Secretaría de Modernización las carreras de personal con calificaciones científica y tecnológica en la administración pública y es muy arduo de precisar criterios. Como les decía: en todos en todos los casos hay una necesidad de revisión normativa y alguna también necesidad de reflexión de qué significa gestionar fondos de archivo en instituciones diversas. Tener en cuenta el impacto del cambio tecnológico y trabajar en algo que cada vez más demandado, que es la relación con los usuarios y el acceso a la información, ya sea porque hay una norma que habilita a que a uno le pidan casi cualquier cosa y hay que decir “Bueno hasta acá puedo contestar y hasta que regrese usted, ¿no?”. Es un problemón... Me dicen: “Mándenme la serie de tal información estadística”. Yo le envío la fuente en bruto... ¡Trabaje un poco! Y la relación con los usuarios generales, pero también la relación con los usuarios especializados, básicamente del mundo investigación, para los cuales nosotros somos particularmente sensibles.

Entonces, con este campo de problemas nosotros creamos este Sistema Nacional de Documentación Histórica, que se inscribe en un programa de la Secretaría de Articulación Científica y Tecnológica que es el Programa de Grandes Instrumentos, Facilidades y Bases de Datos. Originalmente empezó siendo de grandes instrumentos y después de bases de datos. Nosotros pusimos -aunque en sentido estricto es un poco más que eso- al de documentación histórica dentro de “bases de datos”. Hay más de dieciocho sistemas, uno asociado con las Humanidades y Ciencias Sociales (y el de repositorios digitales que es transversal).

La misión general del sistema Nacional de Documentación Histórica es la de “contribuir al fortalecimiento de las capacidades nacionales de identificación, organización, preservación, acceso y utilización del patrimonio documental público y privado, en sus diferentes soportes”.

¿Cuál es el enfoque con el que vamos trabajando? Después voy a ir a los aspectos operativos para que se entienda un poco mejor. El enfoque, de modo sintético, parte de la necesidad de construir lo que en otros lugares se llama “comunidades de práctica”, que son un componente en muchos casos necesario, no exclusivo para las políticas públicas. Es simplemente juntar, de modo sistemático, con un programa de trabajo, a un conjunto de personas e instituciones involucradas desde diferentes ángulos en una temática particular. Entonces: ¿cómo se hace esto? Con tres o cuatro ideas básicas: que haya una instancia de gobernanza -como se dice ahora- que sea razonablemente representativa, que tenga regularidad en su funcionamiento, que tenga un plan de trabajo claro y algunos instrumentos que organicen ese plan de trabajo. En términos de representación, los sistemas nacionales -y éste no es una excepción- trabajan con una coordinación pero, sobre todo, con un consejo asesor. Este consejo asesor es más o menos

amplio según el caso. Éste es un consejo muy amplio, que tiene representación institucional diversa. El CICyT, el Consejo Interinstitucional de Ciencia y Tecnología, donde están todas las instituciones nacionales de ciencia y tecnología, mandan sus representantes interesados a este sistema; el COFECyT que es el Consejo Federal, que están los representantes de las provincias, y nos interesó contar con alguno de ellos en el consejo asesor, el Archivo General de la Nación, la Asociación de Investigadores de Historia, la Academia Nacional de la Historia, algún archivo provincial (elegimos el de Córdoba), varias instancias de la Secretaría de Cultura, el director del Registro Oficial, diversos expertos independientes... que además trataron de combinar una diversidad disciplinaria. Hay una tribu bastante variada, regional -en la medida de lo posible hay representantes de todas las regiones del país y de algunos lugares de Interior hay más de uno-, que tenga equilibrio de género como mínimo y que tenga también diversidad generacional en la medida de lo posible. Tenemos reuniones periódicas: de dos a cuatro reuniones por año, contacto electrónico y actividades específicas.

¿Cuáles son las líneas de trabajo principales?

- Primero tratar de hacer un nuevo registro de instituciones que custodian fondos de archivo. Buena parte del año pasado estuvimos trabajando en cómo ponernos de acuerdo en armar ese registro. Debo decir que la presencia de destacados activistas hace que haya sido un trabajo levemente obsesivo.
- Iniciamos y están abiertas convocatorias de capacitación y asistencia técnica y convocatorias para equipamiento.
- Algunas líneas de fortalecimiento institucional, producción de informes técnicos y guías de buenas prácticas, asesoramiento normativo y algunas actividades de intercambio.
- Dentro de la producción de informes técnicos contratamos un estudio que hizo el Centro de Estudios Históricos e Investigación Parque España (CEHIPE), la Academia Nacional de la Historia y la Fundación Bunge y Born sobre situación y perspectiva para los archivos históricos. Tuvo un trabajo que lideró María Esteva sobre diseño de sistemas de información, un digesto de normas que regulan la conservación y acceso a documentación histórica en la Argentina y un trabajo comparativo de modelos de organización de sistemas archivísticos nacionales en 5 países, con la idea de que toda esta información pueda servir de soporte para algunas decisiones normativas y de sistemas de información posteriores.

¿Qué implica la participación en el Sistema Nacional de Documentación Histórica? Esto está bastante codificado, porque es un programa con financiamiento externo y con reglas bastante precisas: todas las instituciones que custodien fondos de archivo, para participar en las actividades del SNDH, tienen que registrarse y completar el relevamiento de adhesión. El consejo asesor evalúa esa solicitud de adhesión y, salvo que tengan alguna falla muy ostensible, por lo general aprueba la adhesión y hay una

resolución de la Secretaría de Gobierno que aprueba la adhesión y esto, en los casos que vamos a ver, habilita a la recepción de financiamiento en rubros sobre todo de capacitación y equipamiento.

Lo que definimos en el consejo asesor son tres niveles de participación: un nivel básico, un nivel intermedio y otro avanzado. El básico habilita a las instituciones y a las personas que trabajan en las instituciones a participar en cualquier actividad del sistema, pero no a recibir financiamiento; en el nivel intermedio, que supone un pequeño *plus* de información, sobre la información descriptiva básica de las instituciones, pueden solicitar financiamiento para llevar adelante actividades de capacitación y asistencia técnica; y en el nivel avanzado, que es un poco más exigente, se puede solicitar financiamiento para equipamiento menor.

Todo esto tiene sus reglas. La idea, sobre todo en el nivel avanzado, es que, ante la solicitud de equipamiento, la institución muestre cierta capacidad de organización (como para que esté razonablemente justificado el equipamiento, pensando que esto es una iniciativa de un ámbito de ciencia y tecnología).

Y en la línea de financiamiento disponible de formación de recursos humanos (y se puede estirar hasta asistencia técnica), se financian: cursos, talleres de capacitación archivística especializados y estadías de capacitación en el país o en el exterior. Como requisito tienen que estar adheridos al nivel intermedio del sistema y en las actividades tienen que otorgar menos del 50% de las vacantes a alumnos que no pertenezcan a la institución que organiza la actividad de formación.

El equipamiento que se financia es de mediana o alta complejidad para digitalización de fondos o equipamiento para el tratamiento de conservación de los documentos a digitalizar. Hay que ser una institución adherida y aportar una contraparte no inferior al costo total del proyecto.

Los montos de formación de recursos humanos son del orden de \$ 200.000 pesos y no hay contraparte. Los montos para equipamiento sí requieren otra parte y son del orden de los \$ 800.000 (sin contar la contraparte). Ahora, ya abrimos la convocatoria... pero hay que adherirse. Entonces hay un problema, que es que hasta ahora finalizaron el registro nivel básico unas pocas instituciones. Hay un poco más de 49 que empezaron a cargar. Los otros sistemas nacionales están muy dirigidos a la comunidad de investigadores que está muy entrenada para llenar formularios y presentar proyectos. La comunidad de instituciones archivísticas, en sentido amplio, tiene otra otra gimnasia y tal vez eso va a requerir un poco más de estímulo -estamos volviendo a mandar [correos] para todos los que no terminaron de llenar la adhesión- y después tienen que llenar el nivel intermedio, que muy poco más, pero pues hay que armar los proyectos y eso también requiere algún esfuerzo de gestión donde varias de las insuficiencias que señalaba antes también se hacen evidentes. Uno tira la iniciativa pero hay que ver cuál es la capacidad de respuesta, pero yo creo que (espero) que para la próxima reunión del Sistema Nacional de

Documentación Histórica tengamos por lo menos un par de propuestas para aprobar. Todos lo que tengan interés en adherirse les dejo la dirección de Francisco⁹⁶ que es el encargado en particular de resolver todas las dudas que ustedes tengan.

¿Cuáles son las líneas de trabajo para este año?

- Primero, el seguimiento y asistencia a entidades que se encuentran gestionando su participación en línea.
- Puesta en línea del cuestionario de adhesión para nivel intermedio que va a estar este mes y diseño del cuestionario para el nivel avanzado que estará el mes que viene.
- Recepción y evaluación de propuestas de capacitación y equipamiento.
- Aprobación de una guía de digitalización, de buenas prácticas de digitalización que uno de los grupos dentro del Sistema nacional están terminando.
- Trabajamos en un proyecto de decreto sobre evaluación documental para el sector público, que estamos discutiendo con Mariana. Hay un borrador, veremos con los abogados a ver cómo podemos tratar de jerarquizar esta función en el conjunto del sector público nacional y que sirva de efecto demostración para el resto.
- Vamos a hacer al fines del mes que viene, el mismo día que la reunión del SNDH, un taller sobre alternativas tecnológicas para la digitalización, que también mezcle, dentro de lo que podamos a usuarios, bibliotecarios, informático, gente interesada en el *hardware* libre, si conseguimos algunas empresas, fotógrafos, gente que trabaja en museos... todos los que puedan tener algún interés, algo que decir, tratando de generar un ámbito de discusión razonablemente ordenado para tener una agenda y para socializar información que me parece sumamente importante;
- Algunas actividades de difusión y sensibilización: hay algunos proyectos muy lindos que se hicieron últimamente que merecen difusión. El que más me gusta es la digitalización de la Encuesta Nacional de Folklore de 1921, que es una encuesta que hizo en su momento el Consejo Nacional de Educación, que la llevaron adelante maestras, inspectores escolares en todas las provincias donde había escuelas Laínez. Es un cuestionario muy, muy rico que trató de registrar diferentes aspectos de lo que en ese momento se entendía por folklore, que era bastante amplio, a través de entrevistas a informantes en todo el país. Esto se sistematizó en el Institu

⁹⁶ fmonterubbianesi@mincyt.gob.ar

- to de Literatura Argentina, que creó y dirigía en ese momento Ricardo Rojas, que hizo el catálogo de todas las entrevistas. Se microfilmó hace aproximadamente veinticinco años y ahora se digitalizó cruzando 25000 folios con los manuscritos de las entrevistas y los libros con reconocimiento de caracteres, así que se puede buscar. Este tipo de cosas me parece que hay que contarlas, difundirlas y tenemos que editar el informe de consultoría.
- Y al fin, lo último: por iniciativa del Consejo Asesor se solicitó a la Secretaría de Planeamiento de Ciencia y Tecnología que se incluya la temática archivística en la próxima convocatoria de temas estratégicos del CONICET.

... Hasta acá llego. Ahí está el sitio de los sistemas nacionales y el mail del Sistema Nacional de Documentación Histórica, ahí se entra para la adhesión. Gracias.

Intervención de Mariana Nazar

Después de esta presentación -tendría que haber sido al revés, como que la frutilla de la torta la presentó Lucas-, la verdad es que estoy súper orgullosa de participar del consejo asesor y de todo lo que ese consejo asesor del Sistema Nacional de Documentación Histórica está generando. Es una de las líneas de desarrollo, para mí, más importante que hemos podido generar en los últimos años. Así que antes de empezar mi exposición como Archivo General de la Nación, como archivista que desde hace más de veinte años trabaja en la gestión pública para y por el acceso a los archivos, les recomiendo ampliamente que aprovechemos esta oportunidad porque es única.

Vengo acá a contarles un poco cómo vemos desde el Archivo General de la Nación el sistema, nuestra participación y qué vinculación tiene, entendiendo que estas jornadas tenían por objetivo pensar el paso de los archivos privados a lo público y pensar el cambio de soportes de la documentación y las posibilidades y efectos que eso tiene. Mi idea es realizar una presentación en ese contexto sobre cómo ve todo este proceso el Archivo General la Nación y contarles un poco cómo pensamos y entendemos las políticas de Estado en materia de archivos. Y para eso la presentación principal que voy hacer es contarles qué es el Archivo General de la Nación. Porque la realidad es que si bien es una institución que todo el mundo tiene en la cabeza, tiene pensada, hay un imaginario acerca de qué es, qué conserva y cuáles son sus funciones... lo cierto es que muchas veces se le reclama al Archivo General de la Nación cosas, intervenciones o posiciones que no tiene que ver con sus funciones primarias y no se le reclama aquellas que sí tienen que ver con las mismas.

Entonces voy a empezar haciendo una presentación para que quede claro eso, sobre todo pensando en lo que será el debate o la asamblea (como decía Eugenia) posterior. Voy a mencionar brevemente qué

significa pero nosotros el Sistema Nacional de Documentación Histórica, voy a hacer una referencia casi constante a la necesidad de cumplimentar el derecho de acceso a la información que tenemos todos los habitantes de este país en función a una reforma constitucional del año 1994. O sea, ahora tenemos la ley y el decreto reglamentario,⁹⁷ pero fue la reforma constitucional de 1994 la que reconoció el ejercicio de ese derecho como un Derecho Humano fundamental. Voy a hablar de las limitaciones que ese derecho puede tener, muy mínimamente, y todo el tiempo -no lo voy a especificar- transversalmente en toda mi presentación voy a estar haciendo hincapié en cuál es el rol social y político que tiene la tarea archivística, porque también es un tema del que se habla poco y que aparece por lo general velado.

Entonces: ¿de qué hablamos cuando hablamos de políticas de estado referidas a la preservación del patrimonio documental? A lo largo de los últimos años se han generado un montón de instancias de discusión, de debate sobre cuestiones de archivo, sobre políticas de archivo, conferencias de reconocidos expertos internacionales... Y una cosa que vengo viendo generalmente en muchas de las exposiciones en las que se reclama políticas de Estado referidas a la preservación del patrimonio es que hay una mención casi permanente a la cuestión de la legislación... si hay normas o no hay normas. Y la normativa es el terreno básico sobre el cual se puede generar una política de Estado, pero no es el único. Una política de Estado que tiene normativa pero que no tiene personas que habitan esa normativa, que trabajan en función de ella, es una política que no funciona o no es una política de Estado. Entonces, todo el tiempo voy a estar intentando hacer referencia al marco normativo pero al mismo tiempo a cuáles son las prácticas que se desarrollan a partir de ese marco normativo y cuáles son las funciones del archivista en ese contexto, haciendo una referencia permanente a la necesidad de adoptar un código de ética profesional.

Entonces: ¿qué es el Archivo General de La Nación? El AGN fue creado por [Bernardino] Rivadavia en 1821, como Archivo de Buenos Aires. La normativa más importante que lo regula es una ley del año 1961, sancionada durante la gestión de Roberto Etchepareborda, historiador que dirigió el AGN y que determina que es un archivo del Poder Ejecutivo Nacional que tiene por función “reunir, conservar y tener disponible para su consulta o utilización la documentación escrita, fotográfica, fílmica, videográfica y sónica y legible por máquina que interese al país como testimonio acerca de su ser y acontecer”, y establece la supervisión sobre los archivos administrativos de la nación y la convocatoria a los archivos históricos oficiales de todo el país para tener una organización uniforme. O sea, de alguna manera la legislación de 1961, si bien es del período que Lucas mencionaba como el “momento de patrimonialización de los archivos” -cuando los archivos empiezan a estar más asociados, a nivel mundial, con el patrimonio cultural-, es una ley que se ancla en el concepto decimonónico respecto a lo que es el archivo: “debe preservar la memoria de la nación y en ese sentido todo lo que sobre su ser y acontecer”

⁹⁷ Ley N° 27.27, sobre Acceso a la Información Pública y Decreto Reglamentario N° 206/2017.

(¡alguien que me defina qué es el “ser y acontecer de una nación”!). Ésta es la normativa marco o general, pero después hay normativa específica y allí se determina que la responsabilidad primaria del Archivo General Nación es sobre la documentación generada por el Poder Ejecutivo Nacional, o sea, el AGN es responsable de la conservación y accesibilidad de la documentación generada por el Poder Ejecutivo. En segunda instancia, digamos, puede asesorar, colaborar, generar redes con los archivos de los otros poderes, con los archivos de las provincias o con los archivos de la sociedad civil.

La normativa que regula actualmente al archivo, entonces, es dicha ley y toda una serie de decretos y resoluciones que vinieron a transformar el paradigma de la generación de documentos en la administración pública a partir de la implementación del sistema de gestión electrónica de documentos que es una normativa específica vigente.

Después tenemos normativa que regula indirectamente a los archivos, porque habla sobre ellos pero no los incorpora: una es la ley 25.326 (de protección de datos personales y sensibles), que tiene muchos problemas y muchas falencias cuando pensamos el archivo más allá de la generación del documento, en el momento en el que está vigente. La ley de acceso a la información [N° 27.275]. El decreto [1172/2003] -que es bastante previo a la ley-. Y el decreto de procedimientos administrativos en la administración pública nacional.

Ahora, la normativa archivística en el ámbito de competencia del AGN también presenta una serie de déficits, o sea, tenemos una serie de agujeros que generan muchísimas complicaciones a la hora de brindar servicios eficientes y que son comunes no sólo a la administración pública nacional sino también a las provincias y a los otros poderes.

- Uno es el déficit normativo en materia de evaluación documental -creo que la mayoría acá trabaja en archivos, así que no tengo que dar mucha clase sobre esto- pero básicamente: qué guardamos y qué tiramos.
- No hay normativa sobre identificación y clasificación, o sea, no hay procedimiento para la identificación y la clasificación de la documentación que vamos a determinar si es la que tiramos o es la que guardamos, porque es importante saber qué tiramos o qué guardamos, pero no podemos estar elaborando esos procedimientos a partir de definir, identificar y clasificar los documentos en forma individual o suelta.
- No hay normativa en relación a las clasificaciones de seguridad: qué es secreto, confidencial, reservado, cada cuánto tiempo se levantan esas clasificaciones de seguridad, quiénes establecen esa clasificación, quiénes pueden evaluar, monitorear, etc.
- No hay normativa sobre sistema nacional de archivos.

- No hay normativa sobre tercerización de los servicios de archivos, que es un gran problema que tenemos desde los años 90 en la administración pública nacional y en otro tipo de administraciones, que es simplemente esta idea de que hay una empresa que conserva -que preserva- los documentos en un galpón. Y que si se prende fuego, nos paga dos dólares por caja prendida fuego, cuando lo que se prendió fuego puede ser el ejercicio de un derecho o una memoria institucional invaluable, etc.
- Tampoco hay normativa referida a funciones y asignaciones presupuestarias: los archivos no existen en la administración pública nacional ni en los otros poderes, ni en las provincias, ni en los municipios. O sea, hablando del Estado: no hay un área que tenga por función, no hay “ravioles” ni estructura.
- Tampoco hay asignación presupuestaria y tampoco hay reconocimiento profesional. Como la función no existe o está desdibujada dentro otra funciones, como presupuestariamente el área tampoco existe: ¿a quién se le ocurre que haya que contratar a una persona específica para un área que no existe? Para trabajar en archivos no se requiere del título de archivista.

Entonces, en lo concerniente a nuestras relaciones con otros archivos, y para no hablar sólo de la administración pública nacional, sino sobre qué hacemos y en qué colaboramos -además de preservar y tener la documentación del Poder Ejecutivo Nacional como órgano rector (qué es la función que nos da la ley 15.930)- lo que hacemos es intentar definir una política de archivos en la administración pública nacional, colaborar con el poder legislativo y el judicial, relacionarnos con los archivos provinciales y dar asistencia técnica a todos los archivos que así lo requieran. El año pasado, en diciembre, se acercaron Horacio Tarcus y Vera Carnovale a la dirección del Archivo General de la Nación, iban a tener una reunión con mi director en relación a un pedido de financiamiento para un edificio nuevo. Y entonces se presentaron ante el director del archivo y le contaban lo que era el CeDInCI y yo estaba ahí en la reunión, como asesora, explicando lo que significaba el CeDInCI para la historiografía en general. Entonces Horacio en un momento le decía [a Emilio Perina]: “Bueno, usted tiene que entender que el CeDInCI no compite con el AGN”, lo miré... y decía: “Claro: el CeDInCI no compite porque no compete”, porque no le compete al AGN estar preservando el tipo de documentación que preserva CeDInCI. Lo mismo sucede con otros tipos de archivos.

Necesitamos desterrar -y por eso en parte mi presentación quería empezar así, contándoles qué era y cuál era la responsabilidad del AGN- esas frases que se han leído hasta el cansancio que decían que el CeDInCI o tal archivo vino hacer lo que el Estado debería haber hecho y nunca hizo. O sea, hay que empezar a dejar de pedirle al Estado que preserve cosas o documentación que no es responsabilidad del Estado preservar, exigirle que sí preserve lo que debe preservar y que funcione como órgano rector, que

colabore, que dé una mano, etc. con aquellas otras iniciativas que hacen las funciones de preservación del patrimonio documental de la nación en general.

Entonces: ¿qué tipo de prácticas se vienen dando con esta política un poco renga de archivos que hay en la administración pública nacional?

- Hay un departamento del Archivo General de la Nación, que es el de archivo intermedio, que se encarga específicamente de dar asistencia técnica a diversas instituciones. Y esa asistencia técnica incluye desde las instituciones de la administración pública, hasta partidos políticos, organizaciones sociales sindicales, archivos provinciales. Quien pide asistencia técnica, le es brindada.
- La creación de comisiones de valoración e identificación de series documentales y el establecimiento de plazos precaucionales y de desafección de documentación en el ámbito de la Administración pública nacional.
- La incorporación y puesta al acceso de serie de documentales de valor permanente: evaluamos, desde el archivo intermedio, lo que hay que tirar y hay que asegurarse que se tire y lo que se debe preservar debe estar accesible, ya sea en el archivo general de la nación o en la institución que generó esos documentos.
- La modificación en algunos organismos de procedimientos desde la gestión administrativa.
- La elaboración de planeamientos estratégicos para la administración pública nacional: nuestro mayor orgullo es todo el trabajo que se hizo en la gestión anterior con los archivos del Ministerio de Defensa. No sé si saben, pero la Argentina es el único país latinoamericano en donde el personal civil ha entrado a trabajar, identificar, clasificar, describir y dar acceso público a la documentación de las fuerzas armadas. Esto se hizo en el marco de las políticas de justicia transicional, pero es un proceso que sigue sosteniéndose y esperamos que se siga haciendo. Un dictamen de la Dirección Nacional de Protección de Datos Personales, que evitó la destrucción de documentación de valor permanente, que según esta ley que les decía antes (la de protección de datos personales) debería haberse eliminado porque, al contener datos personales... y la documentación había sido generada para otra función. Una vez finalizada esa función debería destruirse: eso dice la ley actualmente.
- Y, por otro lado, la coordinación. El intento de generar un sistema de archivos desde abajo en función de la ausencia de normativa específica, señalando la existencia y difusión de buenas prácticas. Se han difundido fundamentalmente la buenas prácticas, los estándares internacionales, dando asistencia, colaboración y apoyo técnico.

En relación con esto me parece que también es importante -para pensar cuál es el rol del Archivo General de la Nación y cuáles pueden ser los roles o las características de una política pública en materia de

acceso al patrimonio documental de la nación-, entender que hay una serie de desplazamientos conceptuales en torno al concepto de archivo que generan prácticas específicas, que tienen consecuencias que pueden ser muy perjudiciales respecto a la preservación de esa documentación. Estos desplazamientos conceptuales existen, suceden, cada quien podrá tener su idea respecto a qué entiende por la palabra archivo. Lo que a mí me interesa señalar es que aquello que entendemos que significa la palabra archivo nos va a llevar a trabajarlo de una o de otra manera y que, en ese sentido, podemos llegar a atentar contra aquello mismo que estamos queriendo preservar.

Entonces: ¿de qué hablamos cuando hablamos de archivos? Una de las primeras características que siempre me interesa señalar, y que también tiene que ver con el rol social y político que tenemos los/as archivistas, es que los archivos tienen una triple función social: no están sólo para la historia de la sociedad o para que vengan investigadores. Eso no quiere decir que no abramos los archivos a los investigadores o que no tengamos como usuarios privilegiados a los historiadores, sino que la primer función social que tienen los archivos es brindar fuentes de investigación, ya sea para los científicos sociales como para la ciudadanía en su conjunto. La segunda función es ser garante de la memoria de las instituciones productoras. Y la tercera es brindar garantía en el ejercicio de derechos. Quizás esto no se vincule directamente con los archivos personales, pero sí es importante entender esto: estamos hablando, acá por lo menos, de archivos como fondos documentales, como documentación generada por una institución o persona en el desarrollo de determinadas misiones y funciones, no como un agrupamiento de documentos por tema, por asunto o por lo que se les ocurra que se reordena con los criterios de quién lo está haciendo para poder servir como ilustración o como fuente para una investigación. Estoy hablando de fondos documentales. Si hablamos de fondos documentales, tienen esta triple función social.

Muchas veces, y sobre todo en los últimos años, se han dado procesos sobre los archivos de gestión de fondos documentales que los han instrumentalizado, o sea, se ha generado como una especie política extractivista en los archivos queriendo obtener de los archivos información para una de esas funciones: para la historia, o para la memoria de la institución, o porque están los juicios en marcha y hay que ponerse rápido a presentar documentos porque los genocidas se mueren y hay que juzgarlos. O sea: cada una de estas funciones sociales que tienen los archivos tienen su razones de ser súper válidas. Una de las cuestiones que venimos señalando es que cuando se instrumentalizan los archivos -o sea cuando se adopta una sola de esas funciones- por lo general los archivos son reordenados o son trabajados con criterios que son más bien temáticos, y de esa manera lo que sucede que los documentos de archivo pierden su contexto de producción. En esa medida, pierden la posibilidad de que puedan ser revisitados, revistos, reutilizados para alguna otra de las funciones o al interior de una misma. El ejemplo más claro de esa instrumentalización de los archivos es de cuando eran considerados, a fines del siglo diecinueve, la

memoria de la nación y los documentos fueron reordenados con criterios temáticos o cronológicos porque la Historia era una sola y la verdad estaba escrita en ese papel. Entonces, lo mejor que podemos hacer es ya dejarles ordenados los documentos a los historiadores... ese proceso de instrumentalización fue [útil] para la historia del fin de siglo diecinueve. A la historiografía de principios del siglo veinte, y de los [años] 30, de los 50, ese orden ya no le servía, no le convenía. Y esos contextos de producción se perdieron para siempre.

Entonces, insistir en que los desplazamientos conceptuales tienen consecuencias empíricas y que eso da pie también a la necesidad de que se generen políticas públicas en materia archivística. Y, en ese sentido, el trabajo sobre los archivos, para que no sean instrumentalizados, debe seguir este cronograma. Trabajar en un archivo, volverlo público, pasar de lo privado a lo público, no pasa por describir documento por documento y digitalizar unos cuantos para subirlos a la web: pasa por cumplir con las etapas de trabajo archivístico que deben sucederse necesariamente unas a otras, para no destrozarse ese sitio arqueológico que es el fondo documental.

En ese sentido, desde el Archivo General de la Nación otra de las políticas que se vienen dando para generar o mejorar políticas públicas tiene que ver con el desarrollo de un programa de capacitación, que ya lleva su décimo año de realización y que lo que intenta es brindar herramientas de formación para la gente que trabaja en archivos a través de cursos, talleres, jornadas específicas, a través del Encuentro Nacional de Archivos Históricos Provinciales. Y, desde el año pasado, con la maravillosa novedad de haber armado una instancia de formación: una diplomatura en Archivística General que se dicta en convenio con la UNTREF y que es financiada por dinero del Ministerio de Modernización para los trabajadores y las trabajadoras públicas, y haber creado una carrera de especialización en Archivística y Gestión Documental que fue presentada desde la UNTREF a la CONEAU en octubre del año pasado... y que esperamos que pronto sea aprobada y que empecemos a dictarla.

Entonces, la normativa es parte de una política eficiente pero no es lo único que necesitamos. Una política requiere de prácticas y de normativa, entonces, las legislaciones son sólo un aspecto. Uno de los grandes problemas que tenemos con la legislación vigente es que no se cumple, que tenemos un gran déficit de profesionales para el desarrollo archivístico empírico y que uno de nuestros mayores desafíos desde el Archivo General de la Nación es intentar revertir el tratamiento coyuntural que se le ha dado históricamente al problema archivístico. Como decía Lucas más temprano, nadie va a negar el valor de los archivos. O sea: todos los funcionarios, todas las funcionarias, los historiadores, los científicos sociales... todo el mundo considera que el archivo es importante y debe ser importante. Ahora, al momento de generar o de asignar recursos, de establecer pautas de trabajo, de generar criterios de trabajo etc., se hace agua. Nadie te va a decir que el archivo no es importante, pero al mismo tiempo no van a asignar ni recursos ni se va a poner en la planificación del trabajo anual. Las cuestiones archivísticas son tratadas

ante un problema: cuando no tengo más espacio, cuando se inundó, cuando hay una situación judicial o se pide algo. Entonces, hay que revertir ese tratamiento coyuntural y hay que empezar a instalar prácticas de largo alcance en el mundo de los archivos.

En ese mundo y en ese contexto de trabajo: ¿qué hace el AGN en el Sistema Nacional de Documentación Histórica? En principio nos ha pasado mucho que como el nombre del sistema es “Sistema Nacional...” y en el mundo de la Archivística la idea de un Sistema Nacional de archivos siempre remite a la coordinación de todos los archivos de la nación, nos ha pasado muchísimo que nos digan: “¿Por qué está haciendo eso el (en su momento) Ministerio de Ciencia y Tecnología? ¡Eso lo tendrían que estar haciendo ustedes! Cómo puede ser...”, como si fuera una cuestión de competencias. Y la realidad es que este proyecto no surgió como un proyecto de un sistema nacional de archivos, si bien era el nombre que al principio, cuando no convocaron en octubre del 2016, flotaba un poco en el aire. En un principio, cuando empezamos a pilotear el tema, la idea era crear una base de datos que le permitiera a la comunidad de investigadores -porque, finalmente, para la secretaría de Ciencia y Tecnología el destinatario principal es la comunidad e investigadores- tener acceso fácil, rápido y remoto a su documentación primaria, a sus fuentes primarias.

Empezamos a trabajar en octubre de 2016 pensando cómo generar estrategias de fortalecimiento de los archivos y del AGN y crear un sistema nacional, que en su momento era de archivos y a partir del trabajo desarrollado en el año 2017, cuando se conforma el grupo de trabajo para el sistema nacional de documentación histórica, se articula con los sistemas nacionales que presentó antes Lucas.

En ese sentido, lo que entiendo que el Archivo General de la Nación pudo aportar en esa sinergia institucional tiene que ver con establecer el camino archivístico para la carga de esa información... esa parte que fue caracterizada como “obsesiva”. Entonces, como base del sistema lo que el AGN presentó fueron las normas internacionales de descripción para instituciones que custodian fondos de archivo (ISDIAH) y para documentos (las ISAD). En ese sentido, este proyecto, por un lado, está permitiendo coordinar y dar apoyo económico en materia de capacitación, formación, equipamiento tecnológico y preservación; y, por otro lado, está intentando generar recomendaciones, manuales y difusión de buenas prácticas, que fue lo que mencionó Lucas en sus últimas placas.

Pero, por otro lado, el sistema nos dio un plus, para generar unos “off topic”, que tenía que ver con esta comunidad de prácticas que encontraba un espacio donde reunirse. Y, al generar esa base de datos que terminara siendo el Sistema Nacional de Documentación Histórica, hablaba de otros problemas que había en los archivos, que les surgían a los investigadores, etc. Así surgió, por ejemplo: la carta que firmó todo el Consejo Asesor para ampliar la oferta de temas estratégicos, de líneas prioritarias de investigación de CONICET, y pedir que se incluya el desarrollo, la preservación y acceso a los archivos; la posibilidad de

articular becas o pasantías en el área; la posibilidad de revisar la Ley de Protección de Datos Personales, de articular e implementar la ley de acceso a la información; la posibilidad de generar normativa, ya sea del Sistema Nacional de Archivos, como del funcionamiento del AGN y la evaluación documental; la posibilidad de incorporar la perspectiva archivística en la gestión de documentos electrónicos en la administración pública nacional...

O sea: hay una serie de cuestiones que se definían y que se trabajaron con el objetivo de crear el Sistema Nacional de Documentación Histórica para tener un registro de todos los archivos o de todas las instituciones que preservan documentación de valor permanente (documentación histórica) en la Argentina, y, a su vez, a ver qué tipo de documentación preservan... pero en ese camino fueron saliendo otras cuestiones que, por las personas que estaban implicadas en esos diálogos, pudieron generar otro tipo de cambios que van en el camino de la generación de políticas públicas. En ese sentido, algo que no quiero irme sin dejar de recordar es que, como dije antes, el derecho de acceso a la información en nuestro país es un derecho reconocido por la reforma constitucional de 1994 y que desde el año 2016 tenemos la ley 27.275, que reconoce y especifica cómo funciona este derecho. En septiembre de ese mismo año tenemos el decreto reglamentario, que nos dice cómo debe implementarse. Y, en ese sentido, toda institución que reciba algún tipo de financiamiento del Estado está obligada a ampararse en esta normativa y a dar respuesta a los pedidos de acceso a la información. Lo digo y lo señalo porque en este encuentro hay muchos archivos privados o archivos de la sociedad civil, pero ese hecho implica que si reciben algún tipo de financiamiento del Estado deben dar el acceso a la información en los términos que la ley lo establece.

Por último, señalar que las condiciones de accesibilidad -si bien está la ley y de alguna u otra manera terminamos siendo todos estos agentes responsables del cumplimiento de esta normativa- no sólo se regulan por la normativa, sino que también se regulan por el tipo de trabajo (de identificación, de clasificación, de ordenación, de descripción) que tiene ese archivo para hacer posible el cumplimiento de esa normativa.

Por otro lado, me parece que no es necesario aclararlo, pero lo aclaro: hay un principio ético básico del Consejo Internacional de Archivos que en algún punto es de sentido común, e indica que todos los archivos están para ser consultados y no para ser resguardados. No importa si el tema que viene a buscar el investigador o investigadora es el mismo que estoy investigando yo... y entonces quiero tener la primicia y el acceso prioritario. Hay cuestiones que tienen que ver con el acceso que son previas y de sentido común, si se quiere: un sentido más ético que la aplicación de la normativa. Pero la normativa también regula en relación a esto.

Entonces, para terminar: lo que quería enfatizar en esta presentación, sobre todo, es que las políticas de Estado referidas a la preservación del patrimonio documental incluyen la sanción de normativa y las prácticas que desarrollamos todos los días en los archivos en los que trabajamos y desde donde podemos seguir buenas prácticas o recomendaciones o podemos hacer lo que nos parece con el resultado que sea. En ese sentido, es una responsabilidad social de los y las archivistas realizar la triple función social de los archivos O sea: en algún punto es sobre quienes trabajamos cotidianamente sobre quien recae la posibilidad (o imposibilidad) de que esos documentos puedan ser leídos desde múltiples miradas (y no si lo ordené como a mí me parecía desde la mirada de quien es mi consultor principal). Y, en ese sentido, es muy importante respetar la integridad de los fondos documentales, el principio de procedencia y orden original, eso que yo llamo el “sitio arqueológico”, qué significan los archivos (y no estar mirando sólo la información literal que contiene el documento), porque es la única manera de poder mantener los documentos en contexto. En ese sentido, debemos aunarnos, digamos, para exigir el reconocimiento de la tarea en la profesionalización de nuestro trabajo, debemos poder planificar estratégicamente de lo general a lo particular, y no perdernos en los documentos sueltos en ese mundo de documentos que significan los archivos.

En ese sentido, el Sistema Nacional de Documentación Histórica es una gran herramienta de desarrollo de políticas públicas. Insisto: inscríbanse, regístrense, hablen con las autoridades que sean necesarias para que autoricen el registro en este sistema, porque lo que necesitamos es identificar las limitaciones para poder superarlas (no identificar las limitaciones para quedarnos llorando, que es algo que también solemos hacer bastante). Y entender que el acceso a los archivos es el ejercicio de un derecho fundamental, pero, por sobre todas las cosas, es el requisito básico de un estado democrático. Muchas gracias.

Eugenia Sik: la razón de esta presentación, justamente, era ver qué políticas públicas están hoy en día vigentes. Sabemos que han sido muchas veces escasas. Y en el caso particular de los archivos personales, que es lo que aquí nos congrega, [este problema] ha sido todavía más acuciante. Por todo esto quiero mencionar que la convocatoria a la presentación de este panel sobre el SNDH no sólo es porque me parece que, hasta este momento, con excepción de unas pocas instancias, el sistema estuvo solamente dentro de las paredes del comité asesor, que es muy amplio, muy interesante, muy federal, hay gente representada de un montón de instituciones, diversas trayectorias, diversas edades, y son unas jornadas intensas en donde se trabaja muchísimo y bien.

Pero además de eso, cuando ocurrió lo del archivo de Juan Carlos Romero -que estuvo sobrevolando todas las jornadas- se armó una pequeña reunión donde estaban Lucas [Luchilo], Emilio Perina, el

director del AGN, Marcelo Panozzo [Secretario de Patrimonio Cultural de la Nación] -que estaba convocado hoy y no pudo asistir- y Martín Oliver [de la Fundación Williams], y yo. Es por lo menos inaudito que instituciones del Estado que convoquen para debatir sobre los archivos personales. Porque el AGN no es el Estado. Allí también hizo un taller sobre el tema pero... el AGN es una institución estatal, no es el estado en su totalidad. A veces, quizás, cuando se habla que las organizaciones de la sociedad civil hacen lo que el Estado no hizo, no es “hacemos lo que el AGN no hizo”, sino que hacemos lo que ninguna dependencia estatal, por sus potestades, misiones, funciones “en la letra”, más sus coyunturas institucionales particulares no atiende.

Por eso la invitación a que las personas puedan de distintas realidades institucionales puedan dialogar con representantes del Estado y entre todos pensemos que, justamente, los problemas no se agotan la legislación, pero que son necesarias y que, además de eso, son necesarias políticas públicas específicas porque, justamente, los archivos personales en tanto privados, además de una heterogeneidad documental, no nacieron en una primera instancia para dar cuenta de sus actos a la ciudadanía toda, como sí ocurre con los archivos estatales.

Por otro lado, si bien todos los archivos personales son archivos de ciudadanos, ciudadanas o ciudadanes, muchas veces la producción documental y muchas veces también lo que hoy en día es más atractivo para la investigación, que es uno de los aspectos de esa “triple función social”, pero que en los archivos personales, cuando transitan de lo público a lo privado, por lo general ya transitan constituidos como archivos de carácter permanente y por lo tanto ya están más tamizados por esa perspectiva de la investigación.

Por lo tanto creo que lo que quizás se pueden pensar son instancias institucionales donde estén protegidos los archivos personales con sus peculiaridades. Que así como existe la archivística general... los archivos personales no queden siempre de furgón de cola de la teoría... Algo visto ya muchas veces en las políticas públicas de distintas realidades. En ese sentido obviamente seguramente habrá casos internacionales para debatir y que yo supongo que nadie mejor que ustedes para comentarnos todo eso, o para pensarlo como una agenda también, porque nadie inventa la pólvora. Pero, además, cómo pensar otro tipo de organismo. Yo creo que ya lo se lo comenté a Lucas en su momento y ayer hice una presentación: a mí me interpela el modelo de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares (CONABIP), que puede funcionar, por ejemplo, a la par de la Biblioteca Nacional, y que es un ejemplo de articulación público-privada de protección, y, sobre todo, de garantía de patrimonialización: cuando se cumplen ciertos requisitos -que seguramente serán diferenciados- se pueden presentar y entonces ya entra en un sistema que luego, digamos, ante cualquier eventualidad, ante cualquier realidad institucional diferenciada, estará cubierto por otras instituciones.

Esa comisión, obviamente, también se podría pensar, sí, como algo muy amplio, sin que falte ningún actor de relevancia. Yo creo que en ese sentido el modelo del Sistema Nacional de Documentación Histórica, con su comunidad de práctica, me parece un ejemplo de cómo se pueden articular un montón de instituciones que vienen produciendo trabajos, publicaciones, que vienen poniendo en acceso a los fondos... Agrego: en el caso de los fondos personales, creo que el desarrollo viene sobre todo de instituciones amparadas de alguna manera por universidades, no solamente organizaciones de la sociedad civil. O las dos cosas, como en el caso del CeDInCI. Fundamos una asociación civil que después logró, digamos, un amparo: un convenio con una universidad nacional. Esto no es exhaustivo, obviamente. Digo que es un fenómeno, por lo que yo puedo ver... acá somos tres universidades organizando un congreso de archivos personales. Y hay muchísimos trabajos que justamente se dan en el marco de una universidad y también de otras instituciones: museos, bibliotecas... es por eso que me gustaría preguntarles cómo podrían ver un modelo de estas características, articulando distintas instituciones del Estado.

[Intervenciones que no se escuchan]

Lucas Luchilo: hay varios y muy interesantes temas. Con respecto a la reunión que tuvimos con Panozzo y Emilio [Perina]... básicamente conversamos sobre qué es lo que habría que hacer y básicamente no llegamos a ninguna conclusión más que a una nebulosa de ideas.

A mí me interesa profesionalmente la política científica comparada. Entonces, cuando uno empieza a meterse en esos temas: ¿qué encuentra? Una cierta convergencia: miro los instrumentos, la forma de organización y... se parecen. En un nivel general, se parecen. En este campo creo que también: hay una tendencia a la convergencia porque las instituciones se parecen, las normas...

Pero cuando uno empieza a escarbar empieza a encontrar diferentes trayectorias institucionales, diferentes articulaciones, cosas que se llaman igual pero que son bastante distintas y hay cosas que funcionan mejor y otras que no tanto. ¿Qué quiero decir con esto? Yendo al tema que vos planteás, lo primero que hay que hacer es, como decía Felipe González: "cuando yo no sé qué hacer, miro a Alemania". Creo que hay que tratar de tener una lectura, elaboración y sistematización de lo que se hace en otros países que uno supone que se hace bien. Pero al mismo tiempo tratar de situar las llamadas "buenas prácticas" internacionales en el contexto particular y local y ver de eso qué se puede tomar, qué se puede adaptar, qué se puede inventar. Yo creo que lo primero que esto necesita es un trabajo técnico inicial... un grupo que haga un informe y diga "esto vimos, y dadas las condiciones nacionales creemos que hay que intervenir sobre tal, tal y tal dimensión, con tal tipo de instrumentos".

Esto se puede hacer en el marco del Sistema Nacional de Documentación Histórica, "estirando" el concepto de capacitación, llevándolo a la asistencia técnica y consiguiendo un poco de plata, no mucha,

eso está claro. Pero creo que esto simplemente permite ordenar la agenda. Después se puede conversar con colegas de otros países latinoamericanos que tienen sus buenas experiencias. Me parece que más allá de lo que a cada uno se nos pueda ocurrir y leer de un lado y del otro y conversar, habría que hacer un estudio sobre políticas relativas para archivos personales. Para esto una institución se tiene que adherir al sistema al nivel intermedio y presentar una propuesta.

Sobre varios de los temas que vos planteás [la intervención que no se escucha]: con las instituciones privadas en relación con lo público hay que ver cuál es el equilibrio entre lo regulatorio y lo promocional. Que quiero decir: la capacidad regulatoria del Estado, teórica, sobre el sector no gubernamental (fundaciones y asociaciones civiles, sin entrar al sector privado en sentido estricto que por ahí no es un actor tan importante en esto) es altísima. Si uno lee el código civil argentino, para fundaciones y asociaciones, el Estado puede pedir lo que se le ocurre, pero no lo hace. Ahora el problema no es simplemente cómo aplicar esa capacidad regulatoria, sino estimular a que haya cooperación, flujos, interés, intercambio... en esto la idea de que una instancia más o menos centralizada puede ordenar y dirigir es limitada. Puede tener en el papel gran capacidad regulatoria, amplias atribuciones pero en el día a día lo que terminan funcionando son mecanismos a veces informales y otros formales, como los que estamos tratando de instaurar.

Muy interesante lo de los "archivos privados de interés público"... bueno ¿cómo se define el interés público? Porque en realidad, cuando uno vive en la heterogeneidad y la diversidad no hay un interés público, hay múltiples intereses, parciales, todos razonablemente justificados, de instituciones que tienen propósitos diferentes y lo que le interesa a uno... a veces puede ser obvio, en algunos casos. Pero en otros, la importancia relativa de tal o cual fondo personal varía mucho de acuerdo con la perspectiva institucional, de intereses de investigación o los que fueran. Y ahí hay un punto que es importante tener en cuenta: el contexto político... un conjunto muy variado de factores.

Sobre las mutaciones globales y la necesidades profesionales yo estoy totalmente de acuerdo y ahí tenemos un problema que es global y que en la Argentina se presenta con particular profundidad -menos que en otros países latinoamericanos, porque no estamos tan mal en eso- que es el problema de la integración de los conocimientos informáticos en sentido amplio en la gestión de las instituciones y en los perfiles profesionales de la gente que trabaja, en este caso en archivos, pero puede ser en muchas otras cosas. Tenemos problemas de cantidad, de capacitación, en la Administración Pública hay un grave problema para mantener al personal informático capacitado... se van... se van: todos los meses se forma gente y se va, de a decenas. Cuando uno consigue armar un área más o menos fuerte, al rato se desmantela.

Y después otro problema fundamental que cualquiera que trabaja en una institución pública argentina sabe que es la separación entre las áreas sustantivas y las áreas de sistemas. Cuando uno trabaja en el área sustantiva, en general, los departamentos de sistemas tienden a concentrar capacidades informáticas en ese área. Y uno simplemente solicita a ese área de sistemas lo que necesita y entra en una cola sobre la cual no tiene control y hay una resistencia a integrar personal de sistemas en las áreas sustantivas a pesar de que es la política oficial. Hay todo un tema en la transformación de las profesiones en relación con la digitalización que es ineludible y abarca campos profesionales muy diferentes y cada vez más amplios.

Sobre tu pregunta... no hace falta ser investigador para consultar la información [del SNDH]. En la Secretaría [de Ciencia y Tecnología] gestionamos el portal de datos abiertos y ahí toda la información que vaya apareciendo en este sistema va a ser accesible. Lo que sí se requiere es una adhesión institucional para formar parte del sistema, pero no para ser usuario de la información que se produzca. Son dos cosas distintas: una es la adhesión institucional para ser parte del sistema, otra es la consulta por parte de investigadores o no investigadores o quien tenga interés en saber sobre algún tema particular.

Mariana Nazar: tiro bombas y las dejo para el debate posterior... intento articular todas las cuestiones que plantearon. Primero las fáciles: la asistencia técnica del Departamento de Archivo Intermedio del AGN... simplemente es un mail a la dirección archivointermedio@mininterior.gob.ar o un llamado telefónico 4331-0800 internos 71152/ 71153/ 71154. La asistencia por lo general se basa en una reunión en el Departamento de Archivo Intermedio o una visita a la institución productora para ver cuál es la problemática específica por la que se requiere asistencia y hay una serie de recomendaciones generales y un seguimiento en el caso de que la institución o la organización quiera hacer el seguimiento. De hecho, el programa de capacitación del AGN surge como estrategia de desarrollo de las asistencias técnicas, porque cada vez que se iba a la institución que pedía asistencia técnica, tenían que explicar todo desde cero. Dijeron: "¿Por qué no empezamos a juntarlos y a explicarles lo básico?". Y a partir de eso potenciamos esas asistencias.

En relación al lugar de los archivos privados de interés público, es un concepto que yo vengo utilizando hace muchísimo tiempo porque para mí es muy potente. Si bien no podemos hacer un decálogo de cuáles serían los archivos privados de interés público me parece que es un tema muy importante sobre el cual las políticas de Estado deben poder avanzar.

¿Cómo ha sido tradicionalmente? Como señalaba Isabel: los grandes próceres de la historia o quienes se consideraban así manifestaban su intención de donar su archivo al AGN o a otra institución. O no lo manifestaba y su familia, una vez muerto, y cansada de ver esa documentación en el desván, iba y lo

donaba. En ese sentido yo hago un llamado muy fuerte a la diferenciación entre archivos privados de interés públicos y archivos que robaron documentación... archivos que fueron formados por el usufructo de documentación pública por parte de determinados personajes y que después muy noblemente o de forma desinteresada la familia dona. Voy a dos casos antiguos: el de Julio Argentino Roca y el archivo Justo que se conserva en el Archivo General de la Nación Está lleno de documentación oficial. De hecho Lila [Caimari] ha trabajado sobre los archivos policiales que justo se llevó a su casa en la década del '30. Y hace poco tuvimos otra situación que quiero mencionar porque es un tiro para el lado de la justicia que es que la familia del Vicealmirante [Isaac Francisco] Rojas, de la autoproclamada Revolución Libertadora, una vez fallecido este señor, donó su documentación al archivo de la Armada. De ese archivo, lo pasaron al Archivo Histórico de la Armada en Casa Amarilla donde, como en cualquier institución que está pensando el archivo como en el siglo XIX, había investigadores que se dedicaban a la historia de la Armada y por lo tanto eran los únicos que deberían tener acceso a eso y hacían con esos documentos lo que querían... se llevaban cosas a sus oficinas, a su casa, etc. Cuando viene el programa de modernización de archivos del sistema de Defensa del que ya hablé anteriormente y se mete a trabajar en los archivos históricos y generales, con el principal objetivo de aportar documentos a las causas [por delitos de lesa humanidad] pero también para poder llevar a esos archivos al siglo... veinte, aunque sea... encuentran esta documentación. Formamos un equipo de trabajo interdisciplinario de trabajo donde había personal que era del equipo de investigación, del equipo de archivos de [el Ministerio de] Defensa, un marino y una marina y yo los coordinaba desde el programa de capacitación del AGN.

Hicimos un trabajo muy arduo de identificación, está el cuadro de clasificación: invito a todo el mundo a ver ese cuadro porque es hermoso. Está colgado en la página del sistema de archivos de la defensa. Eso se difundió cuando se estaba terminando la gestión anterior en un acto que encabezó [Agustín] Rossi, que era ministro de defensa. Y a la última hija viva de Rojas le dió como una especie de ataque de "gorilismo", y quiso recuperar los documentos... ¿Por qué? ¿Cuál era su preocupación principal, que me parece importante? Como iba a hacer el archivo para supervisar lo que iban a escribir sobre la memoria de su padre. Se hicieron tres revisiones sobre ese fondo documental: una primera en la que participaron los nietos de Rojas, que se pasaron seis meses mirando documento por documento... porque una de las cosas que se le dijo a la señora fue que había mucha documentación generada en la esfera pública. Para contarles algunas de las cosas que había en ese fondo: las actas del Partido Peronista Masculino y del Partido Peronista Femenino, que los peronólogos pensaban que habían sido eliminados, los daban por quemados... los tenía Isaac Francisco entre sus documentos personales. Lo que termino de contar es que hay un último acta en donde se hizo un análisis de toda la documentación y se determinó que lo único personal, personalísimo, de todo el fondo es un álbum de fotos de su mujer. Pero entonces:

documentación privada de documentación público, diferenciarla de documentación apropiada ilegítimamente por funcionarios en su ejercicio público, como otro ítem.

Por otro lado, desde el Archivo General de la Nación hace rato que estamos queriendo motorizar la creación del registro nacional de documentación histórica, que es algo que figura en la Ley 15.930 y nunca se puso en práctica. A mí me vendría muy bien que el reclamo sobre ese registro se masificara porque eso permitiría, si bien tiene todos los problemas de un registro, empezar a esbozarlo.

Otra cuestión sobre la que se está intentando avanzar es la creación del Comité Nacional de Patrimonio Documental de la UNESCO. ¿Vieron que hay un programa de la UNESCO que es Memoria del Mundo? Ese programa tiene comités regionales y nacionales. El año pasado generamos un par de reuniones para empezar a motorizar la creación de ese comité que de alguna manera podría servir como paraguas para realizar este tipo [de asuntos].

[receso de café]

Minuta del espacio de intercambio sobre políticas públicas archivísticas⁹⁸

Mariana Nazar continuó con la distinción entre archivos personales de interés público y archivos personales contruidos a partir de la apropiación ilegítima de documentación pública. También explicitó el interés, por parte del AGN, de impulsar el Comité Nacional de Memoria del Mundo en la Argentina para poder relevar documentación de carácter histórico. También se refirió al registro contemplado en el artículo 3 de la Ley 15930 (del Archivo General de La Nación) que nunca ha sido instrumentado desde que fue creada la ley en 1961.⁹⁹

Nazar también puntualizó que es importante tanto la aplicación de la disciplina archivística como el reconocimiento profesional de quienes trabajan en los archivos. Asimismo, insistió en la importancia de que los archivos se organicen profesionalmente, respetando los principios de la archivística, sin ser esto necesariamente un reclamo corporativo, ya que reconoce malas intervenciones realizadas por archivistas profesionales.

El abogado José Miguel Onaindía puntualizó que, si bien las normas son importantes, el problema no se agota en una reforma legislativa. Hay cuestiones a revisar que entran en el ámbito de las conductas, de lo contrario se cae en el “angelismo racionalista” del siglo XIX. En ese sentido, es importante la conciencia de las personas que tienen o reciben un archivo del valor social del acervo. El problema de la legislación vinculada al patrimonio cultural es que es de origen corporativo, lo que propicia que se soslaye que el principal derecho que está involucrado es el de acceso a la cultura. Es por eso que los Estados invierten en cultura. Ser conscientes de que la reforma legislativa no agota el asunto, sino que es menester generar una conciencia social que tenga efectos más deseados, incluso con una legislación deficiente.

Eugenia Sik insistió con la propuesta de tomar como modelo de organización a la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, ya que es una institución que permite la articulación entre la esfera privada y lo público protegiendo el patrimonio, generando financiamientos y herramientas técnicas de trabajo que puedan aplicar las instituciones amparadas bajo dicha comisión.

Lucas Luchilo, se detuvo en analizar el esquema de financiamiento de los instrumentos amparados bajo legislación corporativa. Por ejemplo, en el caso de las bibliotecas populares, aludió al financiamiento a

⁹⁸ Este bloque se desarrolló como una continuación del panel anterior, por eso muchos de los asuntos conversados constituirían respuestas o acotaciones a esas intervenciones previas. En este caso no hemos transcrito los diálogos porque algunas intervenciones son inaudibles por no haber sido registradas con micrófonos. Las líneas que siguen constituyen un racconto de los principales asuntos conversados durante esas dos horas de “asamblea” de archivistas.

⁹⁹ El artículo 3 de la ley establece que entre las atribuciones del AGN se encuentran: “f) Solicitar de instituciones privadas y de particulares información acerca de documentos de valor histórico que obren en su poder [...]; h) Tomar intervención en las transferencias de documentos que se efectúen entre particulares y proponer al Poder Ejecutivo, previo asesoramiento de la Comisión Nacional de Archivos, que se crea por la presente ley, declaraciones de utilidad pública y la consiguiente expropiación cuando correspondiere i) Dictaminar, a los fines del artículo 17 en los casos en que se intente extraer del país documentos históricos”. Argentina, Ley 15.930: Archivo General de la Nación. Funciones, 1961. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60674/norma.htm>.

partir de un porcentaje de lo recaudado a partir de los juegos de azar. Lo mismo que ocurre en otras legislaciones, como la Ley Nacional de Teatro o el del Instituto Nacional de Cinematografía. Es por eso que para Luchilo tienen que estar contemplados criterios presupuestarios pero también valorativos para la implementación de estos instrumentos. ¿Queremos que la gente juegue más para que se financien las instituciones culturales?

También hizo alusión a la limitación del impacto del mandato estatal frente a otras alternativas, citando por ejemplo el caso del Sistema Nacional de Repositorios Digitales, que a pesar de que se encuentra en funcionamiento, quienes se dedican a la investigación prefieren subir sus trabajos a plataformas privadas, como Research Gate.

Eugenia Sik y otras personas presentes apuntaron que, en la actualidad, muchas instituciones que custodian fondos de archivos dependen regularmente de la aplicación a financiamientos específicos provistos por distintas organizaciones para lograr financiamientos por proyectos y que tampoco podemos dar cuenta del origen de los fondos que sustentan actualmente a las instituciones o personas que llevan adelante el tratamiento archivístico de los fondos documentales.

Isabel Wschebor, de la Universidad de la República de Uruguay planteó, asimismo, la diferencia entre el archivo personal trabajado para uso privado de un archivo personal trabajado por el bien público. Como los fines son bien distintos, el Estado no tiene que financiar con fondos públicos trabajos archivísticos que van a ser de uso privado. Mencionó, entre otras cuestiones, el valor económico, social y cultural, y subrayó la revalorización que genera sobre los acervos el trabajo técnico archivístico.

Samuel Salgado Tello de Chile se refirió al funcionamiento del Fondart, programa del Ministerio Nacional de la Cultura y las Artes. Este fondo respalda desarrollos en distintas especialidades y se orienta tanto para públicos o privados, pero la única contraparte demandada es una actividad (por ejemplo, una charla breve en una escuela). El Estado no cumple un rol activo en el control del acceso a los bienes que se financian y no evita que se venda el patrimonio. Es decir: privatiza la gestión cultural y no cumple ningún rol de control en la venta de acervos. Quienes se dedican a la investigación en muchas oportunidades, han obtenido financiamiento para trabajar con archivos con el único objetivo de hacer un producto de investigación.

Lucas Luchilo, por su parte, volvió a puntualizar que hay que analizar si hay un interés público a proteger a partir de la legislación y cuál es el carácter del bien y de las instituciones a resguardar, volviendo sobre la problemática de la protección de bienes privados por parte del Estado. Si se orienta a las instituciones: ¿Cuáles son los umbrales de la asignación de recursos? Para el director del SNDH, la adhesión al sistema es un buen camino porque brinda ciertas garantías.

Por lo tanto, insistió en la relevancia de completar las adhesiones al Sistema Nacional de Documentación Histórica para comenzar a relevar necesidades, porque los niveles de adhesión y las líneas de financiamiento van a permitir calibrar problemáticas diferentes y contribuir a la visibilización de los acervos depositados en diferentes instituciones.

A partir de allí, en la asamblea hubo alusiones a situaciones institucionales particulares de todo el país y no faltaron las consultas acerca de las adhesiones al SNDH. Muchas personas presentes acordaron que no hay un enmarcamiento institucional adecuado para las instituciones que custodian fondos de archivo. Se cita el caso de un Centro de Documentación que no sabía si consolidarse como instituto de investigación, como biblioteca popular (a pesar de no serlo) o como asociación civil.

Varias personas coincidieron en la necesidad de impulsar las políticas públicas y de sostenerlas en el tiempo. Se citó el caso de Santa Fe, que tuvo leyes adecuadas pero que, actualmente no tiene dirección el sistema provincial de archivos y se derrumbó el edificio. En ese caso, además, tampoco alcanzó territorialmente a los archivos del interior de la provincia (como Rosario).

Luego de estas intervenciones, finalizó el tiempo previsto para este espacio.

Panel: sexo y revolución en los archivos personales

Participantes: Nicolás Cuello, Francisco Fernández e Ivana Dominique Bordei.

Presentación: Laura Fernández Cordero

Presentación de Laura Fernández Cordero

Felicitaciones por el crecimiento desde este espacio y muchas gracias por sumarnos con este panel. Quiero decir algo más antes de pasar al panel: en este mismo momento se está dando nuestra ciudad una marcha de antorchas que se propuso en protesta por motivo de público conocimiento, que es el recorte en ciencia y tecnología, con la consigna “Ciencia y tecnología en crisis. Basta de ajuste y despidos”.

Bueno, nos toca estar acá, a algunas personas de aquí nos hubiera gustado también estar de alguna manera ahí, porque nuestro trabajo muchas veces tiene que ver con algunos espacios relacionados con este recorte sobre la ciencia, que no es sólo CONICET sino también las universidades, los institutos, los centros de estudios. Muchos de ustedes lo saben.

Me da un gusto personal estar presentando a quienes nos acompañan esta tarde. En principio **Nicolás Cuello**, aquí a mi lado: Licenciado en Historia de las Artes, es becario doctoral del CONICET. **Francisco Fernández** es licenciado en Geografía, becario doctoral del CONICET, activista trans masculino y puto. **Ivanna Bordei** es archivista, una centinela del pasado y trabajadora sexual.

Nuestra idea es compartir las experiencias de archivo, pero no en el sentido de contar experiencias porque hubo otras mesas que teorizaron sobre el archivo, sino que recién estamos hablando antes de entrar el quehacer del archivo es al mismo tiempo una práctica y una teorización permanente. En el CeDInCI desarrollamos un programa que es el *Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo-Genéricas*, Nicolás y Francisco me acompañan y a Ivanna la tentamos permanentemente, pero tiene su propio trabajo y es muy arduo. En ese en ese archivo intentamos este quehacer de estar pensando permanentemente cómo guardar estas memorias como sobre todo revitalizarlas, que no queden sólo guardadas y que entren en diálogo permanente con el presente. Les invito a visitar la página Facebook del programa, cuyo nombre acotado es “Sexo y Revolución” porque las actividades que se hacen —no es

muy regular el cronograma pero se hacen con entusiasmo— apuntan a esta reflexión sobre el quehacer del archivo y la presentificación de alguna manera de los de lo que se guarda.

Intervención de Francisco Fernández

Primero quería empezar señalando la ironía de que se llame “archivos personales en transición”, nunca mejor dicho, porque quería hablar un poco de lo que estoy pensando como prácticas trans de archivo. O sea, no necesariamente prácticas sobre un archivo cuyo contenido es trans, sino una práctica desde una perspectiva trans. Más adelante quería hablar acerca del problema de qué documentos considerar relevantes cuando uno está mirando hacia atrás y no necesariamente todos los documentos hablan de lo trans, transexual, transgénero, travesti... sino que quizás están hablando con otras palabras.

Pero primero quería hablar un poco de lo que yo considero que es una práctica trans de archivo. No me arrogo la autoridad de esos términos, son términos que se usan. Para mí el archivo de Sexo y Revolución posibilita llevar preguntas cómo qué identidades de género han sido enunciables y legibles en distintos contextos, qué activismos... cuándo han surgido nuevas subjetividades de género, cuáles son las tensiones que han habido en torno a eso dentro de comunidades que hoy llamaríamos trans y travestis tanto en movimientos sexogenericos como también en la sociedad en general, qué estrategias de vida han estado disponibles, qué activismos han estado disponibles, qué alianzas y de qué forma los activismos trans y la producción cultural trans han ampliado ese universo de lo posible en la historia.

Inevitablemente tengo que poner en el tapete de qué forma estoy pensando lo que es relevante o no para una práctica trans de archivo, para no imponer una verdad nueva o para no decir “acá se estaba nombrando de X manera”, pero en realidad es una persona trans.

Susan Stryker que es una historiadora trans estadounidense, ella hizo su trabajo doctoral a principio de los 90 en un archivo gay lésbico de San Francisco, California. Ella dice que tuvo que hacer un trabajo que se denomina “a contrapelo”. Era un archivo que en su momento se llamaba gay-lésbico, y ahora gay-lésbico-bisexual-trans, y estaba ordenado de una manera en la que ella caracteriza como homo-normativa. En las que hay muchas historias que ella reconoce de de una historia trans femenina que aparecían como dentro del sector “gay” y viceversa. Hoy en día quizás también podríamos hablar desde el concepto de cissexismo, como asignaciones identitarias y sexistas, que a veces están dadas por el trabajo de archivo, como el caso de Susan Styker en donde las personas que construyeron ese archivo tenían una lógica homo-normativa; o estas asignaciones identitarias cissexistas también pueden estar

dada por quienes produjeron los materiales, como una nota de diario de "hombres apresados por X cuestión" y te das cuenta que todas se identifican como travestis.

Una estrategia que me parece interesante para identificar asuntos dentro de una perspectiva trans del archivo es trabajar con las negaciones de género. Esto lo tome de una académica estadounidense llamada [Rebekah] Edwards que muestra una foto de unos archivos policiales de una persona con vestido, con pelo largo y abajo dice “esto no es una chica”. Para ella, se puede reconocer dentro de una historia trans por la negación de la misma, no solo a pesar de esto. Porque esa negación de género le está dando una relevancia para pensar desde lo trans.

En los archivos personales de Marcelo Ferreyra hay varios ejemplos de estas negaciones de género. De los que me parecen particularmente interesantes, que son unas carpeta de recortes de diarios de 1997 hay un montón de ejemplos de negaciones de género dentro de una saga de “lesbianas criminales”, supuestamente. Si se mira las fotos se empieza a dudar si son lesbianas criminales y cuando lees el contenido se problematiza aún más la asignación de lesbiana. Por ejemplo, había una lesbiana “roba documentos” —aclaro que quiero decir que no necesariamente son hombres trans, me atajo por las dudas—. La persona era originaria del Norte Argentino que robó un DNI de su primo para poder casarse con su novia. Quizás si era lesbiana, no sabemos, pero igualmente me parece una negación de género interesante porque está tomando un documento masculino, no sabemos exactamente porqué, pero al menos me parece interesante problematizar que necesariamente era lesbiana.

Más dramática todavía es la historia de la “lesbiana asesina” que se llamaba Gabriel y vivía en Berazategui como hombre. Tenía un DNI falso con el nombre Gabriel, trabajaba de albañil, todo el mundo pensaba que era lo que hoy llamaríamos un varón cis. El tenía un novia a la cual le había dado explicaciones que variaban. A veces le decía que él había nacido intersex, a veces que había tenido un accidente en los genitales... pero él vivía como hombre con su novia que lo veía como hombre. La novia, que era muy jovencita, le contó a su familia como era el cuerpo de Gabriel. Entonces la familia respondió que su hija está saliendo con una mujer que finge ser hombre, fueron y le dijeron a Gabriel que iban a revelar todo su historia. Entonces, Gabriel mató a la mamá y a la hermana de la novia. Y ahí el tema llegó a todos los diarios como la “lesbiana asesina”. En todos los recortes de diarios salía como “la lesbiana asesina” pero en el subtítulo expresaban algo así como “se siente varón ya desde chiquito”. También había opiniones de psicólogos y psiquiatras diciendo que Gabriel tiene que ser un varón transexual. Hay contradicciones en los relatos, pero que es muy claro cuando aparece su voz. En un relato con periodistas le preguntan cómo se siente, llamándolo por su nombre legal. Gabriel expresa “yo no soy ese nombre, yo soy Gabriel, yo sigo siendo Gabriel”. Me parece muy dramática esa negación de género y su contra

negación de la negación de género. Y me parecen muy interesantes todas estas historias para ver distintas estrategias para vivir en un género que no era el asignado al nacer.

Algo que también me parece interesante de los archivos que hay en Sexo y Revolución es que presentan un panorama diverso y particularmente amplio en lo que podemos llamar la historia trans en Argentina, porque muchas veces hay relatos muy fragmentarios, algunas figuras muy visibles con algunas identidades muy particulares y en los archivos de Sexo y Revolución podemos ver cuestiones como: el activismo transexual, que mucha veces hoy es visto como menos revolucionario o más patologizante, o colonizante... Otros activismos de personas trans que eran gays, lesbianas o bisexuales y militaban como gays, lesbianas o bisexuales desde hace un tiempo, lo cual alivia un poco la sensación de soledad histórica que sentimos algunas de las personas trans que somos lesbianas gays o bisexuales y también militamos como tales. Y también la presencia del activismo trans masculino que aparece en los archivos y que ahora se toma como nuevo. Siempre está el primer hombre trans que hace tal o cual cosa... y en el archivo aparecen ya en los ochenta fotos de gente trans masculina.

Para ir cerrando, me parece interesante estas lecturas trans de los archivos, que buscan ir contra las lecturas cissexistas, nos ofrecen la posibilidad de sustentar lecturas que complejizan, enriquecen o que incluso discuten con las lecturas dominantes que existen muchas veces sobre nuestros colectivos o incluso internamente. Y vamos por más, gracias.

Intervención de Ivana Dominique Bordei¹⁰⁰

Yo empecé a guardar los álbumes de algunas amigas más a fines de los 90, porque eran pocas las personas trans que teníamos la posibilidad de vivir en departamentos. Generalmente todas vivían en casas tomadas u hoteluchos de mala muerte, que estaban llenos de humedad, haciendo imposible que las fotos perduren en el tiempo. Cada vez que moría una amiga me dejaba las fotos como herencia.

De Cristal Solis que murió en el 2012, que era una chica del Gondolin, una de las primera en llegar allí. Zoe, otra chica del Gondolin me las dio por ser Jujeña como yo. Para ella le parecía justo que las tenga. Estas fotos son de mi pueblo, de 1986, de 1990. [Imagen no disponible]

Esta es Sisi, una cordobesa que llegó en el 86 a mi pueblo para el carnaval. El cura del pueblo, de Libertador General San Martín, Jujuy, salió a tirar agua bendita para que no vuelva aparecer en los desfiles del corso. [Imagen no disponible]

¹⁰⁰ La totalidad de las imágenes y videos que acompañan esta presentación pueden verse en el registro del panel en: <https://www.youtube.com/watch?v=VeowoCKHQho&t=1015s>

Esta es Pepona, una activista marica. Porque no se consideraba gay. Que se transformaba para los cumpleaños, las fiestas [no disponible]. En el 88 ella se casó en Jujuy vestida de novia con su pareja. Y se sacó fotos en la casa de Jujuy, en el sillón del gobernador. Así que estoy atrás de estas fotos que tiene el sobrino

Esta es Becky Carrizo, otra amiga que tampoco está en vida. La de rojo. Murió de un ACV, era docente y directora de un colegio rural de los Altos Calilegua. Estamos pensando en que actualmente están saliendo las primeras travestis docentes. Ella murió en el 2012, había sido docente y directora de un colegio, escribió dos libros: "Medio ambiente sobre la yunga de Calilegua" y "Que sabemos de nuestros cuerpos", que no llegaron a circular porque ella murió antes de que estén los libros. Entonces, su mamá se quedó con las cajas y no las pudo hacer circular ni presentar formalmente... Eran dos hermanos: uno hombre trans y ella, una mujer trans. Becky se vestía después de terminar su trabajo como director y como maestro. Llegaba a su casa, se soltaba el pelo [otra nueva foto] y se encerraba en su casa. Así que la madre cuando ella murió, separó todas las fotos que tenía de ella vestida de mujer y las iba a tirar. Y entonces la cuñada, la mujer de su hermano trans -que la madre lo amaba porque era un hombre trans- se las quitó, rescató y se enteró que yo estaba de vacaciones por Jujuy, y me las dejó. Y es por eso que me llegaron.



Aca esta Lohana Berkins con Pepona antes de morir de un cáncer:



Tengo fotos de Alejandrita Lamber, una chica que tambien ya no está en vida. Todos los álbumes que tengo son de personas que ya no están con vida. Murió en el 94, era una chica de Mar del Plata.



Ella es Becki que no pudo hacer su transición completamente porque tenía mucho amor y respeto por su madre.



Ésta es Betiana Tuzio, una de las chicas que ha recibido la reparación histórica de Rosario, que está con vida. A la cual yo aprecio mucho. Para hacer ver que también nosotras hemos sido superficiales en la vida y hemos querido ser lindas.



Porque nosotras, como minoría, también atravesamos todo lo que la sociedad atraviesa. Se operó a los 18 años. Ya desde el 83 veía fotos de ella. Ella volvía de Europa, porque son personas que han escapado en épocas de dictadura, exiliándose en Italia. Al ser la mayoría hijxs de italianos (son rosarinas) le era muy fácil hacer la doble ciudadanía y quedarse allá. [Imagen no disponible]

Esa es del carnaval del 86, de los Caprichosos de Martelli, donde ustedes ya ven lo bella que era. Ya eran mujeres transexuales, todas rosarinas. [Otra foto, no disponible] Ella es Rimini. “Los caprichosos de Martelli” era una murga muy famosa por estas bellezas como “destaque”. Todas las murgas en sí tenían los “destaques”, que eran las mujeres trans. Se nos veía nada más para los corsos, eran dos semanas de carnaval, seis días al año de corso, que eran nuestros seis días de libertad, porque no nos llevaba la policía por considerarnos “disfrazados”. Entonces una bailaba, saltaba, la gente y te decía “divina”, “preciosa”... terminaba el corso y volvía el insulto y la persecución de la policía.



Betiana, fue un icono de nosotras, la comunidad trans por la belleza. Cuando éramos chicas y la conocíamos a ella, sabíamos que venía de Europa y como se fueron... y la posibilidad de conocer la libertad y de tener dinero también. Porque siempre se cuenta nuestra historia trans desde el lamento, pero nosotras teníamos que sobrevivir. No podíamos quedarnos en el lamento porque nos terminamos suicidando. También buscábamos la libertad, nos fuimos y buscamos nuestro poder adquisitivo, de alguna forma. Teníamos que pagar a la policía, por las coimas. Siempre teníamos la cartera llena de dinero, porque siempre te podía parar un policía.

Estas son fotos del Gondolín. La rubia que está ahí es mi amiga íntima que ya no está en vida, la Pretty Witch Viviana, Renata —la morocha que está para acá a la derecha— y una chica salteña. Renata era brasileña. Murieron todas [Imágenes no disponibles].

Ésta es una parejita desde que yo tengo recuerdo, desde los 90 que estaban en pareja. Los dos se murieron. Él se murió en el 2000 de un cáncer y Zoe no pudo soportar su ausencia —disculpen si me emociono—, y terminó suicidándose. Para tener la valentía de quitarse la vida se compró una bolsa de merca y empezó a tomar... a tomar... terminó colgándose, a los dos meses de su muerte. Son fotos de ellos que tengo de recuerdo. Desde que tengo uso de razón los he conocido en pareja. [Imágenes no disponibles]

Acá tienen las 3 chicas que no están más en vida: Renata la brasilera, Zoe y Cristal de Jujuy. [imagen no disponible]

Éste es Jorge que era taxista y nos llevaba a nosotras para todos lados. Junto con el tano. A mitad de los noventa. Jorge era muy buen asador. [Imagen no disponible]

Acá está Zoe, que es otra:



Las chicas del Gondolin en la terraza disfrutando el asado que hacía Jorge:





Fotos en la marcha, no recuerdo qué año. No es mi álbum, tengo que empezar a descubrir qué año fue, para ver si alguna lo recuerda:



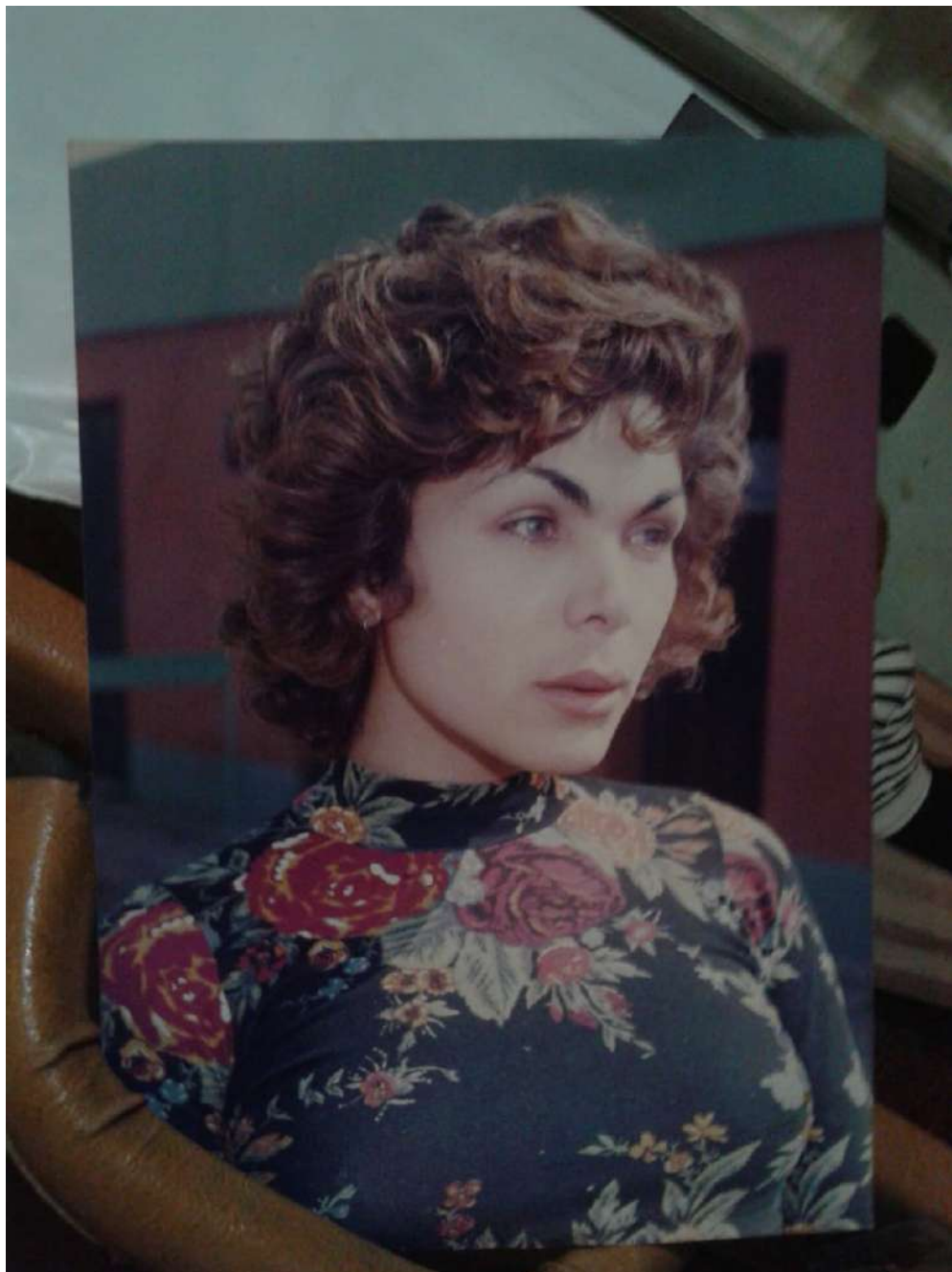


Cristal murió en el 2012 y fue la primera vez que se hizo un velorio en el Gondolin. Porque cuando ella estaba internada, grave, la madre vino a verla, entonces tuvo la posibilidad de que alguien reclame su cuerpo. Generalmente cuando moría una chica trans, desde 2010 para atrás, no se reclaman los cuerpos: los familiares han negado nuestra existencia.

[...]

Mi amiga Pretty Witch...

[Muestra una foto] Esta foto, para mí, es importantísima hacerla ver, porque muestra la hipocresía de la policía, que nos perseguía todo el año. Y acá están abrazados con una chica trans, que es Marcela “la rompe coches”. Una chica muy linda, demasiado bella, pero era un demonio... los tipos la paraban y no se imaginaban que se estaban metiendo con el diablo mismo en persona. Ya van a ver lo linda que era ella...



Ésta es ella a los 18 años. Entraba al coche y de una cachetada desmayaba a los tipos. Mientras les robaba, el coche seguía y ella iba riéndose. Paraba el coche con el freno de mano y se bajaba. Porque también hay que contar que no hemos sido frágiles, hemos sido vulneradas, pero no frágiles. No hemos tenido que inventar la vida, y sobrevivir a toda la mierda que nos tiró la sociedad.

Miren cómo nos esperaba la gente en los carnavales a nosotras, amontonándose a mirarnos:



Acá estoy yo cuando era más joven:



Acá está Tete, mi amiga íntima de toda la vida, con el hermano y su marido Ramón. [Imagen no disponible]

Acá trabajando las dos en un departamento privado. Nos metimos cuando había mucha persecución en la calle, para cubrirnos en el frío o para no pasar tanta represión. Sin darnos cuenta de que estábamos en una red de trata. [Imagen no disponible]

[Muestra una foto] Por esa remerita me dijeron de todo en la calle.

[Seleccionando videos]

Con este video vamos a ver que a nosotras también se nos mataba por nuestra identidad. Le voy a traer la historia de un femicidio trans en el 1988. La muerte de Vanina.

Laura Fernández Cordero: ¿Todo es tu memoria o estás trabajando con amigas?

Ivana Dominique Bordei: Yo trabajo sola porque estoy reviviendo lo que yo ya leí cuando era adolescente. Yo me crié con todos estos titulares, para mí es fácil. Yo siempre lo he contado cuando era integrante del Archivo de la Memoria Trans. Primero me decían que era demasiado ficticio, guionado. Pero no, era las cosas que yo leía cuando yo crecí. Yo ya sabía que me iba a perseguir la policía, que iba a ir presa, que iba a recibir agresiones. Todo lo que me esperaba por que se estaba despertando mi identidad de género. Se despertó a los 13 años pero uno la va retardando con las palizas de la familia, con los famosos correctivos que nos da nuestros familiares. La negación primero de la familia, de los primos que te empiezan a quitar el saludo en la calle y después en la casa.

[Se reproduce el video]

Esto es del 88. La que está en el medio es Perica, la que está relatando, leyendo y reviviendo ese día. Tengo muchos audios, pero no le quiero quitar el tiempo a Nico... En el 87, después de la muerte número quince de chicas travestis en la Panamericana, aparece la palabra *travesticidio*. Yo vengo investigando, buscando, desde cuando se empieza a usar la palabra *travesti*, me encontré con la palabra *travesticidio*. Después de la muerte número quince en la Panamericana, que fue Nancy de Martelli. La tengo por ahí también, porque hice un pequeño análisis con fotos. Era una chica de Villa Martelli que se fue a trabajar en Panamericana. A los dos meses, por escapar de la policía se mete en la ruta, pasa un coche y la vuela por el aire. Cuando cae, pasa otro coche y le saca un brazo... y aparecen otros pedazos de cuerpo por ahí.

[...]

También [dentro de una revista] aparece la primer muerte del 87. El 8/3/87 una uruguaya, Shirley, que dijeron que era argentina para no tener problemas con el consulado. Perica, conversando acerca del

carnaval, recuerda cómo fue ese momento. Estaban yéndose desde Villa Martelli en el colectivo. Pasan por la ruta y ven que había un cuerpo tirado: “Mira que mataron un puto”... pero no se bajaron porque los seis días del carnaval eran sagrados para ellas. Al otro día después de que terminó la murga, tipo seis de la mañana, tipo after -dijo ella- se fueron al velorio así como estaban: en bombacha y corpiño.

(...)

[Muestra una foto] Ésta es la famosa foto que está por todos lados. Nosotros no teníamos la cara de la persona muerta, sabíamos que existía la muerte de Nancy de Martelli, pero no sabíamos cómo era. Gracias a estar sentadas horas y horas, descubrí que Nancy de Martelli era ella. Encontré testimonios del tío, que era una marica... conocíamos solamente eso de ella (la imagen)... y las chicas llevado el cajón... las amigas... comentarios de las amigas... lo que decía el periódico: “para las leyes son hombres, para ellos mismos son mujeres, para la clientela son objetos sexuales no identificados, para la Psicología son motivo de estudio, para sus familiares son un drama, para ciertos políticos hipócritas un tema ideal para eludirlo, una succulenta fuente de trabajo para los cirujanos plásticos, para la mayoría de los ciudadanos siguen siendo un enigma”.

Trato de buscar la frivolidad que pone la editorial o la persona que se dedicó a hacer la investigación. Algo que nos pueda enseñar cómo nos trataban los periódicos, la prensa y también cómo nos estigmatizaba la sociedad.

Bueno... tengo muchísimas muertes. Pero también hay eventos de belleza, porque nosotras también, como dije hace rato, hemos sido fanáticas de los eventos de belleza. Nunca fuimos a ningún evento que diga “Miss Travesti” o “Reina Travesti”, para nosotras era “Reina de la primavera” o “Reina confusión” que era el boliche al que concurríamos en aquella época, que quedaba en Scalabrini Ortiz y Nicaragua. Más grande, durante mi exilio en Italia, hice el “Miss Trans Argentina”, porque nunca quise utilizar la palabra “Transex” porque se utilizaba para el trabajo sexual. Travesti nunca me consideré, respeto la palabra porque hoy en día la tengo que respetar, pero antes he hecho mucha fuerza para que no se me diga travesti por todo lo que dicen los periódicos, por todo lo que me recuerda a mí. La agresión sufrida... yo caminaba por la calle y me gritaban “trava”, “trabuco”, “travesaño”, “travesti”; una trompada en la espalda y una patada en el culo, un papazo, un tomatazo, un botellazo... siempre nos tiraban algo. Era un eco que nos seguía en los noventa; “puto”, “trava”... era una cosa natural que una camine y te insulten, de la nada misma. Entonces, me cuesta empoderar la palabra travesti. Cuando estuve en el CeDInCI relaté que volví a sentir la palabra travesti con odio, me dio miedo, me asusté. Pensé que me iban a volver a pegar [...] Veo que muchas activistas están volviendo la lucha para atrás. Empoderan la palabra travesti pero, ¿tienen el significado de lo que significa la palabra travesti para las antecesoras o para las sobrevivientes de nuestro colectivo? No sé... es un debate que nunca se nos permitió a las trabajadoras sexuales. Por lo

menos debatir porque se vuelve a utilizar la palabra (travesti): ¿por qué la quieren empoderar? Cada vez tenemos menos oportunidades de dar una charla. No tenemos espacios. Desde ya agradezco este lugar... todo el odio que nos tiraba la sociedad, a través de los programas de televisión -como el famoso debate de vecinos contra travestis de Palermo- ese odio que tenía el vecino heteronormal, hacia nosotras las personas trans, hoy lo están teniendo hoy las travestis abolicionistas. Es el mismo discurso, por eso nos cuesta muchísimo -a nosotras, las trabajadoras sexuales- llegar a dar una charla o un debate.

Intervención de Nicolás Cuello

Hola ¿Qué tal? Primero agradecer la invitación de poder compartir esta mesa con compañeros y compañeras de trabajo, tanto en el programa Sexo y Revolución, como amigos y afectos que también hemos tramado haciendo travesuras en la calle así que eso es interesante. Creo que en un sentido replica una propuesta que dentro de todo entiendo como innovadora: de poder reconocer el trabajo de aquellos sujetos y sujetas más anfibias, que transitamos en formas de organización política, pero también nos dedicamos al trabajo de investigación, ya sea financiado -yo soy investigador de CONICET, Fran también- o reconociendo ese estatuto de práctica en otros y otras activistas lo hacen de forma independiente y que han dedicado una vida, justamente, a la práctica de la recopilación, la catalogación de documentos de forma autónoma, también como una forma de construir una política comunitaria, de transmisión intergeneracional y que, en este caso, muchos otros investigadores jóvenes también nos estamos inscribiendo y, en un sentido, siguiendo ese legado, donde el archivo también es una forma de contacto transhistórico para activistas y esos sujetos más incómodos que entramos y salimos de las instituciones.

Traje para hoy un aporte muy concreto y muy pequeño que es una pregunta que se deriva de mi trabajo. Yo soy historiador del arte, me dedico a la investigación y a los cruces entre políticas sexuales y prácticas artísticas desde la postdictadura hasta la actualidad. Como buena persona torcida, cuando inicié mi trabajo de investigación empecé por lo más contemporáneo, digamos, por lo último y dejé lo más viejo para el final, para poder vivir y trazar, digamos, una cronología al revés. Y en el momento en que llegué a la década de los ochenta, que era el vértice de mi trabajo, también empujado por una sensación muy fuerte de insatisfacción -un poco tomando la referencia de lo que decía Ivana desde su perspectiva como un activista trans trabajadora del sexo que está disputando digamos estas narrativas que se instituyen como una normalidad ¿No? Ahora, las voces feministas abolicionistas y travestis abolicionistas- con una actitud y con una con un sentimiento de mucha frustración o insatisfacción frente a lo que se ha instituido, se ha naturalizado o se ha incorporado socialmente como “la historia del activismo LGBT”, que es mayoritariamente la historia de un activismo gay, porteño, blanco, con cierta perspectiva político-ideológica vinculada a su relación con el movimiento de Derechos Humanos y -a pesar de que

cueste decirlo y genera incomodidad- a una línea aplicada a la a la integración y al reconocimiento de garantías legales.

En ese en ese sentido, tanto mi práctica como investigador como mi práctica activista, también están atravesadas por una pregunta incómoda en torno a cuáles han sido los destinos de esos sueños de emancipación sexual cancelados, en primera instancia, por los efectos de la dictadura pero habría que nombrar cual... que es esta heterocis normalidad que, combinada justamente con la institucionalización del poder terrorista a partir del 76, dió y generó marcas de interrupción, obturación, para lo que eran proyectos de organización política que estaban pensando en la condición revolucionaria del cuerpo, el deseo y los placeres.

En ese sentido empecé a notar en los años ochenta, después de sostener una mirada frente a esa imagen del activismo gay institucionalizado, poder ver que detrás de la voz detrás de esa figura -cuando digo “activismo gay institucionalizado” muchas de personas hoy son amigos míos, lamentablemente es difícil discutir política es el marco de la moral, pero lo digo en un sentido político, digamos, una política que se orientó hacia la institucionalización de las demandas del movimiento gay- por fuera esa esa imagen hubieron una red muy importante de propuestas, formas de reactivación de una pregunta crítica en torno al potencial del sexo como un aspecto revolucionario, de transformación de la realidad, que el día de hoy siguen siendo difícil de reconocer.

Creo que también eso puede ser una conversación... que me imagino que siempre que está el archivo dando vueltas es una conversación: sobre cuáles son los efectos postraumáticos o traumáticos que ha generado la dictadura y qué relación tiene la práctica archivística con esta reescritura que hacemos en la política argentina, donde todo siempre empieza desde cero y donde nos cuesta reinscribirnos en genealogías que vayan un poco más allá de nuestra propia experiencia. Por eso mi frustración frente a estos ideales, personajes o consignas o sueños ya precodificados de lo que fue el “verdadero activismo gay” o “la historia del activismo gay”, y también por esta experiencia en donde todo empieza de vuelta y nunca hay nada por fuera del propio ego.

Empecé a detenerme con un poco más de paciencia durante los años ochenta. Y también me dejé interpelar por lo que mi propia práctica, mi propia curiosidad me enfrentaba. Traje este conjunto imágenes que son imágenes desordenadas que van desde el año 82 y que tienen incluso algunos materiales incorporados que son más recientes, pero son registros que me gusta construirlos como narración para para reponer un poco la térmica afectiva del encuentro entre quien investiga y ese pasado.

101

¹⁰¹ Las imágenes que acompañan esta presentación pueden verse en el registro videográfico del panel en: <https://www.youtube.com/watch?v=VeowoCKHQho&t=1015s>

Empezar a pensar cuáles habían sido esas experiencias, más gregarias, más atomizadas, efímeras dentro de lo que había sido cierto el activismo LGBT, que había tenido, justamente, una relación con la producción de lenguajes sensibles en el marco de los años 80, me llevó a construir una genealogía o incluso un propio archivo a través de mi propia investigación, que yo siento que también es una realidad de quienes investigamos o nos relacionamos con ciertas formas de conocimiento, ciertas formas de producción política alternativas o minoritarias: mucho de aquello que queremos investigar, sobre lo que queremos trabajar, es algo que tenemos que construir primero... o que vamos construyendo en el proceso propio de investigación.

Entonces, mucho de cómo empiezo a pensar la necesidad de transformar mi propia práctica. Y la pregunta que emerge de mi propia práctica hacia el archivo tiene que ver con este tipo de materiales: apelaciones a la revolución, a imaginarios anarquistas, a miradas más revulsivas en torno al sexo, apologías de la de la promiscuidad, del sexo “inseguro”... y también algo que tiene que ver con la materialidad con la que estos objetos llegan. Cuando me encuentro con ellos tienen manchas de humedad, mugre, tierra... revistas que estaban todas cortadas, pegadas una y otra vez con cinta scotch. Para mí esa llegada... el momento en el que el archivo se construye y la materialidad partir de la cual se construye este tipo de archivos a mí me parece que es significativa y creo no tiene solamente un mensaje en torno a la conservación.

A mí lo que me gusta de esas imágenes es una emergencia medio espectral lo que tiene que ver con el tipo de precariedad técnica para la época en donde la imagen pornográfica se parece a esas imágenes que se superponen unas a otras y tiene que ver con el tipo de impresión: el color rojo y el azul... se van superponiendo por capas y eso genera desfasajes que hacen que esas imagen abran la posibilidad a cierta monstruosidad o a cierta condición más fantasmal. Y creo que todos esos detalles que tienen ver con el mundo objetual que compone hoy este nuevo interés, nueva ansia o desesperación mercantil por constituir, abordar y generar estos archivos LGBT... me parece que son este tipo de marcas las que tienen algún mensaje o alguna advertencia sobre cómo es que puede construirse un archivo sobre las políticas sexuales en nuestra historia, en Argentina; y qué características tiene que tener ese archivo, si es que es un solo archivo, o si es que hay que tener estrategias para abordar cada uno de estos materiales que fundan esta historia.

En un sentido.... bueno muchas también como esta imagen que me gusta mucho.... Porque también hay muchas revistas pornográficas...



Archivo de Culturas Subterráneas - Colección personal Nicolás Cuello [década de 1980]

Hay algo interesante sobre la pornografía con un como un objeto quitado deje como parte de la historia LGTB, cuando uno le da la pornografía como elemento constitutivo de sociabilización, de producción de culturas públicas y de diálogos, incluso inscripciones teóricas y activistas, como la revista *Diferentes* una revista de los años 80 que incluía material político sobre el movimiento LGBT en general... como incluso esos objetos llegan con lo que yo espero que sean manchas de semen y con agujeros y entrecortados. Hay algo que tiene que ver con la historia de la circulación de esos objetos, que es también una historia sexualizada y es importante mantener sexualizada esa historia en la que circulan esos objetos: el origen y

el destino y las marcas de uso sexuadas que tienen estas imágenes para interpelar una historia de los activos LGBT.

Insisto: en este nuevo furor de archivo internacional, uno de los riesgos específicamente tiene que ver con la exposición acrítica, la atomización, la espectacularización del daño, como muy bien señalaba Ivana, que la reducción de nuestras historias de vida al sufrimiento, a la “resistencia”. Y, justamente, intercambian, posicionando el efecto moral que tiende a exponernos como un objeto fetiche lastimado y sustrayéndonos algo que es constitutivo nuestra historia, que es el lugar que le otorgamos a nuestras prácticas sexuales y todo lo que construimos y todo lo que generamos a partir de la politización o de la objetivación crítica de nuestra sexualidad en nuestra experiencia sexuada en el mundo social

Por eso un poquito de lo que yo había preparado tenía que ver con eso: pensar en un archivo incómodo de las políticas sexuales en donde puedan convivir, por un lado objetos temblorosos, experiencias inestables e historias intoxicadas. Porque eso es algo que también hemos conversado entre amigos y amigas. Es que muchas de estas historias alternativas, de estos mundos antagonistas, también tienen que ver con el uso recreativo y el uso abusivo, problemático, de las sustancias. Incluso en la historia de los ochenta no pensar en la irrupción de la cocaína y en los efectos de su consumo desmesurado en los espacios de culturas alternativas o en las políticas de resistencia, es sostener también, en un sentido, miradas moralizantes y miradas -vamos usar un término científico que me parece increíble- caretas sobre la vida, en el sentido de cómo están obturando una significación en pos de sostener un criterio de vergüenza social sobre el consumo de sustancias.

Cuando hablo de objetos temblorosos me refiero a que estos objetos no solamente tiemblan por el daño que se ha producido sobre sobre ellos, sino que también tiemblan de adrenalina. Son objetos que están narrando la experiencia de un fuerte antagonismo, como pueden ser todas las experiencias de activismos libertarios vinculados a la sexualidad, que recorren necesariamente... acá incluí algo de lo que fue la organización de la marcha pagana y la comisión en repudio al papa y las intervenciones, dibujos y flyers que un montón de anarquistas hicieron durante la época, con dibujos donde el papa aparecía violado, embarazado, donde había apelaciones de un grado de revulsividad muy profundo en torno a lo sexual. Entonces, esa condición de objeto tembloroso creo que no solamente tiene que ver con esto que decía de su fragilidad o de la violencia que hemos recibido históricamente las personas que estamos corridas de la norma cishétero... pero también esa forma de temblar que tiene que ver con la adrenalina de dañar el poder.

Y hay algo que también creo que sigue siendo una pregunta importante para mí: ¿cómo integrar ese daño a una política de archivo? Es decir, cómo reconocer la potencia abrasiva que tiene esa experiencia y no desactivarla y, justamente, como archivistas, como personas que escribimos historia, que estamos

vinculadas a la producción de colecciones, incluso... cómo hacer para razonar acerca de ese daño, incluso quizás dejamos lastimar también por esas experiencias que estamos queriendo nombrar. Una forma puede ser tener dificultades para nombrarlas, por ejemplo, que era un poco lo que comenta Fran también en ese sentido: incorporar la negatividad dentro de la producción de sistemas de inteligibilidad del pasado.

Historias intoxicadas y también experiencias inestables el sentido de poder restituir muchas veces en los procesos de producción de una política de archivo sobre los activismos LGBT también se construye en esta suerte de imágenes fetichistas o imágenes fetichizadas de lo que son los referentes y como toda la lógica verticalista que vuelve inteligible el estoicismo de la política Argentina construye figuras. Bien lo decía Ivana también: hoy por dentro de la genealogía del activismo travesti, Lohana [Berkins], Diana [Sacayán], Marlene [Wayar] son personajes instituidos... es muy difícil poner en cuestión esa genealogía para hablar, por ejemplo, de toda una generación como la de Ivana de mujeres trans sobrevivientes, que tuvieron vínculo específico con la dictadura. Esas construcciones, esas narrativas tan normadas de lo que se instituye como verdaderamente una política sexual, también en un sentido borran la inestabilidad del registro histórico, oral y objetual de esas experiencias.

Específicamente, hay una parte de mi trabajo que tiene que ver con la historización del *punk* en los años ochenta como un espacio de emergencia de todos estos sujetos desviados sexuales. En mi trabajo reconstruyo incluso estas formas de organización, cómo fue la marcha pagana y la comisión de repudio al Papa en el año 86 y 87. En ambas aparecen cuatro o cinco relatos sobre un mismo hecho: por ejemplo, en el año 1987, en lo que fue la represión que se desató y que canceló el festival masivo de malvenida al Papa, todo el mundo recuerda que había un Falcon que fue desde el cual se proyectó una Molotov que desató una represión que duró horas y horas. En todas esas historias “bueno, el falcon era verde”... “el falcon era blanco”, “no tenía patente”, “la bomba de gas le pegó en la cabeza a Batato [Barea], que estaba justamente caminando por ahí”... “No. Le pegó a un policía”... y un detalle tan tonto como ese está presente en la cantidad de versiones que puede haber sobre un mismo hecho, en la cantidad de actores que replican esa misma acción con distintos órdenes. Y en un sentido, de ese desorden me interesa preguntar, hacia la práctica del archivo, cómo es que también archivamos el desorden y cómo es que también cuidamos y protegemos la confusión, la desorientación, el desorden que está instituido en la reconstrucción de esas experiencias y también cómo hacemos para politizar u objetivar críticamente que ese desorden también tiene que ver con las resonancias traumáticas de la violencia, con las distribuciones desiguales de atención para los marcos de la historiografía: el consumo de sustancias, los exilios, los insilios, la violencia económica... porque mucho estos archivos que hoy están mirando la historia LGBT son aquellos que pase están por fuera de la realidad y no dan cuenta en qué marco político cultural son contruidos y de cuál es el trasfondo con el que están mirando ese pasado y cómo lo están

mirando: bajo qué presupuestos epistemológicos y -algo que es fundamental- bajo qué subsidios. Es importante hablar sobre la plata, que también determina lineamientos específicos que reconstruyen de manera muy concreta ciertas genealogías, dejando por fuera otras.

En ese sentido, en mucho de mi trabajo hay ciertos desafíos que se repiten y estos objetos aportan, que tienen que ver con la precariedad económica, con el acceso diferencial a tecnologías; posicionamientos políticos alternativos; registros de emociones negativas; el efecto de las culturas represivas; el desafío que implica que muchas estas producciones hayan circulado de forma íntima o de forma verdaderamente muy reducida, lo que produjeron los exilios forzados y los lo que hemos llamado un “insilio sexual”, qué es la desactivación de esa dimensión organizacional en torno al sexo para “pasar piola” durante la dictadura o para “caretear”... digamos volver estratégicamente al clóset, como lo han hecho un montón de activistas por ejemplo, Carlos Luis uno de los integrantes del grupo del Grupo de Acción Gay durante la dictadura y uno de los fundadores de lo que fue el Partido Obrero, que tuvo, en algún sentido, que volver a su vida heterosexual para poder sobrevivir estratégicamente durante la dictadura.

Además de todos estos desafíos que he estado nombrado también hay algo que tiene que ver con los efectos de silenciamiento que produce la historiografía y la política de archivo construidas de un marco cishétero normal y las formas en las que hoy el mercado académico, la especulación multiculturalista que circula -no solamente la academia de Buenos Aires o en la argentina, sino a escala global- produce una violencia epistemológica con la exotización de la diferencia. Y cuando esa diferencia se vuelve un tema objetivable dentro de las instituciones y no deja transformar. ¿Cuáles son efectivamente las dinámicas que producen esas instituciones dedicadas a los a los archivos? Un panel en donde haya personas cis, trans, digamos, corridas de la norma, hablando sobre su experiencia como archivistas e investigadores la verdad es que no es lo que abunda. Por lo general siempre solemos ser objetos de estudio de otras personas y siempre nuestras vidas, nuestras propias producciones y los modos en que producimos legítimamente saber, teoría y acción política terminan siendo tematizadas por personas atravesadas por privilegios económicos, raciales y corporales que siguen sin ser disputados para transformar un poco las economías de exposición de nuestras formas de saber.

Por último también reponer que en esto que voy elaborando en mi trabajo, casi de manera forzada y ética mucha de mi investigación se orienta hacia reflexionar epistemológicamente sobre cómo construir este archivo de estas experiencias incómodas. Que yo llamo un archivo incómodo de las políticas sexuales, porque no quiero utilizar la idea de un archivo LGBT, porque no todo tiene que ver con ese sistema de inteligibilidad de las identidades sexuales, sino que muchas veces tiene que ver con desobediencia sexual, como un término paraguas, amplio, en el que se inscriben un montón de prácticas que generaron quiebres a los guiones sexuales instituidos en la imposición de las identidades de género. Tampoco lo

llamo un archivo queer, que podría ser tranquilamente una frase que funcionaría, por términos estratégicos y geopolíticos.

En este archivo incómodo las políticas sexuales, hay algo que me interesa pensar con una referencia: hay un texto muy bonito de Sara Ahmed que se llama *fragilidad queer*¹⁰² en donde da una imagen sobre lo queer, la experiencia sexual antinormativa, que me parece importante y creo que es una forma empoderada de ver esa fragilidad que muchas veces se consume con un objeto acríticamente, y tiene que ver con pensar la fragilidad a las que están expuestas nuestras vidas no como un destino, no como el único registro afectivo desde el cual podemos hablar, sino efectivamente una disposición en la que operamos. Es decir: nuestra fragilidad es una característica que se ha vuelto constitutiva y sistemática porque el mundo que habitamos un mundo hostil que nos expone a una intemperie. Esa fragilidad que muchas veces nos presiona, nos acorrala, nos pulveriza y -ella finalmente dice- nos quiebra y nos hace pedazos... también a partir de esos pedazos construimos una genealogía. Romperse, a pesar del sufrimiento que está implicado en ese gesto al que estamos expuestos de manera sistemática, también es una manera de diseminarnos y es una manera en la que nos volvemos encontrables para otros como nosotros mismos. Y eso también creo que tiene que ver con nuestra propia práctica de archivo: es hacernos historia a través de cómo recolectamos esos pedazos y socializarlos mutuamente. Por eso es la manera que también nosotros nos conocemos... hay lo que yo encuentro y se lo paso a Ivana, en el archivo sacamos fotos, porque sabemos que nos interesa mutuamente. Eso también es una política: hacer de esa incomodidad de la violencia o de esa incomodidad a la que fuimos reducidos por una práctica sistemática violenta del mundo que nos cancela que también pueda ser una política a través de la que podemos reconceptualizar lo que entendemos por archivo, por sistema de catalogación, lo que entendemos institucionalmente como una forma de producir memoria y transmitir sentidos en torno al pasado.

Ivana Dominique Bordei: yo quería volver para atrás a lo que decía Nico acerca de las resistencias. ¿Qué conocemos nosotros del pasado? Porque para el colectivo trans la lucha empieza con el activismo visible, después de 1994. Pero: ¿qué sabemos de antes? De los ochenta, de los setenta... Ya en 1976, una Rosarina, Brigitte Gambini, que se exilia en Francia, empieza a pedir asilo político, visibilizando la desaparición de Jeanette Garbés, una salteña que desapareció en el 77. Dos veces desaparecen: las dos juntas en el 76 y en el 77 nuevamente Jeanette Garbés para no volver nunca más. Ella recibe el asilo político en Francia en el 83, está en *Clarín*. Todos los años la pasan, pero no sé por qué nadie la rescata de ahí y hace visible su lucha.

¹⁰² Sara Ahmed, "Fragilidad queer", 452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. No. 18 (2018). <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21433>.

Y después... ¿Qué tenemos como resistencia? Nada... cantamos “aquí está la resistencia trans”, “al calabozo no volvemos nunca más”... Pero: ¿qué sabemos de resistencia? De una resistencia de verdad, concreta, no a través del relato que nos impuso el activismo: una resistencia que traigan los periódicos. En el diario *Popular* del 23 de julio de 1987 vamos a leer que dice “durante el operativo policial travestis resistieron a ser detenidos lanzando a los agentes golpes de puño, patadas y arañazos y repitieron la represión en la brigada de infantería, con asiento en La Plata. Al grito de ‘Alfonsín queremos libertad, no a la represión’ las travas insultaron durante buena parte de su detención a las fuerzas policiales, luciendo polleras, pelucas y tacos altos. Algunos de los detenidos estallaron en llanto mientras un jefe policial les indicó que en unas horas serían liberados pero con la condición de que se vistieran como hombre. En una ocasión, con motivo de una marcha en Plaza de Mayo las travestis solicitaron igualdad de derechos y que se les permite trabajar libremente en la Panamericana. Catorce travestis fueron detenidas”.

Después, en el 95: “Cuatro travestis fueron arrestadas por caminar en la zona roja de jean, zapatillas y camisa”. Era una estrategia que Ángela Vanni, la única abogada que por aquel entonces nos defendía, maravillosa: “bueno si las llevan para estar vestida de mujer, vístanse unisex, vamos a ver si podemos voltear los códigos contravencionales”, que se estaban discutiendo en ese momento y que caerían en el 98.

Una de las travestis que fue detenida y llevada presa a la comisaría 23 por desacato, resistencia a la autoridad y por romper cosas del Estado fui yo. Estaba Nadia Echazú, activista, que el colectivo trans no la recuerda porque ha sido una mujer que sea declarado siempre orgullosa trabajadora sexual, Mónica León, que vive en París, y Mariana Montesinos. Las tres salteñas y yo jujeña. El fiscal pedía un año y medio para nosotras, pero salimos antes. Traje, para que quede en la Biblioteca CeDInCI, [el acta] del día que me arrestaron y todos los papeles del juicio: lo que declaramos nosotras y los policías, que nos acusaban a nosotras de golpearlos. Y Marcelo Ferreyra tiene el recorte periodístico en donde sale que nosotras fuimos absueltas en esa causa, porque nos llevaron por estar vestidas de jean. Ese recorte periodístico es del 97, en el 98 caen los edictos policiales.

No venimos a reconstruir la historia, sino a traer del pasado cosas que están olvidadas. Pareciera que no le interesan a nadie. Es increíble que no puedan salir de los huevos de Diana y Lohana. Se quedaron en el noventa y no hacen lo mínimo para ir para atrás. A mí me pone nerviosa cuando dicen: “tenemos que agradecerles a ellas”, pero la que puso el cuerpo fui yo. La que caí presa hasta el 2000 fui yo. Las que nos fuimos exiliadas al exterior (fuimos muchísimas) por la represión. Ellas han sido activistas que han aportado muchísimo a la causa, porque la han hecho visible... han pasado a ser unas privilegiadas, porque Lohana desde el 94 nunca más cayó presa. María Pía Baudracco lo mismo y Diana Sacayán nunca salió presa, porque salió después del 2001. Entonces debemos empezar a traer cosas del pasado para que vean que, antes de que exista el activismo, hubo una gestación: para que haya una Diana tuvo que

haber muchas guerreras que quedaron en el camino y pocas que quedan en vida. Y la base del activismo trans la hicimos nosotras las trabajadoras sexuales, porque está en la historia, en los periódicos... con las muertes de ellas.

Mesas

El archivo como experiencia estética: aproximaciones a un montaje digital

Laura Álvarez (UBA / IIAC-UNTREF)

laura@netpr.com.ar

Si hay una preocupación y un sufrimiento en torno al archivo es porque sabemos que todo puede ser destruido sin resto. No solamente sin huella de lo que ha sido, sino sin memoria de la huella, sin el nombre de la huella. Y eso es a la vez la amenaza del archivo y la posibilidad del archivo.

El archivo debe estar afuera, expuesto afuera.

(Derrida, 2013)

¿Qué es un libro en sí mismo? Un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras... surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo.

(Borges, 2001)

Introducción¹⁰³

El archivo personal no cuenta historias sino son las narraciones secundarias quienes le dan alguna coherencia significativa a sus elementos discontinuos. Partimos de una escisión entre el documento y la historia de ese documento. Ernst Wolfgang considera al archivo como un esqueleto de discurso/relato en el que se manifiestan espacios intermedios, agujeros y silencios (Cf. Wolfgang, 2018). Es desde allí, que nos interesa mantener una mirada de carácter estético sobre el archivo convertido en un objeto susceptible de ser intervenido con un montaje, al estilo de los escritos de Walter Benjamín (Cf. López, 2013).

Como unidad discursiva, esta operación realizada desde la mirada de un curador como arconte¹⁰⁴ de ese archivo, recompone un sentido nuevo a partir de imágenes y fragmentos dispersos que no permitirá

¹⁰³ El presente trabajo corresponde a los avances de la investigación sobre el Fondo Alberto Collazo dirigido por la Dra. Ma. Cristina Rossi en el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Norberto Griffo", UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero) y se inscribe en las indagaciones que estoy realizando para desarrollar mi proyecto de Tesis de la Maestría de Curaduría en Artes Visuales.

¹⁰⁴ Arcontes son los cuidadores del archivo, quienes lo interpretan; se trata de una dimensión política, una intención que está ejercida como capacidad de interpretación. Cf. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta, 1997).

acceder a la totalidad de la historia en cuestión, sino a una infinita aproximación al acontecimiento,¹⁰⁵ una respuesta productiva e interpretativa al sinsentido aparente de multiplicidad.

Ante la creciente tendencia a la digitalización de los fondos, en el presente trabajo intentaremos plantear un abordaje que priorice la recepción de diversos públicos interesados en el acceso a los archivos personales (historiadores, investigadores, críticos, instituciones, y público en general). Desde esta perspectiva, la propuesta consiste en focalizar la descripción, consulta y presentación de los contenidos desde una pieza discursiva curada, en un formato de presentación de montaje digital indicial y no-narrativo. Trataremos de analizar la viabilidad de este recurso como una herramienta de comprensión para el lector de ese acervo y su operación de lectura alternativa y transversal de los datos, indicios, documentos, audios, videos, catálogos y las diversas piezas en la multiplicidad de formatos que hoy se presentan como materiales en los archivos personales.

La noción discursiva de tipo materialista (dado que involucra elementos singulares más allá del conjunto de textos) atravesará todo el recorrido de este análisis. Se propone considerar a los signos o relaciones que surgen “entre” los documentos de un archivo, para así hacer surgir una legibilidad de cómo funcionó la ley o el discurso que los ordenó y, de esta forma, poder mostrarlo para un lector o receptor, más allá de sus contenidos específicos. Es desde allí que se propone una mirada de carácter estético y, al mismo tiempo, creativa sobre el objeto; como un signo que puede ser relevante para construir un nuevo relato, disociando textos unidos y articulando elementos, aparentemente, heterogéneos, de una forma lúdica y dinámica.

1. Hoy, el primer contacto es digital

Los museos e instituciones del campo artístico se están adaptando a los públicos de la era digital y sus nuevas formas de consumo cultural. Las expectativas en términos de experiencias por parte de estas generaciones son altas, sean en forma presencial o virtual. La posibilidad de conocer las colecciones a partir del acceso digital, deposita en dicho canal un importante grado interés en términos de facilidad para el acceso a la información.

“Los bienes de información requieren acceso, no posesión” (Hayles, 2001). La tecnología digital ha transformado la forma en que las personas aprehendemos, ya que el acceso a la información ha dejado de ser restringido. Este hecho ha permitido a los museos, instituciones y archivos crecer exponencialmente en audiencias, las cuales pueden localizarse en los cinco continentes y también demandar experiencias interactivas a la altura de otros servicios digitales que emplean cotidianamente.

¹⁰⁵ Didi-Huberman, diría “...aquello candente de la historia que no necesita del absoluto”. Georges Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, trad. Juan Ennis, en *Das Archiv brennt*, eds. Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2007), 7-32. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> (recuperado en febrero de 2019)

El objetivo para diseñar y pensar en estos consumos culturales digitales es ayudarles a diseñar su visita y crearles expectativas de lo que van a ver, antes de que ingresen a una búsqueda exhaustiva, mucho más si esa búsqueda está relacionada con el campo del arte.

La tecnología digital y, específicamente, la web, debe contribuir a hacer llegar al arte (y todo lo que le rodea: publicaciones, documentos de archivo, investigación, etc.) a todos los públicos posibles; sea atendiendo a distintos grados de discapacidad, conocimiento o desde cualquier plataforma para la mayor cantidad de niveles de entendimiento posible.

Hoy, la experiencia del arte involucra hasta aplicaciones de realidad aumentada y virtual. En los consumidores online, el catálogo digital reviste un aporte de valor sobre la propia visita física. La idea es relacionar obras, artistas, objetos, a través de formas de acceso más exploratorias que, a su vez, están encarnando nuevos relatos. Los archivos del arte y sus múltiples formatos y documentos no deberían quedarse a un lado en esta tendencia.

2. La nueva dimensión de memoria cultural-tecnológica: el desafío de los distintos formatos de archivos en la era digital

La memoria clásica de archivo nunca ha sido interactiva, sin embargo, Ernst Wolfgang define cómo los documentos en el espacio en red se vuelven temporalmente accesibles para la retroalimentación del usuario. El orden espacial y tradicional de archivo que todavía continúa en lugares físicos, ahora, está acompañado de una práctica dinámica de mapeo de datos, de operaciones, de procesos temporales y activos que diferencian los archivos tradicionales de los electrónicos. El espacio se temporaliza, el paradigma de archivo es reemplazado por la transferencia de información permanente con memoria de reciclaje. De esta forma se deshace la supremacía tradicional de las letras en los archivos en papel; en cambio, entran a considerarse nuevos soportes en sonido e imágenes. La búsqueda en estos nuevos soportes, antes un tanto aleatoria, ahora se vuelve calculable y los distintos objetos pueden ser sometidos a algoritmos de reconocimiento de patrones más gobernados tecnológicamente: las melodías pueden recuperarse mediante melodías similares, las imágenes por imágenes, etc. Desde el planteo de este autor, a partir de ahora, se generan perspectivas ópticas inesperadas a partir de un archivo audiovisual que, por primera vez, puede organizarse no solamente de acuerdo con los metadatos sino según sus propios lenguajes o formatos —memoria visual en su propio medio— (Cf. Wolfgang, 2018). Este aspecto es mencionado en el presente trabajo para considerar los posibles beneficios de contar con un montaje discursivo que dirija la búsqueda, contemplando variables destacadas de algunos formatos para archivos personales específicos, de acuerdo a la trayectoria del artista/académico o al personaje de la cultura, según se trate.

3. El problema de la escucha o recepción de la complejidad

Desde la mirada que Jacques Derrida le brinda a su análisis fundacional del concepto de archivo, iniciamos el recorrido a partir la etimología de la palabra para encontrar algunas respuestas que estamos buscando. Arkhé adopta un doble principio: es origen, fundamento, lo esencial de algo y, por otro lado, es mandato, es ley. Es un depósito en un lugar de autoridad. El principio de consignación, también es importante, *consignatio*, de qué manera se reúnen esos signos o el sello de signatura que le atribuye lógica a un conjunto de documentos. Los arcontes o los cuidadores del archivo, son quienes lo interpretan; ésta es una dimensión política, una intención que está ejercida como capacidad de interpretación (Cf. Derrida, 1997). Para que este nivel de lectura sea interpretado obliga a disponer de herramientas que habiliten una intervención facilitadora para su comprensión.

El abordaje de la complejidad que un archivo personal digital plantea al usuario invita a citar las palabras de Anna María Guasch en “El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas”. La pregunta que surge en este primer nivel de análisis es: ¿qué es lo más importante para el coleccionista-autor¹⁰⁶ (el resaltado es mío) cuando arma su acervo? ¿Recuperar el pasado o preservarlo para el futuro? Y, desde ese punto, nuestra primera reflexión: es allí en donde aparece la escucha a partir del presente y la necesidad de darle legibilidad para su entendimiento. El mayor desafío que nos planteamos en este trabajo es el de pensar los contenidos desde la apertura para mostrarlos.

Partimos de la discusión epistemológica que surge de la inestabilidad propia del archivo. Es desde esa inestabilidad que se sugiere una apertura para presentarlo; así, desde la actualidad, y a partir de un acontecimiento performático (el montaje) se dará cita a un nuevo status del objeto: su por-venir.

Contemplando la totalidad de piezas de un archivo desde una doble perspectiva (la global y la particular), consideramos importante poner en foco la parte del todo. En palabras de Marisol Salanova Burguera, “toda parte del archivo es un elemento de la realidad por su aparición en un tiempo histórico dado pero es sobre esta aparición sobre la que hay que trabajar, pues a partir de ella se puede descifrar su sentido” (Salanova Burguera, 2011: 549).

En la digitalización de archivos personales, se visibilizan nuevas condiciones acerca de la recepción del objeto y, al mismo tiempo, desde una arqueología de los medios, en lugar de una memoria narrativa se delinea una cultura digital que trabaja con una memoria que calcula. Desde esta concepción se redefine

¹⁰⁶ A partir de aquí nos referiremos a la figura coleccionista –autor desde la noción de Anna María Guasch. El “coleccionista” de un acervo, como una especie de autor con escritura propia, definida por su mismo acto de guardar. La intención que le imprime a dicho acto, su vocación, el porqué lo realiza, todo “habla”. En los archivos personales, esta intención discursiva aparece en el ordenamiento por parte de él, como coleccionista, de sus propios papeles, por ejemplo. Cf. Anna María Guasch, “El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas”, Revista 180. No. 29 (2012): 4.

y se pasa de un espacio de archivo a un tiempo de archivo, con dinámica de transmisión permanente de datos (Cf. Wolfgang, 2018).

En términos de tiempo, el archivo representa el ayer de cualquier tipo de poder ejercido en una época. Desde una perspectiva Foucaultiana, estaríamos trabajando con una historia, contada desde otro tiempo, por un otro, que vivió en un contexto determinado y que pone de manifiesto una lógica que hay que recuperar desde el presente (Cf. Foucault, 1977).

Ese ahora, se lleva a cabo desde una intervención en formato de recepción, a través de una lectura de la lógica que reunió a esos documentos. Nos referimos al “entre”, una superficie discursiva de sentido que deberíamos intentar descifrar. Parte del proyecto es determinar cómo funcionó esa ley para poder ofrecer esos “destellos”¹⁰⁷ a los receptores. Podríamos afirmar que estalla el archivo como unidad y sale a buscar sus datos relevantes de cara a una pieza indicial que reorganice la mirada sobre algunos de sus elementos.

Aquí es donde sugerimos, desde esta dimensión política, la posibilidad de recomponer una mirada del archivo como objeto de estética, un impulso ejercido como voluntad; parafraseando a Hal Foster (Foster, 2016) diríamos que el propósito de cualquier «arqueología» es determinar lo que uno puede desde la diferencia del presente y el potencial del pasado. Encarnar la voluntad de relacionar: de explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (a veces de forma pragmática, a veces en forma de parodias), de determinar lo que podría quedar para el hoy.

Entonces, en el contexto de esta reflexión diríamos que el “problema de la escucha o recepción” del archivo y su inherente complejidad de lectura —debido a que está abierto a una comunidad diversa, que no siempre tiene el mismo conocimiento para su comprensión—requiere de un determinado tipo de intervención, que este trabajo propone abordar desde una herramienta de montaje discursivo inicial.

4. Repensar al Guernica: una presentación interactiva para conocer la obra más emblemática del siglo XX, como ejemplo exitoso de montaje digital

Para iniciar el ejercicio metodológico de un montaje de este tipo, haremos foco en el caso de una página web del Museo Reina Sofía en España con la pinacoteca: “Repensar Guernica. Historia y conflicto del siglo XX”. Con 80 años de historia, el fondo concentra el estudio del cuadro de Picasso a través de 1.939 documentos catalogados (más de 6.000 piezas relacionadas). Cuenta con 60 tipos/formatos de

¹⁰⁷ Entendidos desde la noción que “...articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como éste relampaguea en un instante de peligro”. Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la historia*, trad. Héctor A. Murena y David J. Vogelmann (La Plata: Terramar Ediciones, 2007), 67.

materiales entre fotografías, vídeos, noticiarios, periódicos, revistas, correspondencia institucional y personal, catálogos de exposiciones, carteles o folletos.

El proceso implicó el diseño de la visualización de un archivo que cuenta con la recopilación exhaustiva de todos los documentos relacionados con el cuadro y la cronología de la obra de arte española más emblemática del siglo XX. Se encaró un proyecto a través del asesoramiento de un desarrollador tecnológico¹⁰⁸ y fue, hasta la fecha, el mayor estudio de imágenes de alta resolución que se ha realizado sobre una pintura.

Como parte de ese proyecto, la portada se encarnó como un reto en el arte de contar con pocas palabras una gran historia, el llamado *storytelling* en la jerga corporativa. Según lo describen sus desarrolladores (Gil y Heredia, 2017), el proceso comenzó preguntándose ¿cómo generar interés sobre esta base documental inédita a personas que apenas conocían el Guernica de Picasso? Había múltiples dimensiones de la información, y una sola oportunidad (el subrayado es mío) para atrapar al usuario. Susana Heredia, la experta en artes de la empresa de tecnología contaba:

Esta pieza fue una a las cuales dimos más vueltas [...] optamos por trabajar el *storytelling* con una navegación guiada en la que cuidamos cada detalle, cada frase, cada imagen [...] El lugar de contar esta historia era la propia portada de la web Repensar Guernica. La solución radica en ir presentando en la *home*, de forma interactiva y muy guiada, una serie de textos acompañados con imágenes que aparecen a medida que el usuario va haciendo *scroll* (Gil y Heredia, 2017: <https://www.biko2.com/drupal/que-hay-detras-de-repensar-guernica/>)

En términos generales, técnicamente, la programación del gestor de contenidos del sitio facilita la búsqueda entre los 2000 documentos relacionados entre sí.

La “cronología”, una pieza interactiva inicial, es una herramienta de exploración del archivo documental del Guernica con un enfoque diferente al del buscador y en un rico formato de visualización de datos. Concebida bajo el concepto de herramienta de conocimiento abierta, permite conectar a partir de un eje temporal, desde el nivel inicial del acceso al archivo general, todos los documentos del acervo, independientemente de su naturaleza. Además, como parte de una misma dinámica ese eje está acompañado de una línea superior que marca hitos históricos a nivel mundial que influenciaron en la historia y viajes del cuadro. Está diseñada para el descubrimiento y la inmersión. Tal como lo explican sus desarrolladores, de uso intuitivo y de una manera sencilla y visualmente muy atractiva y dinámica, es posible enlazar visualmente acontecimientos, quizás, inconexos en el tiempo pero significativos en el recorrido del relato de la obra.

¹⁰⁸ Biko2, empresa desarrolladora del sitio [Repensar Guernica](https://www.biko2.com/drupal/que-hay-detras-de-repensar-guernica/)

Esta sección se diseñó a partir de una aplicación basada en javascript con animaciones de responsabilidad diferente: transacciones entre distintos *slides* (Fullpage.js) y escenas y animaciones encadenadas (GreenSock). Con estas funcionalidades el usuario podía obtener de su experiencia algo esencial: conseguir una narrativa fluida, que diera el tiempo justo para leer y sentirse dentro de la historia que querían contarle y adquirir un ritmo de lectura secuenciado y enlazado al modo de un relato.



Fig. 1. Captura de pantalla de la sección "Cronología" del sitio [Repensar Guernica](http://RepensarGuernica.com) (Museo Reina Sofía)

La flexibilidad, innovación y las posibilidades de interacción que se concretaron a partir de este desarrollo para una web institucional fueron reconocidas por la comunidad de expertos al punto que el sitio recibió dos de los premios más importantes en comunicación online para audiencias: entre ellos el premio a la mejor web de una institución cultural, 2018 (premio [Webby](#)) y el GLAMi (anteriormente conocidos como Best of the Web Awards). Los GLAMi son concedidos por [Museums and the Web](#), una institución que pretende dar visibilidad a proyectos innovadores en el ámbito de la cultura y que ayuden a acercar este sector al público general.

5. El dispositivo: un montaje digital desde "el arte de contar un relato" para hacer surgir al acontecimiento

En esta instancia intentaremos abordar la validación de un enfoque/dispositivo, desde la mirada curatorial del campo del arte, conveniente para el objeto desde cinco aspectos importantes:

- a) Desde la noción de archivo concebido no como origen sino como objeto de abordaje arqueológico, digital y común (Link y Caresani, 2018).

- b) Para la presentación de la diversidad de formatos presentes en los archivos personales.
- c) Para soportar la tendencia del viraje hacia lo audiovisual en el campo de la archivística en el arte.
- d) La posibilidad de interconectar archivos y acervos existentes en distintos espacios físicos o institucionales, como en el caso del fondo de Alberto Collazo que se encuentra compartido con la Fundación Espigas, o el archivo de Rubén Darío, ordenado y centralizado (AR.DOC) que está distribuido en diversas partes del mundo, digitalizado.¹⁰⁹
- e) La idea de concebir un dispositivo discursivo digital, que esté presente al momento de ingresar al sitio del fondo, como una subpágina, que acerque y piense los papeles, las fotografías, grabaciones, catálogos, videos, afiches, manifiestos como acontecimientos; es una forma de poner en acción a los materiales, desplegando sus posibilidades, las mismas que los especialistas e investigadores acostumbran a interrogar para escribir sus propios relatos.

De esta forma, la tarea en el diseño de esta pieza redundaría en explorar el archivo como “esqueleto” de un discurso de un otro, con múltiples dimensiones, activando una escucha para captar los intersticios en los que, desde el hoy, se puedan recuperar hallazgos en dicha lectura.

6. Potencialidades estéticas del archivo, pensar el archivo como imagen

En este sentido, nos enfocaremos brevemente en los signos que permiten pensar en el objeto archivo como susceptible de ser intervenido como imagen. María Eugenia Rasic¹¹⁰ se dedica a las zonas de presencias y ausencias del archivo como materiales para producir imágenes. Así, los modos de los procesos de escritura de cada coleccionista-autor se manifestarán como espacio para la experiencia estética, como imagen suspendida en un tiempo y un espacio otro, como imagen pintada y con cadencia: como experiencia estética ante todo. La posibilidad que habilita esta forma de intervenir en el archivo, según esta autora, es navegar su espacio explorando mecanismos de escritura que desvíen los sentidos de lectura teleológica (con análisis más esenciales acerca de la finalidad u objetivos de esos

¹⁰⁹ De acuerdo al autor, esta experiencia, puntualmente es extitucional, mundana, provisional y, por eso mismo, profundamente política. Daniel Link y Rodrigo J. Caresani, “Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío”, *Virtualis*. Vol. 9: No. 17 (2018): 36-54 <http://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/273/264> (recuperado en marzo 2019).

¹¹⁰ En el artículo se profundiza acerca de la dimensión estética a partir de la forma de escritura de un archivo por su autor: “Entramos y salimos de las hojas para explorar ese espaciamento, y vamos armando de este modo nuestras propias rutas de acceso al archivo. Vamos detectando en el recorrido zonas: zonas de profundidad, zonas de desborde, zonas de repitencia... operar con manuscritos de autor es trabajar con la imagen: imagen de lo escrito, de lo acromatizable, de lo dicho, del silencio, de lo imaginable y lo que está por venir”. María Eugenia Rasic, “El contacto con manuscritos de autor: una experiencia estética posible”, *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"* (La Plata, Universidad Nac. de La Plata, 2013) <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar> (recuperado en febrero 2019).

documentos) invitando a sus contenidos a espaciarse y convertirse en “destellos” de una imagen para ser percibida (Cf. Rasic, 2013).

Es, justamente, desde esa imagen sobre la que proponemos producir un discurso y para ello, precisamente, traer la concepción del montaje que produce Walter Benjamin. Nicolás López analizó en profundidad el método de montaje literario de Walter Benjamin (Cf. López, 2013) y para nuestra reflexión consideramos que resulta apropiado a los efectos de la aplicación de esos mismos criterios para la operación de montaje a realizar en el archivo. Para Benjamin, el montaje surgió ante la experiencia de la disolución y, sobre todo, de la dispersión de las cosas mismas en el caos de la gran ciudad; supone un trabajo positivo sobre las ruinas y desperdicios de la historia. Desde esta mirada, se ensaya una idea de componer los materiales de una manera en que no se supediten a una lógica de ordenación jerárquica o relato lineal sino al impulso de representar situaciones, conexiones aleatorias de ese relato en acción. Se trata de un modo de reflejar dichas situaciones que surge como un “descubrimiento”, una suspensión en la que cada situación adquiere una relativa independencia autónoma.

Uno de los puntos más destacados de este enfoque es el que menciona lo que ésta operación produce en el espectador. El modo de presentación de esta producción busca generar un “extrañamiento”(con efecto de distanciamiento) en el público que lo recibe, que de alguna manera interrumpe el *continuum* de la “escucha” para dejar caer la ilusión de un mundo relatado —que en el caso del archivo sería encarnado por el catálogo a partir de la enumeración de los documentos presentes— y abrir el espacio para la reflexión crítica, desde una dimensión didáctica, que obliga al espectador a adoptar una postura ante la situación. Según conceptos del propio Benjamin, el efecto de ese impacto de distanciamiento se acerca a un *momento pos-aurático de recepción que sustituye a la contemplación como ritmo*. Nosotros diríamos que esta operación instituye un cambio de posición más activa para el que consulta el archivo.

Cómo técnica o método para acceder al archivo, podremos dar cita a la capacidad de alterar la percepción humana mediante la exposición a relaciones nuevas y, también, como respuesta productiva al sinsentido aparente de la multiplicidad de documentos de cada acervo. No estaríamos descubriendo los documentos tal cual fueron (propios de un pasado neutro y clausurado) sino que se mostrarían bajo un nuevo ordenamiento. Se llevarían a esta renovada perspectiva los aspectos más actuales del pasado que se compondrían desde un nuevo sentido para abordarlos. El contenido, de esta forma, redundará en dar a conocer, mostrar o hacer surgir una legibilidad alternativa de cómo funcionó la ley o el discurso que los ordenó, más allá de sus documentos.

7. El fondo Alberto Collazo, el caso local para ensayar un relato de apertura a través de una pieza de montaje

A partir de la ponencia realizada por Olga Zurita (Zurita, 2017) en las jornadas anteriores de este mismo congreso en 2017, se mencionaba las características generales del archivo de Alberto Collazo a saber: documentos manuscritos y editados que se reunieron de forma temática, en relación a su especificidad y con la finalidad de informar y no la de servir como prueba o testimonio de algo (no teleológico). El acervo contiene agrupaciones o series documentales y documentos sueltos. Las primeras llegaron organizadas por áreas, con el criterio de agrupación utilizada por el coleccionista, y fueron agrupadas por artistas –correspondencia, folletos, catálogos, fotos de obra, diapositivas, publicaciones no periódicas, notas manuscritas, entre otros–. Con los documentos sueltos, en cambio, se evaluó la información contenida y se los agrupó en cada una de las categorías creadas por el coleccionista-autor en forma cronológica.

En términos de comenzar metodológicamente a definir un criterio para una curaduría de contenidos a “mostrar”, la noción tiempo y contextualización de hitos en el campo del arte puede ser un muy buen camino, dado que es lo que todo lo une. En un archivo personal como en el del Fondo Collazo, permitiría unir las decisiones y acciones protagonizadas por este crítico de arte y así convertirse en un posible recorrido para su presentación, al igual que en el caso del Guernica.

Otra dimensión que quizás se puede explorar para el diseño de un formato de visualización a partir de un montaje, en el caso puntual de Alberto Collazo, serían los signos o aspectos que quedan “afuera” del análisis desde el catálogo, como los roles que el coleccionista-autor encarnó a lo largo de su trayectoria. Esta agrupación podría considerar una mirada transversal y más comprehensiva dentro del recorrido y visualización de hitos documentales.

Algunas guías que podrían surgir para el desarrollo de esta pieza: podríamos considerar entonces, ¿cómo se distribuyen los documentos durante la vida del coleccionista-autor? ¿Qué tal si ponemos en contexto temporal los hechos históricos e hitos de su participación en Bienales/ congresos? ¿Las cartas y presentaciones de artistas podrían habilitar un rol de productor influyente dentro del arte latinoamericano? ¿Y si se propone algún recurso o aplicación digital que genere descubrimiento y sorpresa?. Al igual que los desarrollos de nubes de palabras, se pueden generar zooms en años de gran concentración de documentos y así evidenciar zonas de interés por actividad de distinta índole. El camino es infinito.

Conclusión

Retomando lo antedicho, nos interesa destacar que el archivo no es la base de la memoria histórica, sino su forma alternativa de conocimiento. La metáfora espacial del archivo se transforma en una dimensión temporal y en una oportunidad; la dinamización de los fondos en formato digital implica procedimientos basados en el tiempo y el montaje aparece como una posible forma para representarlo, dinámicamente.

Las posibilidades para el almacenamiento son innumerables y dejan a la legibilidad muy comprometida para el entendimiento del contenido global. El principio arcóntico que define Jacques Derrida y la intervención desde una noción arqueológica deberían estar como faro que guíen hacia la abarcabilidad.

Nuestra propuesta está sostenida desde la premisa que solo se puede localizar lo que se puede direccionar, procedimiento del que surgen las siguientes ventajas:

- nuevas formas de entender la relación entre pasado y presente;
- innovadora actualización contemporánea de ese pasado a partir de sus huellas sobreviviendo en el presente, y
- recomposición de un sentido nuevo (de tipo digital que debe ser temporario y dinámico) a partir de fragmentos clave en cada archivo, dispersos, pero ávidos de ser capturados como señales para un recorrido transversal.

Este por-venir del archivo, entonces, interrumpe la relación con el registro de lo que es, teleológicamente hablando, para que surja como performativo. Lo pone en suspenso y lo prepara para esa apertura. Este suceso no es ni reflejo del documento ni tampoco su demostración o prueba. “El montaje es el que permite darle consistencia a los jirones de saber, montaje que no permitirá acceder a la totalidad de la historia en cuestión, sino una infinita aproximación al acontecimiento” (Incaminato, 2013). De este modo, consideramos que es significativo para quien acceda a la lectura o escucha de un archivo hacer surgir lo candente de una historia, que no necesita del absoluto y que, al mismo tiempo, encarna la unidad mínima de discurso que servirá como frase para su relato desde el presente.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*, trad. Héctor A. Murena y David J. Vogelmann. La Plata: Ediciones Terramar, 2007.

Borges, Jorge Luis. *Arte Poética. Seis conferencias*. Buenos Aires: Editorial Austral, 2001.

Derrida, Jacques et al. “Archivo y borrador (Mesa Redonda del 17 de junio, 1995)”. En *Palabras de archivo*, compilado por Graciela Goldchluk y Mónica Pené. Santa Fe: Ediciones UNL/ CRLA-Archivos, 2013, 205-233.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde”, trad. Juan Ennis. En *Das Archiv brennt*, editado por Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007, 7-32. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> (recuperado en febrero 2019)

Foster, Hal. "El impulso de archivo". *Revista Nimio* 3 (2016): [En línea], <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57224> (recuperado en febrero 2019)

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI, 1977.

Gil, David y Susana Heredia. "Qué hay detrás de Repensar Guernica". Madrid/Pamplona/Lima: BIKO, 2017 <https://www.biko2.com/drupal/que-hay-detras-de-repensar-guernica/> (recuperado en febrero 2019)

Goldchluk, Graciela. "Archivo y domicilio: el lugar del archivo". *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"* (La Plata, Universidad Nac. de La Plata, 2013) <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar> (recuperado en febrero 2019)

Guasch, Anna María. "El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas". *Revista* 180 29 (2012): [En línea], <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/93> (recuperado en febrero de 2019)

Hayles, N. Katherine. "Coding the Signifier: Rethinking Processes of Signification in Digital Media" [Codificando el signifiante: Repensando los procesos de significación en los medios digitales]. Conferencia en la Universidad de Humboldt, Berlín, 11 de mayo de 2001.

Incaminato, Natali "El archivo resiste". *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"* (La Plata, Universidad Nac. de La Plata, 2013) <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar> (recuperado en febrero 2019).

Link, Daniel y Rodrigo J. Caresani. "Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío". *Virtualis* Vol. 9: No. 17 (2018): [En línea], <http://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/273/264> (recuperado en marzo 2019)

López, Nicolás. "El principio de montaje en Walter Benjamin". *Revista Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura* No. 6 (2013): [En línea], http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/hro6_art_lopez.pdf (recuperado en febrero 2019)

Rasic, María Eugenia. "El contacto con manuscritos de autor: una experiencia estética posible". *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"* (La Plata, Universidad Nac. de La Plata, 2013) <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar> (recuperado en febrero 2019)

"Repensar Guernica" <https://guernica.museoreinasofia.es/>

Salanova Burguera, Marisol. "Deus ex machina, emotividad y arte de archivo Art, Emotion and Value", *V Mediterranean Congress of Aesthetics* (Cartagena, España, 2011) <https://vdocuments.mx/deus-ex-machina-emotividad-y-arte-de-archivo.html> (recuperado en febrero 2019)

Taccetta, Natalia y Lucía Ulanovsky. "Archivos que arden. Poéticas y políticas en el arte actual". Registros de audio del curso homónimo dictado en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), 16 de julio al 13 de agosto de 2018 <http://www.ciacentro.org.ar/node/2285>

WILA. "Museos y centros de arte en el S XXI. Claves de su transformación digital". Madrid/Pamplona/Lima: BIKO, 2019

<https://www.biko2.com/actualidad-biko/museos-y-centros-de-arte-en-el-s-xxi-claves-de-su-transformacion-digital/> (recuperado en febrero 2019)

Wolfgang, Ernst. "El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo". *Nimio* 5 (2018): [En línea], <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643> (recuperado en febrero 2019)

Zurita, Olga. "Trabajo interdisciplinario en la puesta en valor de las colecciones documentales vinculado al arte y la cultura. El Archivo Dr. Norberto Griffa del IIAC". *II Jornadas de discusión/I Congreso Internacional. "Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos"* (Buenos Aires, CeDInCI, 2017) <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf> (recuperado en febrero 2019)

El epistolario de Manuel Ugarte en la *Biblioteca Virtual Cervantes*: fuentes para el estudio y la reconstrucción de las redes intelectuales

Franco Quinziano (*Università di Urbino Carlo Bo / IEMRhD / Universidad de Salamanca*)

franco.quinziano@uniurb.it

1. El Portal de autor: una aproximación al itinerario intelectual de Manuel Ugarte

Poeta, novelista y ensayista de prestigio, incansable predicador de la unidad latinoamericana frente al anexionismo y hegemonía estadounidenses en la región, partidario del socialismo reformista y parlamentarista de Jean Jaurès, para luego abrazar el nacionalismo democrático latinoamericano, Manuel Ugarte (1875-1951) representa un escritor “atípico”, significando una trayectoria sin duda heterodoxa en el complejo panorama cultural hispanoamericano de los primeros decenios del siglo XX. Ferviente defensor de la unidad y de la emancipación latinoamericana, tanto su obra literaria como sus artículos periodísticos y sus crónicas delatan la infatigable preocupación del escritor asociada al proceso de profesionalización del artista que se configura en los albores del siglo XX por redefinir el modelo y el papel del escritor-intelectual en las modernas sociedades hispanoamericanas, procurando su legitimación social.

Adentrarse en la selva de folios de documentos, artículos, borradores manuscritos y mecanografiados, recortes de diarios y cartas que constituyen el fondo del que fuera el archivo personal del escritor argentino,¹¹¹ depositados hoy en el Archivo General de la Nación (AGN), como examinar así también el menos copioso, pero igualmente relevante, fondo alojado en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), constituye una labor obligada para todo aquel que se proponga estudiar y abordar atentamente, yendo a las fuentes directas, las coordenadas estéticas e ideológicas que moldearon su ideario y dilatada trayectoria cultural e intelectual. Este último fondo ugarteano (FA-068 Manuel Ugarte; <http://archivos.cedinci.org/index.php/manuel-ugarte-fondo>), constituye un repertorio poco conocido, habiendo sido recuperado hace pocos años, al incorporarse a este centro a mediados de 2013, a través del proceso de adquisición. Por los datos proporcionados gentilmente por su director, Horacio Tarcus, los materiales ugarteanos aquí depositados proceden de Chile. Es de suponer, por tanto, con

¹¹¹ Para la noción de archivo y una aproximación a las características del archivo de escritor se remite a las utilísimas páginas de Mónica Pené, “En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura”, en *Palabras de archivo*, comps. Graciela Goldchuk y Mónica Pené (Santa Fe: Ediciones UNL- CRLA Archivos, 2013), 13-32.

poco margen de error, que dichas carpetas hagan referencia a materiales que formaban parte del archivo personal llevados consigo al país trasandino a finales de los años treinta del siglo pasado, cuando el autor argentino emprende un nuevo autoexilio, radicándose junto a su compañera, Thérèse Desmard, en la ciudad balnearia de Viña del Mar, donde fijaría su nueva residencia hasta su regreso al país en mayo de 1946 para sumarse a la nueva fase política que se ha abierto con la llegada de Juan D. Perón al gobierno. Este archivo, una verdadera cantera por explorar, contiene diversos borradores de indudable interés y poco estudiados hasta ahora: entre otros valiosos materiales se señalan varios escritos referidos a la problemática de la educación pública y las bibliotecas populares en su país, cuestión sobre los que Ugarte venía trabajando entre 1935 y 1938, al regreso de su larga residencia europea, y que habría de encontrar un espacio privilegiado en las páginas del periódico que había fundado por aquellos años, *Vida de hoy* (1936-1938). Pueden leerse así borradores mecanografiados de artículos periodísticos, borradores de varias conferencias impartidas, así como una recopilación mecanografiada de sus prólogos a libros de otros autores, que redactó a lo largo de su vida y que probablemente el escritor compilaba para una edición que debía ver la luz en esos años, proyecto que por alguna razón se habría truncado o el mismo escritor habría decidido abandonar en razón de su precipitado regreso a Buenos Aires y posterior incorporación a sus labores diplomáticas en el primer gobierno peronista.

El otro fondo ugarteano, depositado en el AGN, mucho más copioso que el precedente, procede del archivo personal del escritor que su viuda Desmard donó al Estado en los primeros años sesenta del siglo pasado, a cambio de un dinero que le permitiese afrontar las dificultades económicas que padecía en aquellos años.¹¹² Este fondo, otra cantera parcialmente explorada, se compone de un total de 37 legajos,¹¹³ 11 de los cuales se hallan dedicados a su ingente correspondencia (legajos 2215-2225). La mayoría de las cartas son de carácter unidireccional, o sea remiten a misivas, tarjetas postales y telegramas enviados por amigos, escritores, editores, políticos e intelectuales al escritor rioplatense, siendo en cambio lamentablemente escasos los ejemplos de correspondencias epistolares enviadas por el autor. Este fondo documental, además de los amplios tomos dedicados a su correspondencia epistolar, exhibe, entre otros materiales, numerosas carpetas y legajos con comentarios en la prensa, reseñas de sus libros, artículos y recortes periodísticos sobre su labor literaria y militancia política, borradores de redacción de algunas de sus obras y de los discursos pronunciados, documentos manuscritos y mecanografiados, así como anotaciones referidas a algunos de sus libros.¹¹⁴ Todos ellos constituyen

¹¹² El acervo presente en el AGN y en el CeDInCI constituyen dos claros ejemplos del proceso de domiciliación e institucionalización de materiales propios de un escritor e intelectual que revela el pasaje de lo privado a lo público, tan bien estudiado por Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997), 10 y ss. Véase al respecto también el estudio de Graciela Goldchuk "Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales", en *Palabras de archivo*, op. cit., 33-55, especialmente 40-55, centrado en el tema de la institucionalización y domiciliación de archivos digitales.

¹¹³ Un listado completo del contenido temático de las carpetas que componen el Fondo, cuyo código de referencia es AR-AGN.DE/MUGAR (Buenos Aires, AGN, sección fondos personales), pueden leerse en el *Epistolario* de Manuel Ugarte, editado bajo la dirección de Graciela Swiderski (Buenos Aires: Archivo General de la Nación, 1999), 299-301.

¹¹⁴ Este material constituye un verdadero corpus organizado en torno a 26 unidades archivísticas, los legajos 2226-2251, en el que pueden leerse numerosos borradores -manuscritos y mecanografiados-, recortes periodísticos, conferencias, artículos y reseñas,

materiales inestimables complementarios a la hora de abordar su amplia correspondencia y fuentes valiosas para adentrarse en la configuración de las redes intelectuales en las que participó el autor rioplatense en los primeros tres decenios del siglo pasado.

Conscientes de la escasa atención, y en especial de los problemas de accesibilidad que exhibe este dilatado corpus ugarteano, es que se ha priorizado la creación, dentro de las páginas virtuales de los portales de autor que promueve la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC), de un espacio crítico-bibliográfico dedicado a su obra y a su itinerario político y cultural, con el propósito de aproximarlos a la crítica y difundirlo al público lector en general.¹¹⁵ En dicha perspectiva, conjuntamente con diversos materiales procedentes de otras fuentes y repositorios y archivos, se ha priorizado la digitalización de documentos, imágenes, borradores mecanografiados y manuscritos del autor argentino procedentes de su archivo personal depositado en el AGN, incluyendo al mismo tiempo una selección de su epistolario y de algunos de los estudios más perspicaces que nos ha legado la crítica en los últimos dos decenios.

El Portal de autor que hemos dedicado a Ugarte en la BVMC (www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_ugarte/), el repositorio virtual más importante en el campo de las humanidades en lengua española, y que nace con la voluntad de seguir incorporando más materiales y por tanto ir creciendo con el tiempo, se ha propuesto ofrecer a los estudiosos -filólogos, historiadores, sociólogos, filósofos, etc.- y al lector en general una visión lo más representativa posible de la vida y la obra de Ugarte, incorporando un conjunto de textos, correspondencia y materiales iconográficos, una parte considerable de ellos, si no desconocidos, en muchos casos escasamente accesibles aún al público lector. De este modo, junto a obras mayormente conocidas por la crítica, como *El porvenir de la América Latina* y *Mi campaña hispanoamericana*, en el Catálogo digital del Portal se han incluido otros títulos menos accesibles,¹¹⁶ pero que consideramos igualmente relevantes como, por citar algunos ejemplos, la recopilación de crónicas y ensayos publicados en *Burbujas de la vida*, sus novelas *El camino de los dioses* y *La novela de las horas y los días* y sus *Poesías completas*, que recogen sus poemas de adolescencia y juventud. El dinamismo y la agilidad que supone el formato electrónico, con posibilidades de búsqueda mucho más rápidas o de visualización más directa, atendiendo a búsqueda de conceptos o palabras claves en un texto, reflejan una riqueza mayor que la edición tradicional en papel. Al mismo tiempo se ha prestado atención a los valiosos documentos y borradores que pueblan los legajos del fondo, procediendo a una selección de algunos de estos materiales inéditos. La presencia de borradores,

originales mecanografiados de obras literarias y ensayos, discursos y conferencias, reportajes y entrevistas, poemas, biografía y homenajes.

¹¹⁵ En este sentido, disponiendo de datos actualizados, entre el período 15/11/2018, fecha en se abrió el Portal en la web, hasta el 22/03/2019, las páginas de las obras del Portal ha recibido más de 7200 visitas, de las cuales más del 50% proceden de lectores de España, el 11% de los Estados Unidos y un 9,5 % de Argentina. Fuente: datos proporcionados por la BVMC.

¹¹⁶ En dicha perspectiva, según los datos de que disponemos, la obra incluida que ha recibido la mayor cantidad de visitas y lecturas hasta finales de marzo de 2019, es *Enfermedades sociales*, texto de no fácil accesibilidad, con más de 1500 visitas en el período 15/11/2018 a 22/03/2019. Fuente: datos proporcionados por la BVMC.

ya sean manuscritos o mecanografiados, en numerosos casos con correcciones, tachaduras y añadiduras varias, guardan especial interés en la perspectiva de escudriñar la evolución de su pensamiento, sus opiniones literarias o los cambios de posicionamientos ante el devenir de determinadas fases socio-políticas y culturales claves como por ejemplo han sido el primer conflicto mundial de 1914-1918, el triunfo de la Revolución rusa o la crisis del treinta, siendo en dicha perspectiva de enorme utilidad el abordaje de los mismos a partir del enfoque de los estudios crítico-genéticos.¹¹⁷

Debe aclararse que de ningún modo el portal virtual constituye una transposición al formato electrónico de un archivo personal: como es sabido, la BVMC, con sede en Alicante, promueve la creación de portales temáticos y de autor, pero en ningún caso, aunque sí incorporan materiales de archivos personales, los mismos se organizan exclusivamente en función de ellos. Los portales virtuales se enhebran desde ya en torno a diversos materiales, entre ellos aquéllos que proceden de un archivo personal, con el objetivo de aproximar el itinerario estético y la obra de un determinado autor, pero requieren sobre todo un proceso de selección de los materiales, combinándolos con textos de las obras, otros documentos, como borradores o manuscritos, cartas, imágenes, cronologías y biografías. Por tanto, suplanta el concepto de totalidad por el de selectividad en la configuración de archivos digitales. Por demás, de ningún modo el archivo personal constituye la única fuente del portal, aunque, como en nuestro caso, el mismo se haya nutrido de los fondos del AGN de modo consistente (borradores, epistolarios, imágenes, entrevistas, recortes de periódicos), gestionándose, de modo selectivo, los materiales que deberían ser alojados.

El principal desafío ha sido el de definir el criterio y el corte cronológico que habría de priorizarse a la hora de seleccionar el material a incluir, aunque el propósito es el de ir incrementando gradualmente el portal, incorporando más documentos, textos y cartas. Desde ya hubiese sido una tarea colosal volcar en dicho espacio virtual la totalidad de los legajos que componen el fondo personal del escritor, además de su inviabilidad en esta fase, en primer lugar por las características mismas del portal recién señaladas, pero también por los altos costes que una empresa de estas dimensiones podría comportar.¹¹⁸ De todos modos, sin abrazar el criterio de totalidad, no se descarta para un futuro próximo la incorporación de

¹¹⁷ Véase al respecto el volumen colectivo compilado por Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos* (Salamanca: Ed. Universidad Salamanca, 2012), en especial las aportaciones de Élica Lois (*Ibid.*, 45-64) y Fernando Colla (*Ibid.*, 65-72). Se remite al más reciente estudio de Élica Lois, "La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método", *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*. No. 2 (2014) <http://www.creneida.com/revista/creneida-2-2014/la-cr%C3%A9tica-gen%C3%A9tica-un-marco-te%C3%B3rico-sobre-la-disciplina-objetivos-y-m%C3%A9todo-%C3%A9lica-lois/> (recuperado el 18/03/2019). Por último, como ejemplo de la aplicación de los estudios genéticos a los archivos y manuscritos de escritores, se remite al reciente trabajo de Néstor Sanguinetti, "Los manuscritos de Delmira Agustini desde la crítica genética", leído en las II Jornadas de discusión/I Congreso Internacional. "Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos" (Buenos Aires, 19, 20 y 21 de abril de 2017) <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf> (recuperado en febrero 2019)

¹¹⁸ Un proyecto de tamaño envergadura requeriría desde ya de un acuerdo institucional de colaboración entre el AGN y la Fundación de la BVMC y desde ya obtener algún tipo de financiación ulterior que consintiera llevar a cabo una empresa de recuperación y digitalización textual ambicioso y de amplias proporciones.

nuevos materiales con el fin de proporcionar un cuadro lo más representativo posible de temas y textos que han sustentado el itinerario intelectual del autor de *El porvenir de la América Española*.



Fig. 1. Primera página del Portal de autor Manuel Ugarte (Fuente: BVMC)

Escasamente estimado en su propia patria por largos decenios, es posible reconocer en estos últimos años un creciente interés de la crítica hacia la obra de Ugarte y hacia su inestimable labor en el campo cultural, instituyendo un significativo proceso de revaloración de su colocación y su rol inestimable en las letras y la cultura hispanoamericanas de los primeros decenios del siglo XX. Como confirmación de este cada vez mayor interés crítico que ha comportado rescatar al escritor porteño del injusto ostracismo en que yacía hasta hace no mucho tiempo, y con el fin de dar cuenta de la recepción que ha promovido su obra en los últimos años, el Portal incluye un catálogo representativo de estudios críticos, que, desde diversas perspectivas, en especial en los últimos dos decenios, han abordado el dilatado corpus ugarteano. Se ha incluido asimismo la bibliografía completa del autor que, además de sus obras, incluyen las antologías y compilaciones, traducciones, prólogos de libros que redactó, crónicas y artículos en publicaciones periódicas, así como los poemas y los cuentos o fragmentos de novelas incluidos en diarios

y revistas. En la sección de imágenes, en la que se exhiben principalmente fotos de carácter familiar y otras más vinculadas a su actividad pública y actividad literaria, se han incluido también las cubiertas y portadas de todos sus libros y de algunos de los diarios y revistas con los que colaboró activamente. Asimismo en este apartado, como se ha apuntado ya, el Portal ofrece una selección de algunos documentos y manuscritos, del fondo depositado en el AGN, en su mayoría inéditos.

Juntamente con un listado de enlaces de sitios web vinculados directa o indirectamente a la obra y al pensamiento del autor argentino, hemos incluido una selección de las cartas de su nutrido epistolario, como expresión de la vasta red de sociabilidad, amistades y vínculos culturales que el autor rioplatense hilvanó en los diversos espacios en los que residió e interactuó -Buenos Aires, Madrid, París y Niza, sin desestimar sus lugares provisorios, como los que transitó en su gira continental- con escritores e intelectuales de renombre, entre los que, entre otros, destacan las personalidades de Rubén Darío, Unamuno, Blasco Ibáñez, Ingenieros, Amado Nervo y Gabriela Mistral. Sobre esta importante y vasta parcela del corpus ugarteano, formado por 11 legajos voluminosos, nos detendremos a continuación, siendo su epistolario el objeto de estudio del presente trabajo, en función de la configuración de redes intelectuales a ambas márgenes del Atlántico. Por último, el Portal ofrece una cronología, en la que el lector podrá encontrar los hitos y acontecimientos más relevantes que han enhebrado el itinerario biográfico del escritor rioplatense, así como una extensa biografía, amplias páginas que en verdad funcionan como apuntaciones bio-bibliográficas, orientada a situar estética y políticamente la trayectoria y la ingente labor de Ugarte. Este amplio subapartado se halla encaminado también a divulgar las múltiples interpretaciones que ha suscitado su obra en el seno de la crítica, con especial atención a las aportaciones que ésta ha ido trazando en estos últimos decenios, actuando dichas páginas también como provisoria aproximación al estado de la cuestión sobre la recepción crítica de su obra.

2. El epistolario de Ugarte: mediadores, sociabilidad y redes culturales

Como es bien sabido, la carta se afirmó a lo largo de los siglos XVIII y XIX como instrumento comunicativo privilegiado, emergiendo hacia finales del Ochocientos la tarjeta postal, la cual comienza a compartir con la misiva su función de canal comunicativo primordial. Ambas modalidades configuran una verdadera explosión de la comunicación epistolar en los años de entresiglos, principalmente a lo largo del primer tercio del siglo XX, período en el que se inscriben las misivas de mayor relieve cultural del escritor rioplatense, confirmando la configuración y proyección de nuevas redes intelectuales a ambas márgenes del Atlántico.

De ese conjunto de escrituras centradas en la vertiente comunicativa en la que se plasman nuevas subjetividades, la correspondencia destaca por su importancia y aportación a la historia intelectual y cultural, desempeñando una significativa función como insustituibles articuladores sociales y culturales.

Las cartas exhiben la profunda densidad de los diálogos y el juego, nunca diáfano, entre la privacidad, con su cuota de intimismo y subjetividad, y las aspiraciones públicas de los corresponsales, conscientes de que el discurso epistolar constituye el espacio privilegiado en el que se entrecruzan los ámbitos de la vida pública con los de la vida privada. Alejados de la hagiografía y de las cuerdas monocordes de los relatos oficiales, los epistolarios pueden desvelar nuevos significados y cartografías y -a veces también- impensadas relaciones intelectuales que hablan tanto sobre itinerarios personales como de aspiraciones colectivas. La correspondencia puede recuperar a otros emisores, que no siempre son los autores de los grandes textos o se refieren a destacadas personalidades, pero sí pueden aludir a participantes e interlocutores de un diálogo o debate que puede modelar aspiraciones personales, pero también proyectos culturales colectivos (emblemáticos en este sentido son, por ejemplo, los epistolarios que remiten a la generación del 27 y que han sido ampliamente estudiados en estos últimos años por la crítica especializada).

Los epistolarios, como se ha observado,¹¹⁹ en la forma en que los hemos conocido, asociados a procesos de sociabilidad y de configuración de solidaridades estéticas, literarias y/o políticas, y de promoción de redes culturales e intelectuales, hasta la llegada del correo electrónico, se halla desde ya prácticamente extinguida. Ya fuera que se escribiese a mano, antes de la primera guerra mundial, o bien a máquina una vez concluida la primera conflagración mundial, la carta se erigió en un fenómeno de masas en el siglo XX, hasta su más reciente transformación con el nacimiento y masificación del correo electrónico y la llegada y difusión de los sucesivos medios de comunicación -y de relación social y sociabilidad- relacionados con las nuevas tecnologías, produciendo una radical modificación en los modos de comunicación y en los códigos de relacionarse -en ámbitos personales y colectivos- entre emisores y receptores. En dicha perspectiva significativa resulta la copiosa correspondencia epistolar que nos ha legado Ugarte y que remite a la amplia red de contactos que el escritor argentino entabló, principalmente, entre finales del siglo XIX, recién llegado a Francia, e inicios de la década de 1930, cuando aislado y prácticamente sin oportunidades de continuar colaborando en la prensa cultural europea, acabaría regresando a Buenos Aires en 1935, dando por finalizado su autoexilio de más de tres lustros entre Madrid, Niza y París.

Aproximarse a la correspondencia epistolar de Ugarte comporta, en primer lugar, realizar una reflexión teórica del género epistolar como difusor y articulador de saberes y modelos discursivos en el seno de grupos y redes de intelectuales y escritores en la fase a caballo entre fines del XIX y los primeros decenios del XX¹²⁰. La crítica literaria primero y los estudios culturales después asignaron a los

¹¹⁹ *Ibid.*, 43-44.

¹²⁰ Se remite a la introducción que hemos incluido en el apartado "Epistolario" del Portal de la BVMC, cuyas consideraciones constituyen el punto de partida de estas reflexiones: Franco Quinziano, "El epistolario de Manuel Ugarte: redes intelectuales entre Europa e Hispanoamérica a principios del siglo XX" (Alicante: BVMC, 2018) http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_ugarte/introduccion_epistolario/ (recuperado el 16/03/2019)

epistolarios de los escritores e intelectuales un lugar preponderante. El epistolario ugarteano da cuenta en primer lugar de la amplitud de vínculos intelectuales que el autor rioplatense fue hilvanando en los diversos espacios geográficos en los que residió; lazos articulados en torno a ideales y proyectos compartidos con sus interlocutores en pos de la construcción de una cultura autónoma en el subcontinente latinoamericano. Las cartas ofrecen asimismo la posibilidad de precisar su colocación ideológica y estética, así como sus posicionamientos respecto a la cultura y literatura españolas, a las letras hispanoamericanas y, de modo especial, en relación a la cultura rioplatense, al tiempo que ofrecen claves para reflexionar sobre algunos de los ejes de debate de los primeros decenios de la centuria, indagando acerca de las estrategias discursivas y de legitimación en ámbito cultural y social desplegadas por el escritor.

La casi totalidad de este intercambio epistolar procedente del archivo personal del escritor es esencialmente de carácter unidireccional, puesto que, con contadas excepciones, las misivas hacen referencia al escritor argentino como destinatario, siendo más bien escasas las que se refieren a su calidad de emisor. De allí que, todo estudio que se proponga explorar esta correspondencia en el cuadro de las potencialidades de las redes intelectuales y dar cuenta, en una perspectiva más articulada, del discurso epistolar de Ugarte deberá, allí donde sea posible, completar sus indagaciones con las misivas remitidas por el autor argentino a escritores y editores latinoamericanos y europeos, localizadas tanto en archivos públicos y privados, como en fondos nacionales y extranjeros, entre ellos la Casa-Museo Miguel de Unamuno¹²¹, la Casa-Museo Blasco Ibáñez y la Fundación Vicente Blasco Ibáñez, por citar sólo tres ejemplos.

En Ugarte, como es bien sabido, el campo de las letras y el de la política se implican mutuamente, pudiéndose reconocer a partir de la mitad del segundo decenio del siglo XX una progresiva reducción de sus aportaciones en el campo de los estudios literarios a medida que el escritor va priorizando su compromiso político; itinerario que lo llevará a abrazar el socialismo jauresiano y destacar como uno de los principales e incansables artífices de la unidad latinoamericana en el campo cultural y político. El epistolario da cuenta también de estas preocupaciones políticas y sociales del escritor, destacando su correspondencia con exponentes del socialismo español, francés y argentino, entre los que destacan José Ingenieros, Mario Bravo y Alfredo Palacios, sin olvidar sus intercambios epistolares con exponentes significativos del latinoamericanismo antiimperialista, como el nicaragüense Augusto Sandino, Haya de la

¹²¹ Para el epistolario con Miguel de Unamuno, son de gran utilidad los dos perspicaces estudios de Claudio Maíz: *El epistolario de Manuel Ugarte con Miguel de Unamuno* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005) y su "Epistolario de Manuel Ugarte y Unamuno", en *Constelaciones unamunianas. Enlaces entre España y América (1880-1920)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009), 127-151. En esta misma perspectiva, como ejemplo de la necesidad imperiosa de bucear en diversos archivos europeos con el propósito de complementar esta correspondencia de carácter unidireccional, puede recordarse que recientemente se ha localizado en un archivo toscano, en Florencia, un conjunto de veinte cartas enviadas por Ugarte, imprescindibles a la hora de analizar los vínculos que el argentino mantuvo con el hispanismo italiano, en primer lugar Mario Puccini, quien habría de desempeñar un rol de medición importante en la publicación de la edición italiana de los *Cuentos de la Pampa* (1908).

Torre, fundador del APRA, o el destacado director de la mítica Amauta, José Carlos Mariátegui. Este corpus de cartas y piezas epistolares contiguas (tarjetas postales, esquelas, telegramas, etc.), organizado siguiendo un preciso criterio cronológico¹²², se halla compuesto por 10 tomos que abarcan un amplio arco temporal, desde fines del siglo XIX, 1896, en vísperas de su primer viaje a Europa, hasta los últimos meses de su itinerario vital, mediados de 1951.

Disponemos afortunadamente de una cuidada selección antológica de este epistolario compilada por el equipo de archiveros coordinado por la bibliógrafa del AGN, Graciela Swiderski.¹²³ Este Catálogo incluye los asientos de la totalidad de los documentos epistolares, al tiempo que ofrece un breve y muy útil resumen descriptivo de las algo más de 1500 piezas del fondo. El texto presenta asimismo una selección antológica de las mismas en la que pueden leerse unas 90 piezas que han sido transcritas (exentas empero de notas de referencias, bibliográficas o aclaratorias). Como indica Swiderski en el breve apartado que abre esta selección antológica, el asiento consigna el número de documento, el tipo documental, el productor, el destinatario, el asunto, el lugar, la fecha completa y la cantidad de folios de cada pieza.¹²⁴ Más allá de algunos errores de transcripción -y/o de imprenta- en la disposición cronológica de algunos folios (por ejemplo pp. 160/163: folios 111-114; pp. 174-175/178: folios 104-107, entre otros), este catálogo descriptivo constituye una inestimable aportación a los estudios dedicados al género epistolar y un punto de referencia obligado para todo aquel que se proponga abordar la obra, vida e ideario de Ugarte.

Para comprender la dimensión y relevancia de este epistolario, sobre todo por lo que atañe al proceso sociocultural de los primeros tres decenios del siglo XX, debería recordarse que, entre los interlocutores españoles del escritor argentino, destacan personalidades como Unamuno, Pío Baroja, Juan R. Jiménez, Blasco Ibáñez, Rueda y Ramón Gómez de la Serna-, así como exponentes de prestigio de las letras hispanoamericanas, entre los que encontramos a Darío, Rufino Blanco Fombona, Nervo, Gómez Carrillo y Mistral, y desde ya rioplatenses, como José Enrique Rodó, Ingenieros, Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez o Ricardo Rojas, con quienes el escritor estrechó privilegiados lazos de amistad literaria y personal.

Ahora bien, a pesar de las amplias relaciones epistolares que el intelectual argentino entabló a lo largo de su intenso itinerario vital, no abundan los estudios críticos dedicados al tema. Se dispone sí de algunas aportaciones puntuales, como el artículo que Lara Astorga¹²⁵ dedicó hace unos años al intercambio epistolar que Ugarte entabló con el diplomático y escritor mexicano Isidro Fabela y las más recientes y

¹²² El total del epistolario remite a los siguientes tomos: t. I: s. f.; 1896-1906; t. II: 1907-1910; t. III: 1911-1913; t. IV: 1914-1924; t. V: 1925-1927; t. VI: 1928-1930; t. VII: 1930-1931; t. VIII: 1932; t. IX: 1933-1938; t. X: 1939-1951 (Cartas a su viuda Desmard y otras anexas hasta 1955).

¹²³ Manuel Ugarte, *Epistolario*, ed. Graciela Swiderski, op. cit.

¹²⁴ *Ibid.*, 9.

¹²⁵ Eliff Lara Astorga, "Cartas entre Manuel Ugarte e Isidro Fabela: el dolor y las ideas", *Literatura Mexicana*. Año XIX: Vol. 1 (2008): 139-160.

valiosas consideraciones que al respecto trazó Merbilhaá en diversos pasajes de su tesis¹²⁶ al abordar las redes epistolares y los vínculos intelectuales y culturales del argentino en ámbito europeo. En estos últimos años se han reproducido también un puñado de cartas, salvadas de los celos de Thérèse Desmard, referidas a la conocida y secreta relación afectiva e intercambio epistolar que el argentino mantuvo con la poeta uruguaya Delmira Agustini, entre 1913 y 1914.¹²⁷ Por lo que concierne al caso más específico de los corresponsales españoles, se cuenta con dos meritorias aportaciones de Claudio Maíz,¹²⁸ dedicadas a Unamuno y al vínculo epistolar que el escritor bilbaíno entabló con el argentino. Los estudios de Maíz constituyen aportaciones inestimables para abordar las relaciones epistolares de nuestro escritor con los autores españoles de inicios del siglo XX: en ellos el investigador excede el marco de los vínculos entre ambos escritores para adentrarse en la configuración de afinidades y espacios de debate compartidos entre Unamuno y otros exponentes de la generación del 98 con los jóvenes intelectuales hispanoamericanos afincados, o en tránsito, en España.



Fig. 2. Pestañas desplegables del apartado dedicado al Epistolario (Portal M. Ugarte- BVMC)

¹²⁶ Margarita Merbilhaá, *Trayectoria intelectual y literaria de Manuel Ugarte (1895-1924)* (Tesis Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2009), especialmente capítulos I y II: 14-223.

¹²⁷ Dichas misivas habían sido publicadas a finales de los años cincuenta del siglo pasado por el uruguayo Barbagelata, amigo de Ugarte, y se hallan dominadas por el fuerte carácter intimista y personal que las promovió. Véase Ana Larra Borge, *Cartas de amor. Delmira Agustini* (Montevideo: Cal y Canto, 2006).

¹²⁸ Se remite a los dos citados estudios de Claudio Maíz, op. cit., 2005 y 2009.

La selección de cartas que exhibe el Portal, en la actualidad 33 misivas,¹²⁹ constituye un muestrario representativo de la vastedad de vínculos y de la configuración de redes intelectuales transatlánticas que estableció el autor argentino, desde Europa y Buenos Aires, principalmente a lo largo de los tres primeros decenios del siglo XX. El apartado se divide en tres sub apartados: una introducción al epistolario ugarteano, la lista de remitentes y el texto de las 33 cartas ordenadas por orden cronológico. El criterio de selectividad adoptado ha sido, en efecto, el de priorizar el primer decenio del nuevo siglo (1900-1909), al que remiten 25 de las misivas que hemos incluido; las mismas se inscriben en la fase de mayor productividad literaria y visibilidad del escritor, coincidiendo con sus años en París, en que participa activamente de aquella nueva “edad de oro”, cuando, según propias palabras, la capital francesa vivía en plena orgía de fiestas, homenajes, conmemoraciones y aniversarios en los que eran asiduos asistentes los iberoamericanos.¹³⁰

3. Unamuno y Blasco Ibáñez/Ugarte: correspondencias y redes entre España y Argentina

La crítica ha subrayado la relevancia que exhibe el estudio de las redes intelectuales en la configuración, construcción y reconstrucción del pensamiento español e hispanoamericano. Para ello, además de las obras oficiales que nos ha legado cada autor, han comenzado a adquirir cada vez mayor relevancia, para adentrarse a su obra y pensamiento, otros textos tan dignos como aquéllas, como por ej. los relatos de viajes, las autobiografías o las epístolas. En opinión de Eduardo Devés-Valdés, como recuerda Gemma Gordo Piñar,¹³¹ las redes intelectuales refieren de un conjunto de personas que, “vinculadas por quehaceres del intelecto, se conocen, se contactan, intercambian trabajos, se escriben, elaboran proyectos comunes, mejoran los canales de comunicación y sobre todo establecen lazos de confianza recíproca”. Aquellos que participan de las redes se hallan vinculados por ideas comunes, conceptos compartidos, sentimientos y motivaciones afines, se reconocen en influencias similares y por lo general comparten también enemigos comunes; aspectos todos ellos que articulan y refuerzan a la vez los contenidos y los lazos en el seno de las redes.

Devés-Valdés¹³² establece la correspondencia epistolar, junto al contacto directo, la prologación y el comentario de textos, el intercambio de libros, y las citaciones recíprocas, como uno de los parámetros configuradores de las redes, erigiéndose en canales a través de los cuales los emisores pueden efectuar

¹²⁹ De las 33 cartas seleccionadas para el Portal, 9 se refieren a emisores españoles (Unamuno, Rueda, J R Jiménez, Blasco Ibáñez), 8 a emisarios argentinos (Sáenz Hayes, Gerchunoff, M. Bravo, J. Ingenieros, Payró, Lugones y Ricardo Rojas) y 13 a hispanoamericanos (Rodó, Gómez Carrillo, R. Darío, G. Mistral, Blanco Fombona, Nervo, Gómez Carrillo); las restantes son tres misivas enviadas por Ugarte a G. Mistral, su hermano Floro y al ex presidente Juan D. Perón.

¹³⁰ Manuel Ugarte, *Escritores iberoamericanos del '900* (Santiago de Chile: Orbe, 1943), 111.

¹³¹ Gemma Gordo Piñar, “El papel de las redes intelectuales en la construcción y reconstrucción del Pensamiento Filosófico”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, segunda época. Vol. 7 (2012): 497.

¹³² Eduardo Devés-Valdés, *Redes intelectuales en América Latina* (Madrid: Biblos, 2010), 32-33.

recomendaciones bibliográficas, peticiones de obras, solicitar o impartir consejos, exponer ideas o bien manifestar solidaridades personales y afinidades estéticas y/o ideológicas, etc.

Las diversas epístolas que el escritor rioplatense intercambió con autores, artistas e intelectuales españoles (Unamuno, Rueda, Pío Baroja, Blasco Ibáñez, entre otros) se inscriben en el proceso de reconciliación entre América y la ex metrópoli de finales del siglo XIX e inicios del XX, cuyos inicios pueden ubicarse en los años del cuarto centenario (1892). En dicha fase la figura señera de Darío desempeñará un rol prominente como referente y mediador de prestigio a ambos lados del Atlántico. En las redes de solidaridad entre españoles e hispanoamericanos de inicios del siglo XX, las estelas de Unamuno, Darío, Blasco Ibáñez y Rueda se erigen en autores centrales, mientras que otros, en una posición más periférica, como Nervo, Blanco Fombona y el mismo Ugarte actúan como mediadores privilegiados de la red hispano-latinoamericana y, de modo más específico, de las redes hispano-mexicana,¹³³ hispano-venezolana e hispano-argentina, respectivamente.

En los primeros años del siglo Ugarte traba sólidos vínculos de amistad personal y literaria con dos de estos autores centrales, Unamuno y Darío, quienes, además de haber ejercido cierta influencia sobre el escritor argentino en estos años, en señal de esta amistad literaria, habrán de prologar sus primeros dos libros, *Paisajes parisienses* (Unamuno) y *Crónicas del boulevard* (Darío). Para explicar, por obvios motivos de espacio y en apretada -y arriesgada- síntesis, la funcionalidad de estas cartas para abordar el estudio de las redes intelectuales transatlánticas, priorizaremos la correspondencia que Ugarte entabló con el autor de *Niebla* y con el novelista Blasco Ibáñez, ambos autores claves en el panorama de la cultura española de los primeros decenios del siglo XX, habiéndose seleccionado para el Portal un total de 7 epístolas,¹³⁴ 4 y 3, respectivamente, enviadas a Ugarte por los dos escritores, en fases y coyunturas culturales distintas.

La correspondencia enviada por Unamuno, fechadas entre abril de 1901 y julio de 1904, confirma la presencia de varios de los elementos que modelan las redes intelectuales según el criterio fijado en tiempos recientes por Devés: en su carta del 14-04-1901 el rector salmantino hace comentarios sobre la obra de su interlocutor argentino, manifiesta su interés hacia algunos temas que comparten, como las novedades que exhiben las letras de América, anunciándole que escribirá algo al respecto en un próximo artículo que saldrá publicado en la revista madrileña *La Lectura*. En la misiva fechada el 27-10-1902, incorporada en formato electrónico junto a su transcripción, Unamuno le anuncia la lectura de las *Crónicas del bulevar*, que Ugarte le había hecho llegar, halagándole por esta obra. Al mismo tiempo incorpora como tema de debate el supuesto ‘francesismo’ del autor porteño y de varios jóvenes

¹³³ Véase al respecto el citado estudio de Gordo Piñar, reconociendo a Nervo como mediador central, especialmente 499-502.

¹³⁴ Las cartas aludidas se hallan alojadas en el apartado *Epistolario* del Portal M. Ugarte-BVMC: las referidas a M. Unamuno en http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_ugarte/remitentes_epistolario/autor/Unamuno,%20Miquel%20de,%201864-1936/ (recuperado el 07/04/2019); las remitidas por Blasco Ibáñez en http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_ugarte/remitentes_epistolario/autor/Blasco%20Ibáñez,%20Vicente,%201867-1928/ (recuperado el 07/04/2019).

hispanoamericanos, lo que dará lugar a una polémica y distanciamiento entre el bilbaíno y Darío, al tiempo que explicita su opinión sobre la escritura del autor rioplatense, afirmando que tiene 'más madera' como historiador y crítico que como novelista.

En la misiva de enero de 1903, Unamuno le anuncia al autor rioplatense que, como prometido, ha redactado una reseña de las *Crónicas del bulevar*, de próxima publicación, manifestándole su opinión sobre el texto y comparándolo con su obra precedente, *Paisajes parisienses*, que el mismo bilbaíno había prologado en 1901. Alude Unamuno además a otra obra del argentino, *Cuentos de la Pampa* (1903), que su interlocutor le había anunciado y que saldría publicada, de allí a pocos meses. Unamuno le señala asimismo, como confirmación de esta praxis basada en el intercambio y lectura recíproca de textos y obras, que le está remitiendo sus últimos dos libros, *Paisajes* y el ensayo emblemáticos del 98' *En torno al casticismo*, al tiempo que alude a la nueva obra de Ugarte que está por publicarse, *Visiones de España* (1904). Por último, en la cuarta carta seleccionada, fechada el 6 de julio de 1904, el escritor vasco le confirma a Ugarte que ha leído sus *Visiones de España*, considerándolo un "libro muy interesante". En esta misiva comparte asimismo con su corresponsal información sobre su última obra, ya casi a punto de ser ultimada, su célebre *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), al tiempo que le anuncia que hará, tanto sobre las *Visiones de España* como sobre su novela anterior, *La novela de las horas y de los días* (1903), prologada por Pío Baroja, sendas reseñas. Unamuno explicita finalmente su opinión sobre ambos textos y percibe en ellos un saludable proceso de evolución en la escritura de su interlocutor. La relación, centrada más en aspectos públicos, se asentó sobre el intercambio de textos, reseñas, contribuyendo ambos escritores a difundir la obra de los respectivos interlocutores en otros países.

De las tres misivas enviadas por Blasco Ibáñez y seleccionadas para el Portal, en las que se combinan la esfera de lo público y lo privado, la primera de ellas remite a este primer periodo, primeros años del siglo XX, mientras las otras dos están datadas en los años veinte, correspondiéndose con otra fase en el itinerario intelectual del escritor argentino, después de su gira latinoamericana, con las desilusiones a cuestas que ha supuesto la primera conflagración mundial, su frustrado regreso a Buenos Aires en 1914 y el aislamiento padecido allí por su posición neutralista, el reflujo de la izquierda europea y su regreso al autoexilio europeo en 1919. En la primera carta, del 1-03-1909, el novelista valenciano, próximo a emprender su viaje a Buenos Aires para dictar una serie de conferencias, solicita el apoyo y la mediación de su amigo argentino para difundir su viaje y promover el interés hacia su figura, debido a la "situación privilegiada" de Ugarte con la prensa porteña, confiando en su amigo, "el argentino con quien cuento con más confianza: la confianza del compañero y fraternidad". Por el prestigio del que goza en aquellos años no son pocos los escritores españoles que deciden interpellarlo para difundir su nombre y obra en los primeros lustros del siglo entre el público lector rioplatense -e hispanoamericano- y el valenciano no es desde ya una excepción.

Las otras dos cartas, mecanografiadas y no ya manuscritas, son más tardías, pues se refieren a los años '20, con el escritor rioplatense ya instalado con su nueva compañera Desmard en la ciudad de Niza. En la misiva fechada en abril de 1924, el valenciano manifiesta su alegría ante la noticia de que su amigo argentino se ha instalado en la Costa Azul, por la proximidad a Menton, donde ha fijado su nueva residencia el novelista español. En tal sentido le hace llegar su invitación para que el argentino lo visite en los próximos días en su casona de *La Fontana Rosa*, con indicaciones cómo llegar y anunciando esperanzado el ansiado reencuentro. Juntamente a estos aspectos de carácter privado, mayormente presentes en la correspondencia de Blasco Ibáñez que las misivas precedentes de Unamuno, se incorporan otros de carácter público y cultural, en los que por ejemplo el valenciano le anuncia a su amigo la próxima publicación de su última obra *La vuelta al mundo de un novelista*. De este mismo tenor es la última de las cartas seleccionadas, del 18 de setiembre de 1926. En esta epístola el emisor le comenta entusiasmado a su amigo porteño que, después de haber leído su última novela, *El camino de los dioses*, concibe esta obra “como la mejor de todas las suyas”, calificando de “notabilísima su visión alta y clara que abarca a toda la humanidad”; palabras que sin duda habrán llenado de orgullo al escritor rioplatense, reconfortándolo ante las afirmaciones poco elogiosas de casi cinco lustros atrás, octubre de 1902, pronunciadas por Unamuno, quien le había confesado, en la epístola ya comentada, que lo consideraba mucho mejor historiador y crítico que acreditado novelista.

Estas cartas son sólo algunos contados ejemplos de la importancia que la correspondencia epistolar ha desempeñado en las múltiples y variadas relaciones que el escritor argentino entabló, de modo especial en los primeros tres decenios del XX, y ampliamente reveladoras de las redes que fue tejiendo en los diversos espacios culturales desde los que interactuó. Las mismas, desde ya, deben complementarse con los prólogos y comentarios recíprocos con los autores españoles e hispanoamericanos, sin olvidar las que estableció con autores e intelectuales franceses. Esta amplia correspondencia epistolar instala a Ugarte como propagador de saberes y mediador intercultural a ambos lados del Atlántico, al tiempo que revelan los circuitos y los ejes de debate cultural a los que el escritor se incorporó y en los que participó activamente. Su epistolario, además de proporcionar datos claves para comprender sus aspiraciones como escritor, descubriéndonos aspectos novedosos de su perfil intelectual y de los enunciados doctrinarios que alimentaron sus textos, ofrece consideraciones de indudable valor para comprender su mirada sobre las letras europeas y la hispanoamericana y, dentro de ella, la rioplatense. Del mismo modo las cartas encierran modelos discursivos significativos que nos permiten reconstruir la naturaleza de los vínculos entre las nacientes literaturas nacionales periféricas y los centros culturales europeos, con París -y en menor medida Madrid, sustituida en algún momento, debido al prestigio de Unamuno, por

Salamanca¹³⁵ -como meca anhelada por los jóvenes escritores hispanoamericanos de aquellos primeros decenios del siglo XX.

El estudio y la recuperación del epistolario ugarteano constituye una tarea aún pendiente con el fin de reconstruir la configuración de redes entre intelectuales entre españoles e hispanoamericanos y en el seno del mismo mundo hispanoamericano en los albores del siglo XX. Dicho abordaje constituye asimismo una empresa obligada que deberá acometerse para descubrir las preocupaciones, la colocación estética y los modelos discursivos del escritor rioplatense y, en una perspectiva más amplia, de los intelectuales hispanoamericanos, en su vinculación con el ambiente cultural hispánico de inicios de siglo y el más amplio espacio europeo. Por otro lado asomarse a esta dilatada correspondencia epistolar significa escudriñar acerca de la importante función de mediación que habría desempeñado Ugarte en el seno de dichas redes entre España e Hispanoamérica y de modo más específico en el trazado de la red hispano-argentina (y también franco-argentina). Ello implica abordar este corpus en una doble perspectiva que atienda, tanto a la interacción epistolar en los diversos ámbitos en los que el escritor porteño desplegó su actividad cultural como a la compleja trama de solidaridades, vínculos e intercambios que tejió con intelectuales y referentes culturales en aquellos primeros lustros del siglo XX.

Referencias bibliográficas

Devés Valdés, Eduardo. *Redes intelectuales en América Latina*. Madrid: Biblos, 2010.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

Gordo Piñar, Gemma. "El papel de las redes intelectuales en la construcción y reconstrucción del Pensamiento Filosófico", *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, segunda época. Vol. 7 (2012): 495-503.

Goldchluk, Graciela y Mónica Pené, comps. *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ed. UNL-CRLA Archivos, 2013.

Lois, Élida. "La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método". *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*. Vol. 2 (2014): [En línea], <http://www.creneida.com/revista/creneida-2-2014/la-cr%C3%ADtica-gen%C3%A9tica-un-marco-te%C3%B3rico-sobre-la-disciplina-objetivos-y-m%C3%A9todos-%C3%A9lida-lois/> (recuperado en febrero 2019)

Larre Borges, Ana. *Cartas de amor. Delmira Agustini*. Montevideo: Cal y Canto, 2006.

¹³⁵ Véase a este respecto Claudio Maíz, *Imperialismo y cultura de la resistencia. Los ensayos de Manuel Ugarte* (Córdoba: Edic. del Corregidor Austral-Ferreyra Editor, 2003), 100-102.

Maíz, Claudio. *Imperialismo y cultura de la resistencia. Los ensayos de Manuel Ugarte*. Córdoba: Edic. del Corregidor Austral-Ferreyra Editor, 2003.

Maíz, Claudio. *El epistolario de Manuel Ugarte con Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.

Maíz, Claudio. "Epistolario de Manuel Ugarte y Unamuno". En *Constelaciones unamunianas. Enlaces entre España y América (1880-1920)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, 127-151.

Merbilhaá, Margarita. "Trayectoria intelectual y literaria de Manuel Ugarte (1895-1924)". Tesis Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2009 [Recurso en línea], <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.462/te.462.pdf> (recuperado en febrero 2019)

Quinziano, Franco. *Cronología. Portal de autor: Manuel B. Ugarte*. Alicante: Biblioteca Virtual M. Cervantes, 2018 [Recurso en línea], http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_ugarte/cronologia/ (recuperado el 16/03/2019)

Quinziano Franco. "El epistolario de Manuel Ugarte: redes intelectuales entre Europa e Hispanoamérica a principios del siglo XX". Alicante: Biblioteca Virtual M. Cervantes, 2018 [Recurso en línea], http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_ugarte/introduccion_epistolario/ (recuperado el 16/03/2019)

Sanguinetti, Néstor. "Los manuscritos de Delmira Agustini desde la crítica genética". *II Jornadas de discusión/I Congreso Internacional. "Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos"* (Buenos Aires, CeDInCI, 2017) <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf> (recuperado en febrero 2019)

Vauthier, Bénédicte y Jimena Gamba Corradine, comps. *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2012.

Ugarte, Manuel. *Epistolario*, ed. Graciela Swiderski. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, 1999.

Ugarte, Manuel. *Escritores iberoamericanos del '900*. Santiago de Chile: Orbe, 1943.

Historia de una lata

Eric Javier Markowski

ericjmarkowski@gmail.com



Fig. 1.

Introducción

Historia de una Lata es una investigación artístico-visual de las múltiples historias conservadas dentro de una lata de carne argentina. Combina temáticamente la inmigración, la cultura del trabajo y la industria (de la carne, en particular) con el patrimonio material e inmaterial de nuestro país, invitando a reflexionar en el ejercicio de ciudadanía y en las prácticas de la memoria. Cimentado en la biografía familiar, el proyecto reconstruye el relato oral que Henryk Markowski hace a mi padre y a mi tío, los cuales transmiten a una tercera generación de la cual formo parte. Su propósito es indagar en los mecanismos

de construcción y reapropiación del patrimonio industrial e inmaterial argentino a través de la producción artística y del estudio de las condiciones en las cuales circuló el nombre de nuestro país en relación al lema “Argentina, Granero del Mundo”.

Mis abuelos -Henryk Markowski y Giuseppina Lunghi- llegaron al país en 1947. El recuerdo de haber abierto una lata de carne “Industria Argentina” selló sus pasaportes, eligiendo éste destino entre Australia y Canadá. Éstas latas -que alimentaron a muchos soldados y civiles durante la Segunda Guerra Mundial, entre ellos, mi abuelo- provenían de diversos sitios de Sudamérica tales como Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay quienes recibieron importantes inversiones de capitales, predominantemente ingleses y estadounidenses, destinadas a levantar industrias y frigoríficos contiguos a grandes campos y espejos de agua para extraer carne vacuna procesada de la forma más rápida posible. En pleno conflicto bélico (1940-1950), pueblos enteros crecieron en estas latitudes al ritmo del trabajo de los obreros en las fábricas. Ritmo deteriorado y boicoteado una vez terminado el conflicto bélico, cuando el desempleo y la sobreexplotación se volvieron la moneda corriente donde otrora reinaba el movimiento. Entre 1970 y 1980, se comenzó a producir una desinversión planificada; para 1990, casi todos los frigoríficos ya estaban cerrados o en un avanzado proceso de abandono. Ello inicia, paralelamente, juntas de vecinos y obreros, sindicatos y agrupaciones civiles que pugnaron no sólo por mantener sus trabajos, sino por conservar el recuerdo de éstos lugares, para lograr declararlos como patrimonio nacional o monumentos históricos, en los mejores casos. Este proyecto busca dar cuenta de ése proceso, intentando en su devenir mapear éstas localidades y registrar lo que en ellas se conserva.

Compuesto por fotografías de archivo y evocativas, dibujos, pinturas, objetos intervenidos y otros materiales, se propone un recorrido visual a través de imágenes que narran la historia de ésta lata de carne. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Avellaneda y Berisso (Prov. Bs. As./Argentina), Pueblo Liebig (Entre Ríos/Argentina), Montevideo, Paysandú, Fray Bentos (Uruguay) y Santa Ana do Livramento (Brasil) son algunas de las locaciones relevadas hasta el momento.

Como parte de la ontología familiar, ésta historia es una búsqueda constante por retomar un legado signado de implicancias geopolíticas e históricas propias de nuestra región y que persisten hoy en día.

1. Analizando el legado: ¿qué hay dentro de una lata de *corned beef*?

Las latas de carne conocidas como *corned beef* o “viandada” fueron producidas masivamente en Argentina -y gran parte de Sudamérica- durante la década de 1940 y 1950. Con capitales ingleses, belgas, norteamericanos y fórmula alemana, la carne embutida reemplazó el sistema de exportación de carne vacuna proveniente de saladeros. Grandes frigoríficos y poblados se construyeron para elaborar éste producto, muy requerido en una Europa azotada por la Guerra (1939-1945) como alimento para

civiles y soldados en el frente de batalla. Su alto contenido calórico y sabor, lo consolidó como un producto muy apreciado entre quienes lo recibían.



Fig. 2.

Quiso el destino que una de estas latas, llegara a manos de mi abuelo y leyera en su etiqueta el *Made in Argentina* que quedó grabado en su memoria. Nacido en Polonia, Henrik Markowski vio interrumpida su formación en Ciencias Económicas para realizar el servicio militar obligatorio ante el inminente avance del nazismo en 1939. En el campo de batalla, cerca de la frontera rusa, cae prisionero de los soviéticos, por entonces aliados de la Alemania de Hitler. Estando cautivo logró escaparse de un “tren de la muerte”, suceso que luego trascendió históricamente como la masacre de Katyn y regresar a su país natal, ya en ruinas. Allí, decide unirse al ejército aliado y pasa a integrar el II Corpus polaco dependiente del ejército inglés. Su última batalla fue Montecassino (Italia-1944), denominada así en alusión al monasterio benedictino en poder de los alemanes. Luego del combate, se aloja en una escuelita en Bastía donde daba clases Giuseppina Lunghi (mi abuela). Se enamoran, y se casan. Con motivo de la crudeza del combate en Montecassino, el ejército les extiende a sus excombatientes pasajes en barco con tres posibles destinos: Australia, Canadá y Argentina. El recuerdo de la inscripción de las latas: *Made in Argentina* y la prudente distancia que separaba el continente americano de Europa determinó la elección. El matrimonio Markowski-Lunghi llega al país en 1947 a través del amarradero que se encuentra en lo

que hoy es Puerto Madero en la zona del Ex Hotel de Inmigrantes (Muntref-DNM). Finalmente, eligen la ciudad de La Plata para rehacer sus vidas; allí nacen sus dos hijos Roberto y Ricardo Markowski. A través de este último, yo heredo ésta historia.

Claro que este legado, con el tiempo fue mutando en un compromiso, por mi parte asumido en desentrañar el contenido histórico, político y económico que unió a mi familia, con una lata y con nuestro país. No sólo eso, sino que derivó en uno de los aprendizajes que más me atravesó generacionalmente, como fue el comprender mi lugar en toda ésta historia: tras haber tomado contacto con otros nietos e hijos de inmigrantes, sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial y/o ex combatientes, pude comprender el “vacío” o “salto” de información que había entre quienes viven un hecho traumático y una tercera generación (de la que formo parte). Algunas veces es algún familiar o conocido el que detecta esas “piezas” faltantes en las historias, comprenden el potencial de ése silencio y sienten el deseo de “completar” o “aportar” a esa memoria colectiva. Ese aporte puede ser de diversas maneras, como a través de la ficción, el relato documental, las entrevistas, o mediante el arte como en este caso.

Una de las primeras medidas que tomé al momento de decidir trabajar con el contenido de esta historia (y de estas latas), fue intervenirlas con el pequeño “archivo” de fotografías familiares. Luego la temática me llevó a acercarme al Círculo Cultural Polonés de La Plata, con el cual en el año 2015 hicimos exposiciones con este material en Buenos Aires celebra Polonia o La Noche de los Museos, por mencionar algunos ejemplos. Tras un primer contacto con el público y muy buenas devoluciones, recibí el relato de muchos asistentes cuyos abuelos o madres y padres, replicaban la historia de mi familia, pues sus antepasados también se conocieron tras la batalla de Montecassino y acabaron migrando a la Argentina. Anécdota repetida en muchos inmigrantes decidí trabajar éste fenómeno trans-familiar, incorporando en mi proyecto la realización de entrevistas. Una de las primeras que realizo fue a Francisco Slusarz, presidente por aquél entonces (2016) del Centro de Ex Combatientes de Monte Cassino en Argentina:

... Resulta que cuando se organizó Ejército Polaco en la Unión Soviética... entonces faltaban alimentos... faltaban abastecimientos... faltaban de todo... entonces, los ingleses empezaron a mandar algo... y... por el Golfo Pérsico... y... entre todo era lo más importante llamado corned beef... que era mayormente de la Argentina... producido por Swift-Armour... a veces venía también de Uruguay, pero la mayoría... mayoría... noventa por ciento... era lo que se fabricaba en Argentina... y resulta cuando he llegado a la Argentina a principios de año 1949... todavía se podía

comprar este corned beef... más tarde... un tiempo después desapareció del todo...¹³⁶



Fig. 3.

¹³⁶ Entrevista realizada a Francisco Slusarz, Presidente-Asociación de Ex Combatientes Polacos en Argentina –SPK, Jorge Luis Borges 1818, Dto 2. Realizada el 05/11/2016 a las 22:29 hrs. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Fig. 4.

El siguiente “hito” en el avance de mis investigaciones fue llegar a Pueblo Liebig a través de la Residencia en Fotografía Nido Errante 2016 (E. Herrera/A. Triquell), y poder conocer el potencial de uno de los antiguos ex frigoríficos más conservados de nuestro país y entender la magnitud que éste tipo de industrias tuvo en la vida de la gente que allí vivía, y que incluso migraba hacia y desde fuera del país para trabajar en el pueblo donde su monumento principal hoy día es una lata de corned beef. A lo largo de las conversaciones con ex trabajadores y vecinos que guían a uno en el relato, podemos comprender lo fundamentales que eran éstas industrias en las poblaciones locales, el impacto de su cierre, el problema de cómo conservar sus ruinas, para qué hacerlo -o no-, etc.

La potencia de este conflicto, me llevó a conocer uno de los emplazamientos más grandes de su tipo en Sudamérica -y el más conservado-: el Frigorífico Anglo de Fray Bentos (Uruguay), hoy conocido como Museo de la Revolución Industrial. “Gigante dormido” que fue conmovedoramente rescatado por ex trabajadores y funcionarios tras lograr declararlo Patrimonio Industrial Cultural UNESCO -único en su tipo, al menos en la región-. Su desarrollo debe servirnos como modelo de trabajo para sitios, localidades o emprendimientos que guarden similitud.



Fig. 5.

2. Hacia una reconstrucción de la Industria Frigorífica Nacional. Nuevos problemas y desafíos

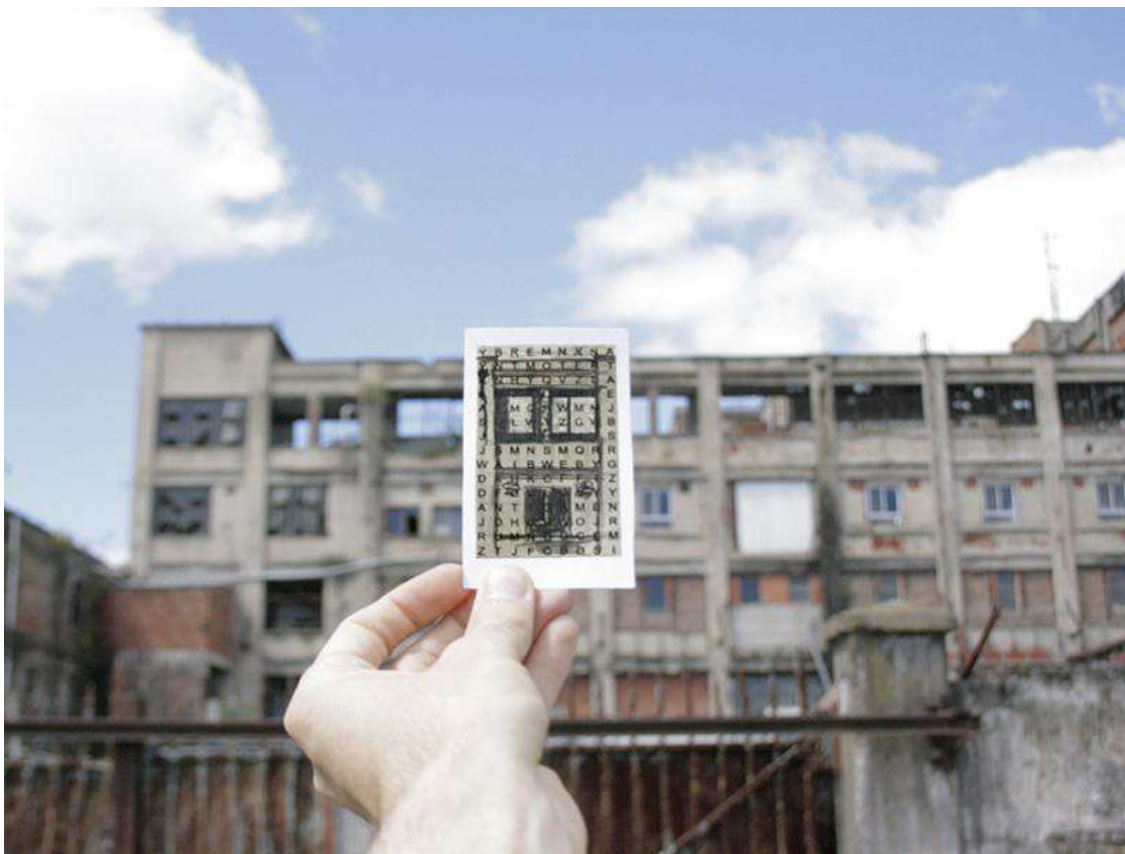


Fig. 6. Frigorífico Swift I. Fotografía digital toma directa de dibujo sobre sopa de letras. Berisso, Buenos Aires. 2017

Hemos recibido una historia derruida. Las ruinas nos convocan por aquello que silencian. Hoy los restos de los Frigoríficos Swift-Armour (Berisso), Frigorífico Colón (Pueblo Liebig), Anglo (Fray Bentos), La Negra y La Blanca (Avellaneda), Lisandro De la Torre (Buenos Aires) -entre otros-, están en avanzado estado de deterioro: sus chimeneas demolidas, la estructura edilicia dañada, mobiliario saqueado, y -en los peores casos-ya ni siquiera existen. Qué hacer con ellos supone un debate social, político y económico aún abierto. Para recuperar lo que queda de ruinas, en muchos casos se está pujando por transformarlos en patrimonio provincial y/o nacional o en polos tecnológicos e industriales, que si bien no guardan relación con su función original, configura un proyecto que aspira a reintegrarlos como focos de producción. Recientemente, pareciera estar abriéndose un nuevo capítulo en la vida patrimonial de estos colosales en la Argentina, con la designación de Pueblo Liebig y su Frigorífico Colón como Patrimonio Nacional.

En cada uno de éstos frigoríficos, miles de trabajadores argentinos e inmigrantes recién llegados, producían la carne en lata -entre otros productos- que luego era consumida en el exterior. Historia de las historias condensadas en una lata:

-la lata de carne, motivo por el cual vinieron muchos inmigrantes a “hacerse la América” y construir el imaginario “Argentina país productor de carne”.

-como objeto-símbolo del proceso de producción industrial masivo (capitalismo).

-como producto testigo de la *Industria Cárnica Nacional* de exportación “Made in Argentina”.

-la Historia de una lata en diálogo con otras latas (dentro de la Historia del Arte: las latas de Merda d' artista de Piero Manzoni -1961- y las *Campbell's Soup Cans* de Warhol -1962-).

Conclusiones

En estas localidades (como Berisso, Pueblo Liebig o Fray Bentos) se comprueba un horizonte simbólico común, en tanto se componen de poblaciones con fuerte presencia de los frigoríficos en su imaginario cotidiano, así como las memorias de los inmigrantes, de los movimientos obreros y la cultura del trabajo en general. Trabajar con este capital es consecuencia de una forma política de entender la cultura y el arte como herramientas de transformación y de estabilización de contenidos o saberes sociales. Mediante el arte se visibilizan conflictos o temáticas emergentes.

Éste proyecto se encuentra en etapa de crecimiento, recopilando entrevistas, relevando audios, fotografías de archivo, documentos de época, tanto de especialistas y trabajadores de la industria cárnica como de ex combatientes, vecinos, inmigrantes, etc. Actualmente, se siguen realizando estudios y fotografías de distintos frigoríficos, tratando de establecer relaciones entre sí para establecer una “ruta de la carne”, entendida como engranaje de sitios patrimoniales. Ello permitiría repensar la región sur continental en clave histórica, factible de ser reescrita gracias a sujetos que dialogan inter-generacionalmente.

Referencias bibliográficas

Acuña, Segundo Pío Isaac. *El ADN de la Carne Argentina: elementos de la ganadería nacional*. Mar del Plata: Asociación Bonaerense de Periodistas Agropecuarios, 2018.

Arias Duval, Martín A., dir. "Nosotros, los que vinieron". Testimonios de vida de inmigrantes. Vinieron a "hacerse la América" y terminaron haciendo la Argentina. Buenos Aires: Dirección Nacional de Migraciones, 2011 http://www.migraciones.gov.ar/pdf_varios/campana_grafica/LibrotestimoniosWEB.pdf (recuperado el 11/10/2019)

Barreto, Ismael Ignacio. *Liebig's fábrica y pueblo*. Colón: Editorial Birkat Elohim, 2015.

Filgueira, Raúl. *Berisso, Datos Históricos y otros*. Buenos Aires: edición del autor, 1996.

Filgueira, Raúl. *Réquiem para un frigorífico*. Buenos Aires: Instituto de Cultura Latinoamericana Ediciones, 1999.

Gálvez, Lucía. *Historias de inmigración. Testimonios de pasión, amor y arraigo en tierra argentina (1850-1950)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

Glicas, Demetrio J. *Antecedentes Históricos de la Ciudad de Berisso*. Buenos Aires: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2011.

Huernos, Marcelo, comp. *Cuadernos del MUNTREF N°1. Museo de la Inmigración*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2017.

Migraciones. Revista de la Dirección Nacional de Población y Migración de la República Argentina [año 1991]

Ortea, Adriana. *Fotografía en palabras: la Liebig de Martí*. Buenos Aires: Ediciones Marca Liebig, 2007.

Paisaje cultural industrial Fray Bentos: documento para nominación de Patrimonio Mundial-UNESCO. [S. l.]: Intendencia Departamental de Río Negro, 2015.

Sánchez, Manuel, responsable. *Catálogo de exposición permanente de Pueblo-Fábrica Liebig*. Liebig: Centro de Interpretación Audiovisual "Liebig en Imágenes", 2006.

Sarabí, Mario, Jandra Pagani y Fabiola Guajardo. *Casa Blanca: radiografía de un pueblo*. Paysandú: Voces del Faro, 2018.

Verbitsky, Horacio. *Robo para la corona. Los frutos prohibidos del árbol de la corrupción*. Buenos Aires: Planeta, 1992.

Wechsler, Diana B. *Migraciones en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2015.

Filmografía

Carne Propia (dir. Alberto Romero), 2016.

Links de interés

http://infopalmares.com/declararon-pueblo-liebig-bien-interes-industrial_nacional/ (recuperado el 10/10/17)

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/275000-279999/278128/norma.htm> (recuperado el 10/10/17)

<http://paisajefraybentos.com/pc/> (recuperado el 10/10/17)

<http://www.berisso.gov.ar/poligono-industrial.php> (recuperado el 10/10/17)

La familia Berman-Rodríguez. Exploración de los problemas, límites y potencialidades de un archivo personal/familiar

Claudia Freidenraij (Ravignani, FFyL-UBA/CONICET)

claudiafreidenraij@gmail.com

Ludmila Scheinkman (IIEGE, FFyL-UBA/CONICET)

ludsch@gmail.com

Hace varios años que cuatro cajas de cartón bordó habitan una esquina de mi casa. Llegaron una tarde, en el baúl de mi auto: “Lucas te manda esto”, dijo mi marido cuando las apoyó en el suelo. Lucas Pedro, su amigo de la infancia, estaba atravesando un duelo por partida doble y en ese momento oscuro su generosidad se impuso: rescató esas cajas que de otro modo probablemente hubieran terminado en la basura, y me nombró su albacea. Cuando hurgué en su contenido supe inmediatamente que tenían un valor incalculable para mis líneas de trabajo en torno a la historia de las infancias y familias en Argentina. Pero, abrumada por el tamaño y peso del archivo, cerré las cajas. Desde entonces convivimos en mi estudio. Cada tanto su silencio me increpa. Hace un tiempo le propuse a Ludmila sumergirnos en la historia familiar que albergaban para pensar el valor de los archivos personales/familiares. Esta convocatoria fue la excusa para poner esa reflexión por escrito. El resultado es lo que sigue.

1. Lxs Berman-Rodríguez

Lxs Berman-Rodríguez fueron “gente común”: integrantes de una clase media porteña, relativamente blanca y educada, con aspiraciones profesionales y familiares posiblemente similares a las de muchas otras familias de la Ciudad de Buenos Aires. Durante décadas, tanto los Berman como los Rodríguez, antes y después de emparentarse, fueron archivando el patrimonio familiar: atesoraron pequeños recortes y documentos oficiales, mechones de pelo de hijxs y nietxs intercalados con carnets de afiliación a clubes y sindicatos, boletines escolares, correspondencia íntima y administrativa y una enorme cantidad de fotografías tomadas a lo largo del siglo XX. Una colección de memorabilia familiar cuyo orden y sentido a simple vista nos elude más allá de su evidente significación emotiva y/o legal para quienes la agruparon, mezclada y tamizada sin cronología aparente ni criterio de clasificación. Involucrando a mujeres de diferentes generaciones, esta labor de conservación de la memoria familiar se extiende a lo largo de las cajas, y su lectura se prolonga por días, lejos aún de cualquier catalogación o fichaje.

¿Para qué sirven los archivos personales de la “gente minúscula”? ¿Qué se puede estudiar a partir de ellos? ¿Cómo ficharlos, conservarlos, ordenarlos? ¿Cómo situar la disparidad de elementos que los componen, registrando la intervención de distintas personas a lo largo de generaciones?

En este archivo abundan los indicios. Diversas pistas nos invitan a indagar la cultura material, la historia de la vida privada, de las emociones, los roles de género, la maternidad y los mandatos familiares, la infancia, los anhelos de escolarización y profesionalización volcados en hijxs que cumplen con creces la expectativa familiar. En el relato del ascenso social de estas familias, también aparecen el *dictum* de la domesticidad y la vida cotidiana, los hitos de pasaje en el curso de vida y la historia personal, así como los afectos de abuelxs, madres y padres por lxs vástagos que crecen y cuyos rastros de crecimiento van volcándose en forma del registro de los aumentos de peso del bebé, diplomas de egreso, fotos de comuniones, cumpleaños, casamientos, viajes y vacaciones familiares, y nos permiten indagar en la “vida privada” de esa “gris clase media” que ha cobrado cada vez más significación en los estudios históricos en los últimos años.

Siguiendo estas pistas, el objetivo de este trabajo es una primera aproximación al archivo personal de la familia Berman-Rodríguez, una familia de clase media porteña [ca. 1897-2010], para reflexionar en torno a los límites, potencialidades y puertas que se abren a partir de la exploración de fondos de “gente común”. Esperamos que esta reflexión en torno a los archivos personales de personajes y familias anónimas sea una puerta para pensar posibles líneas de indagación, como así también un alegato en torno a la necesidad de incentivar el acopio y la conservación de los archivos familiares en instituciones especializadas a tal fin.

2. Los gestos del guardar

A primera vista no hay orden aparente. Las cajas guardan objetos disímiles. Recortes de prensa, una muñeca, cédulas de identidad, álbumes de recuerdos, boletines escolares, permisos de conducir, invitaciones a bodas, bautizos y cumpleaños, listas de regalos recibidos en distintas ocasiones, certificados de nacimientos y defunciones, algunos libros y revistas especializadas en arquitectura, cartas, notitas y dibujos infantiles, correspondencia entre amigos y familiares, pasaportes, boletines de la empresa Gas del Estado, carnets sindicales y deportivos, actas de compra de terrenos y certificados de transferencia de automóviles, programas de teatro y de exposiciones, diplomas de violín, libretas de ahorro y universitarias, un sinfín de fotografías en todos los tonos y tamaños y hasta una lata de *bootpolish* con un cepillo y una ballerina, la hebilla de un cinturón y una billetera sin estrenar. Y sin embargo, aquello que las personas conservan de su propia historia, es apenas una parte ínfima de los vestigios de nuestro paso por la vida.¹³⁷

¹³⁷ Georges Perec, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001 [1974]).

Una multiplicidad de registros conviven dentro de estas cuatro cajas: documentos administrativos, de valor sentimental, colecciones, memorabilia, recuerdos, recortes, una selección de libros vinculados a la profesión, objetos. Los documentos de identidad se superponen con las cartas de amor y de ruptura; la libreta cívica acompaña a las fotos de viajes y paseos; las postales del mundo recolectadas a lo largo de una vida, ordenadas escrupulosamente en un álbum ad hoc, conviven con necrológicas de algunos miembros de la familia publicadas en distintos medios. El valor afectivo de muchos de estos objetos se recorta contra el fondo más pálido de ciertos papeles administrativos, que dan cuenta de la vida de quienes fueran sus portadores.¹³⁸ Philippe Artières señala que los documentos que componen los archivos personales se pueden ubicar sobre una curva que va desde lo más colectivo a lo personal. En una de sus extremos, sostiene, “existe un archivo que está enteramente compuesto por escritos de otros, o, por lo menos, muy expuesto a la mirada”, tales como los documentos de identidad o los álbumes de fotos, cuya función es “de ceremonia e inscripción social”. En el otro extremo, en cambio, encontramos “escenas que amplían la escritura para sí, en especial cuando la línea biográfica se quiebra o cuando los compromisos existenciales se bifurcan”, en el caso por ejemplo de separaciones o divorcios. Entre esos extremos, por último, “encontramos toda una gama de escrituras en el escenario de las instituciones”.¹³⁹

Como se ve, la clasificación no es sencilla. En nuestras cajas encontramos una maraña de indicios. Se entrelazan las huellas de la vida de personas de distintas generaciones que tejieron lazos diversos. Juntas y revueltas, no guardan de manera exclusiva ni separada la historia de cada núcleo familiar o linaje. No parecen el resultado de la recolección, selección, recorte y descarte de una sola persona; más bien parecen la suma de piezas “sueltas” de un rompecabezas hecho a muchas manos.

Tras una primera recorrida, y a medida que los personajes de este “Quién es quién” se van tornando familiares, emerge una primera y posible clasificación.¹⁴⁰ Los más recientes son los papeles de Lucas. Recuerdos escolares, cartitas infantiles y de juventud, fotos de viajes de adolescencia y sus primeros años de adultez (con amigos, su primera novia o solo en Europa), y también papeles y libros que remiten a su pasaje por la universidad como estudiante de arquitectura, y a sus inicios como arquitecto especializado en conservación patrimonial. ¿Fueron estos papeles guardados por Lucas? ¿O quedaron en la casa materna y fueron luego archivados por su madre?

¹³⁸ Conviene, sin embargo, prevenirnos: un documento estándar como el carnet de socio del ACA nos habla de una familia que se desplaza asiduamente por el territorio, así como las fotos de vacaciones en Piriápolis, Mar del Plata o el Tigre. En el mismo sentido, el carnet de socio de GEBA no es apenas un indicio de la actividad deportiva de su titular, sino que constituye una huella más de un círculo de relaciones y de prácticas de sociabilidad que continúan hasta la actualidad a través de generaciones.

¹³⁹ Philippe Artières: “S’archiver (Archivar)” en María Virginia Castro y María Eugenia Sik, comps., *Actas de las II Jornadas: Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CeDInCI, 2017), 47-48.

¹⁴⁰ Patricia Funes sostiene que una de las claves de lectura de los archivos personales está en la forma en que están ordenados y seleccionados los documentos. Patricia Funes, “A veces enciendo la luz para no ver: memoria, archivo personal y espacio biográfico”, en *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP* (Ensenada, UNLP: 2014), disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4471/ev.4471.pdf

Tras los de Lucas, un segundo cuerpo de papeles se vislumbra: los de la familia Berman. Estos incluyen documentos del padre de Lucas, fotógrafo y viajero –su residencia en Bariloche junto a la madre de Lucas, su separación y mudanza a Brasil, su pareja en Perúbe, papeles relativos a su divorcio (vía México, en los años 70, y tras la ley de divorcio en Argentina en los años 90), su separación y luego muerte-, y los documentos de sus abuelos paternos, Isaac y Apolonia Díaz. De ellos sabemos poco. Se casaron en 1940, ella con 23 años, él con 32, bajo el rito católico. Ella era oriunda de Santiago del Estero, de padre desconocido –así figura en actas-, y afición católica –juntaba estampitas-. Su origen social humilde y trabajador se desprende de su trabajo de costurera –atestiguado por su carnet de socia de del Sindicato Obrero de la Industria del vestido y afines-; pero también de su libreta de calificaciones cumplimentando la escuela primaria en 1964, con casi 50 años. Su letra temblorosa pero llena de orgullo, felicitando al nieto al recibirse de arquitecto, permite suponer un aprendizaje tardío de la escritura pero también una historia de ascenso social. De Isaac sabemos poco más allá de su afición a los autos –posa junto a ellos en muchas fotos, estaba afiliado al Automóvil Club Argentino-. La pareja aparece danzante y feliz en fotos de viajes por el país –¿una luna de miel o tal vez unas vacaciones en Mar del Plata en los años 40?-, y en retratos familiares con los hijos. Con todo, los papeles de los Berman son pocos y no se remontan muy lejos en el tiempo.

La que domina el corpus del archivo es sin dudas la familia Rodríguez. Una figura se destaca en el elenco familiar. Aida Susana, la madre de Lucas, reunió y recopiló muchos de esos objetos, algunos de los cuales clasificó y ordenó (un álbum de las postales, un álbum genealógico que recopila su historia familiar). Hizo un trabajo de búsqueda de esas huellas –muchas fotos y documentos indican quién los legó o le permitió fotocopiarlas- y copió actas de nacimiento, fotografías, notas periodísticas. Se esmeró al dedicarse a la figura de su padre, de quien reunió una considerable cantidad de documentos que lo muestran a lo largo de su vida en múltiples facetas: su vida escolar y universitaria, la boda con quien sería su única esposa y madre de sus hijas, Aída Carmen, por contraste significativamente ausente en la reconstrucción, la llegada de su primogénita, Susanita, su trayectoria profesional en empresas de gas. A Pedro Francisco Rodríguez el peronismo lo encontró a involucrado en la obra más significativa del área, el gasoducto Comodoro Rivadavia.¹⁴¹ La fiesta de su 50º aniversario, que incluye la lista de obsequios recibidos, nos lo muestra como un profesional de clase media acomodada con una reconocida trayectoria profesional, cuyas hijas asisten a escuelas inglesas, viajando a Europa con su esposa y recibiendo regalos costosos. Un relato del ascenso social, de la vida exitosa del hijo de un comerciante de indumentaria masculina.

Sin embargo, estos relatos hay que encontrarlos. No surgen a simple vista. El primer gesto de Aida Susana, que pareciera ser el de una acumulación sin orden ni concierto, es en realidad un recorte, una

¹⁴¹ Con el golpe de de 1955 Pedro Francisco termina preso unos meses, para luego salir exonerado. Significativamente, ningún papel de los muchos que compone este fondo da cuenta de esa experiencia.

mirada específica.¹⁴² Es necesario interrogarnos por el sentido y significado de ese orden como una forma posible de pensar lo que hay detrás de la construcción de este archivo. Uno de los objetivos posibles, entonces, frente a un archivo personal/familiar, es descifrar los posibles criterios detrás de la conservación, tarea que se hace difícil sin las palabras de las personas involucradas. A modo de ejercicio, nos propusimos realizar esta primera aproximación al archivo de los Berman-Rodríguez sin la ayuda y guía de su propietario. Pero, ¿cuán valioso sería, para mejor entender aquello que tenemos entre manos, la voz de quien decide que esas cajas pueden ser valiosas para las y los historiadores? ¿Cuánto ganaríamos si cada donación, o derecho de usufructo, viniera acompañado de una entrevista en profundidad, que fuese hilvanando cada artefacto del archivo, dando sentido a esas piezas aparentemente sueltas, reponiendo los silencios del papel y aportando otros relatos que enriquezcan aún más el fondo documental?

3. Líneas de fuga

La interrogación, sin embargo, trasciende de la materialidad del archivo hacia sus posibles usos para la investigación histórica. ¿Cuál es la importancia de conservar los archivos personales/familiares de la “gente común”? ¿En qué medida pueden emplearse para, más allá de la anécdota y el detalle particular, indagar en dimensiones de lo social? Los puntos de fuga posibles son múltiples y variados. Indagar en la vida de “los actores anónimos de lo social”¹⁴³ nos permite sin dudas auscultar dimensiones de la reproducción social (biológica, generacional, pero también familiar y social/vincular, de la reproducción de clase, de los roles sexo-genéricos), pero también indagar en sus transformaciones, su historicidad y su variación en el tiempo.

El primer contacto con este archivo fue el de un estallido en las manos: puede hablarnos de muchas cosas, con distinta intensidad y desde diferentes lugares, pero ciertamente son muchos los diálogos posibles. Dependiendo de las preguntas y el ajuste de la lupa, estos papeles podrían ser útiles para quienes trabajan sociabilidades y problemas vinculados a las trayectorias profesionales. También podrían colaborar con quienes están pensando la historia del ocio y el turismo; o con quienes indagan las manifestaciones cotidianas de la religiosidad. En igual sentido, mucho del material sobre arquitectura y conservación patrimonial podría ser de interés para quienes reconstruyen ciertas formas de pensar el espacio, las ciudades y su patrimonio arquitectónico. No menos valioso es su interés para quienes estudian las redes y procesos migratorios.

¹⁴² “No archivamos nuestras vidas, no ponemos nuestras vidas en conserva de cualquier manera; no guardamos todas las manzanas de nuestra cesta personal; hacemos un acuerdo con la realidad, manipulamos la existencia: omitimos, rasuramos, rasguñamos, subrayamos, destacamos ciertos pasajes”. Philippe Artières: “Arquivar a própria vida”, *Estudos Historicos*. Vol. 11: No. 21 (1998), 11.

¹⁴³ Philippe Artières, “S’archiver (Archivar)”, op. cit., 39.

Sin embargo, de las muchas aristas posibles que un archivo como éste despierta, nos interesa profundizar en tres de ellas, como una forma de argumentar acerca de sus potencialidades para la investigación histórica, y por lo tanto de la necesidad de su conservación: (A) la historia de las clases medias y del ascenso social; (B) la historia de las infancias y familias, en consonancia con los estudios de la historia de la afectividad y (C) una historia material de la felicidad infantil.

A. La historia de las clases medias y del ascenso social

Los relatos del ascenso social, ligados a la emergencia de las clases medias como actores sociales y políticos a partir de las décadas del 20 y 30, pero cobrando fuerzas en los años 40, suelen presentarse muchas veces como historias de ascenso individual, del hombre que emprende y “se hace a sí mismo”. ¿Fueron las carreras al ascenso aventuras puramente masculinas e individuales? Este archivo nos invita a pensar en los linajes y en la “aventura del ascenso” como un proceso tanto individual como sustentado sobre lazos familiares. Y también en la construcción femenina del relato del ascenso social, a través de la recolección y el acopio de los logros masculinos en la arena laboral.

Siguiendo la historia de varias generaciones de la familia Rodríguez a través del siglo XX, podemos observar la reproducción familiar y el afianzamiento de una posición de clase media.¹⁴⁴ El álbum familiar, posiblemente iniciado por Aída Carmen y luego organizado por su hija Susana, permite seguir esta trayectoria. Éste empieza con el acta de nacimiento de Valeriana Fernández Rodríguez (la abuela paterna de Susana y bisabuela de Lucas) y su marido don Emilio Rodríguez. Migrantes italianos, los Rodríguez llegaron a Argentina a comienzos del siglo XX, aunque las primeras fotos del acervo son de fines del siglo XIX. Seguramente arribaron con un pequeño capital, pues un recorte de periódico de 1910 nos informa sobre su comercio, la sombrerería y camisería Los Maragatos, ubicada en Cangallo 1100 esquina Cerrito. Tal vez haya sido la bisabuela, Valeriana Fernández Rodríguez, quien haya comenzado la recolección. Los logros de su hijo Pedro son asentados desde pequeño. Junto a fotos familiares, el boletín escolar de Pedro nos indica el camino de los logros académicos y profesionales: su paso por el Colegio Nacional Juan Martín de Pueyrredón, sus diplomas de violín del Conservatorio. También nos habla de sus espacios de sociabilidad: sus fotos en el club GEBA o en la Confitería Ideal con sus compañeros de curso del

¹⁴⁴ Los estudios sobre las clases medias se han multiplicado en los últimos años. Ver, entre otros: Carlos Altamirano, “La pequeña burguesía, una clase en el purgatorio”, en *Prismas* 1 (1997), 105-123; Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (Buenos Aires: Planeta, 2009); Sergio Visacovsky y Enrique Garguin, *Moralidades, economías e identidades de clase media* (Buenos Aires, Antropofagia, 2009); Isabella Cosse, “Mafalda: Middle Class, Everyday Life and Politics in Buenos Aires, 1964-1973”, en *Hispanic American Historical Review*. Vol. 1: No. 94 (2014), 35-75; Mafalda: *Historia social y política* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014); Valeria Manzano, “«Y, ahora, entre gente de clase media como uno...»», *Culturas juveniles, drogas y política en la Argentina, 1960-1980*”, en *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX* 5 (2014), 85-104; Graciela Queirolo, *Mujeres en las oficinas. Trabajo, género y clase en el sector administrativo (Buenos Aires, 1910-1950)* (Buenos Aires: Biblos, 2018).

Colegio Nacional, jóvenes con sombreros y trajecitos. Otra nota de periódico nos cuenta que Pedro se graduó de Ingeniero Civil en la UBA con una beca de la Compañía Argentina de Electricidad que le permitió estudiar inglés. Ya de adulto, vemos la invitación a su casamiento con Aida Carmen Canzonieri en 1943, acompañada por fotos del evento y de su luna de miel en Mar del Plata. Luego las fotos de su hija mayor, Aida Susana, y de Carmen, la menor, en distintos escenarios: unas vacaciones en Piriápolis, viajes al Tigre, Mar del Plata y Miramar, su primera comunión, tarjetas de comunión y bautizos de otras personas. El recorrido laboral de Pedro continúa intercalado con las vicisitudes familiares: notas de periódicos lo muestran inaugurando servicios de gas, junto con fotos laborales en YPF Gas, la Compañía Primitiva de Gas y posteriormente Gas del Estado. Otros objetos del archivo colaboran a esta historia de la trayectoria profesional de Pedro. Un ejemplar de *Quien es quien en la Argentina* de 1968, con una entrada sobre Pedro Francisco Rodríguez, administrador general de Gas del Estado entre 1952-55; el libro *El gasoducto Comodoro Rivadavia-Buenos Aires*, de 1948, que incluye un texto suyo; un ejemplar de la revista *Al calor de nuestra llama*, publicada por Gas del Estado en 1970, con una nota firmada por él; recortes varios de periódicos. Aunque el matrimonio no tuvo hijos varones, tanto Aída Susana como su hermana María del Carmen fueron al colegio inglés Highlands en Vicente López: se dedicarían luego a la enseñanza del idioma, y aprendieron piano y danzas tradicionales españolas.

Algunos hitos en el álbum de Susana marcan la pertenencia y los rituales de esta clase media. Uno de ellos es la fiesta de 50 años del padre, celebrada el 23 de septiembre de 1964, acompañada de fotos y una extensa lista de regalos para Pedro que nos permite pensar los consumos y estilos de vida de las clases medias.¹⁴⁵ Otro ritual de pertenencia es el viaje de sus padres a Europa en 1966, o la fiesta de 15 años de Susana. Hacia el final del álbum encontramos fotos de Susana embarazada, las primeras fotos de su hijo Lucas y fotos del casamiento de su hermana. Sabremos por los datos de los Berman que Carlos Alberto, el padre de Lucas, ya estaba casado y no podía por lo tanto formalizar la unión. Que Susana y Carlos formaran una pareja y decidieran tener un hijo sin haber pasado antes por el registro civil, contraviniendo el modelo de matrimonio católico indisoluble “para toda la vida”, encarnado por los padres de ambos, puede pensarse en el marco de esa “revolución discreta” que se desarrolla en las relaciones de pareja, sexualidad y familia en los años 60, estudiadas por Isabella Cosse.¹⁴⁶ El álbum se cierra con la impresión de una nota de *La Nación Online* sobre el trabajo de su hijo, el arquitecto Lucas Pedro Berman, trabajando en la conservación patrimonial del Teatro Cervantes.

¹⁴⁵ Esta incluye un cenicero de cristal, una billetera de cocodrilo, un llavero de oro con sus iniciales grabadas, unos gemelos de oro, un llavero de plata, una corbata y un juego de lapiceras Parker, entre otros costosos presentes.

¹⁴⁶ Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010). Quizás los papeles de Carlos y Susana, esa nueva generación que vino a desafiar la normatividad doméstica, nos permitan adentrarnos un poco más en las transformaciones en los vínculos de pareja y la mutación de los códigos de conducta y los significados que establecía el contexto en que varones y mujeres se conocían, se unían y formaban una familia.

Aunque los papeles escolares y profesionales de Lucas no forman parte del álbum, podemos ver en el proceso de selección y recorte de Susana –tal vez heredado de su madre, Aída Carmen–, un claro énfasis en los vínculos familiares pero también en los logros profesionales, tanto de su abuelo como de su padre, y luego su hijo.¹⁴⁷ Se puede entrever así la construcción femenina del relato de ascenso social de una familia de clase media, tan consistente con la historia de “M’ hijo el doctor”. La posición económica de los bisabuelos habría permitido a Pedro asistir a la universidad y formarse como ingeniero, casarse convenientemente, enviar a sus hijas a un colegio privado, y Lucas, hijo de Susana y nieto de Pedro, continuó con la tradición familiar universitaria, graduándose de arquitecto.

El álbum de Susana nos cuenta del relato del ascenso social de esta familia, de la sensibilidad de las clases medias y la historia de la profesionalización –diversas fotografías muestran a Pedro F. entre sus pares del Colegio Nacional, la Universidad y luego de Gas del Estado. También nos habla de ciertos consumos, festejos y rituales; el viaje a Europa, los regalos de aniversario, fiestas de 15 y casamientos, las clases de danza y, ya en los 60, el colegio privado de las hijas y el club GEBA, el mismo al que concurrieron tres generaciones. Estos fueron tanto espacios de socialización como de esparcimiento y vinculación social. Y nos invitan a reflexionar sobre la reproducción de clase, en la que cumplieron un papel tanto la carrera laboral masculina como las mujeres en el establecimiento de alianzas y la recolección y custodia de la historia del linaje (práctica que supone la elaboración de un relato de sí inscripto en la historia de los ancestros).

B. La historia de la infancia y la familia

Mientras que los logros escolares y laborales masculinos pueblan el archivo, las mujeres aparecen en roles de afecto y sus trabajos son secundarios o se pierden y borronean en el entramado de los vínculos afectivos. Sin embargo, el altar doméstico que la alta cultura burguesa le ha reservado a las mujeres, funcionó para muchas de ellas como la plataforma desde la cual se volvieron guardianas de la historia de la familia. Archivar la vida propia y más aún la de la familia, se volvió un mandato social.¹⁴⁸ Apolonia, la abuela de Lucas, parece haber sido con frecuencia la que ofició de fotógrafa de los muchachos de su vida, su marido Isaac (abuelo de Lucas) y sus hijos Carlos y Raúl (padre y tío de Lucas, respectivamente); a la vez que la persona que conservó esas fotos.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Es llamativa la ausencia de sus propios papeles, de las huellas de su propia vida. Como si ella no fuese parte de ese linaje de hombres exitosos (su abuelo comerciantes, su padre ingeniero, su hijo arquitecto), Susana se coloca a sí misma como mera guardiana de las credenciales de los varones de su vida. En ese relato, ella se desdibuja. Y sin embargo, la intención autobiográfica está ahí, en las prácticas de archivamiento de sí que trabajó Philippe Artières, “Arquivar a própria vida”.

¹⁴⁸ Philippe Artières, “Arquivar a própria vida”, op. cit., 9-34.

¹⁴⁹ Las fotografías del clan Berman no tienen el grado de organización que presentan las de la familia Rodríguez. Frente a los álbumes tan cronológicamente organizados por Susana, el archivo de los Berman es mucho más caótico: cientos de fotos sueltas y sin referencia conviven con decenas de páginas de hojas de carpeta N°3 cuadriculadas, también sueltas, sobre las que están pegadas algunas fotografías que parecen haber sido tomadas más o menos en serie, con algunas referencias de personas, lugares y fechas a mano. No parece ser la letra de Apolonia, sino tal vez la de alguno de sus hijos.

La afectividad de los lazos familiares –particularmente femenina– aparece en el acto de custodiar la memorabilia del crecimiento de hijos e hijas –mechones de pelo amorosamente guardados en sobres minúsculos, el registro de los hitos de crecimiento así como la anotación de pesos y medidas de los vástagos a lo largo del tiempo.– Los festejos de cumpleaños, bautismos, graduaciones y otros eventos también encuentran su lugar en la construcción de la historia familiar. Postales de viajes, entradas de cine o teatro, cartas a familiares en el exterior, son otros soportes que sostienen el recuerdo del entramado de relaciones sociales y afectivas, así como de las prácticas de ocio, y nos hablan de las formas en que las familias vivieron su cotidianeidad. En este punto la variable del género es clave: las mujeres, a lo largo de generaciones, se alzaron en guardianas de un archivo familiar que se heredó, clasificó o reclasificó, reactualizando procesos de construcción de subjetividades personales e identidades familiares. También la mayor intensidad de algunos vínculos, o los silencios, son significativos. En el álbum de Susana, es diferencial la atención dedicada al padre y a la madre. Como también aparece desdibujado el vínculo con Carlos, el padre de su hijo, de quien se separó en los años 80, pero de quien Susana guardó las necrológicas aparecidas en varias publicaciones periódicas. Es que los archivos personales y/o familiares constituyen un material invaluable para percibir aquello que Perec llamó “lo infraordinario”: “las experiencias cotidianas, las emociones minúsculas, las prácticas comunes y banales” que suelen escapar a la observación de lxs historiadorxs.¹⁵⁰ En este marco, la historia de los sentimientos, los afectos y la vida cotidiana de las clases medias es uno de los campos de estudio que más provecho puede sacar del trabajo sobre archivos personales y familiares¹⁵¹.

De gran evidencia es la relevancia de estos archivos para pensar la historia de la familia, la infancia, los ciclos vitales, así como la relación de varones y mujeres con el mercado de trabajo, la escolaridad y el mundo de lo “privado” o lo íntimo. Una primera constatación permite observar el contraste entre la enorme variedad de configuraciones familiares que muestran las familias Berman y Rodríguez y el modelo familiar cristalizado en los años 30 y 40 (que siguiendo a Cosse, estaba basado en la pauta nuclear, la reducción del número de hijos, la intensidad afectiva y la división de roles genéricos, donde las mujeres se afirmaban como amas de casa y los varones como proveedores).¹⁵² Es llamativa la diversidad de los vínculos que se construyeron a lo largo del tiempo entre los miembros de ambas familias. Matrimonios de toda la vida y trayectorias afectivas más erráticas; niños nacidos dentro y fuera del

¹⁵⁰ Philippe Artières y Dominique Kalifa, “El historiador y los archivos personales: paso a paso”, *Políticas de la memoria*. No. 13 (2012/13), 9.

¹⁵¹ Algunas compilaciones recientes sobre la historia de la infancia y las familias: Isabella Cosse et al., *Infancias: políticas y saberes en la Argentina y Brasil: siglos XIX y XX* (Buenos Aires: ANPCyT:UNGS Teseo, 2011); Sandra Carli, ed., *La cuestión de la infancia: entre la escuela, la calle y el shopping* (Buenos Aires: Paidós, 2006); Lucía Lionetti y Daniel Míguez, *Las infancias en la historia argentina: intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones, 1890-1960* (Rosario: Prohistoria, 2010); Valeria Llobet, ed., *Pensar la infancia desde América Latina: un estado de la cuestión* (Buenos Aires: CLACSO, 2014); Carla Villalta, *Infancia, justicia y derechos humanos* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010); Paula Bontempo y Andrés Bisso, eds., *Infancias y juventudes en el siglo XX* (Buenos Aires: Teseo, 2018). Sobre la historia de las emociones: María Bjerg, “Una genealogía de la historia de las emociones”, *Quinto Sol*. Vol. 23: No. 1 (2019), 1-20.

¹⁵² Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, op. cit.

matrimonio legal; niños criados por madres solteras; parejas que se casaron con un bebé en camino; otras que convivieron sin estar casadas, tuvieron hijos y más tarde se separaron. Hermanxs que estaban en los papeles pero cuya relación parecía no trascender lo compartido durante la infancia (para reaparecer luego, cuando se convirtieron en padres y tíos); primxs que se querían como hermanxs y alimentaron sus vínculos pese a vivir en distintos continentes.

Ahora bien, ¿en qué medida estos artefactos de la cultura material de la cotidianeidad y del universo de lo íntimo nos permiten aprehender mejor la historia de las relaciones familiares y los vínculos afectivos de la clase media? Cartas de amor y de desamor nos hablan de la historia de las parejas, de los términos con que se construyeron las relaciones amorosas y de las palabras que se usaban para cortar esos lazos. Una carta especialmente descriptiva del desamor la recibió Carlos, el padre de Lucas, en 2005, cuando su tercera pareja decidió dejarlo estando él de viaje en Argentina. Lo explícito de la insatisfacción, de la aspiración de compartir con la pareja algo más que una rutina gris, o de la necesidad de experimentar otras sensaciones de mayor intensidad pueden resultarnos familiares y comprensibles a los lectores actuales de esa misiva. Pero nos resultaría extraño encontrarlas 50 años antes. Esa extrañación sugiere la posibilidad de historizar las relaciones afectivas.¹⁵³ Sabemos que las parejas se han unido y separado en el pasado, mucho antes de la ley de matrimonio civil (1882) o de divorcio vincular (1989). Sin embargo, las razones que llevan a hombres y mujeres a embarcarse en relaciones de pareja o a cortar lazos cambian, mutan y se reinventan a lo largo del tiempo. Quizás, la indagación en esta clase de archivos personales y familiares nos ayude a comprender las valoraciones sociales de las formas del sentir en cada período histórico.

Las instancias formales que documentan las relaciones de pareja (actas de matrimonio o de divorcio) pueden pensarse como contratos administrativos que las personas guardaron para ratificar (o negar) el parentesco ante distintas instancias estatales. Pero nada en el orden de la necesidad lleva a las personas a conservar invitaciones a las bodas de familiares y amigos cercanos, ni a guardar las fotos que congelan eventos sociales como casamientos y aniversarios. Y sin embargo, se conservan. Nacimientos, bodas y cumpleaños forman parte de los ritos sociales asociados a los ciclos de la vida y los archivos personales (éste en particular) tienden a inscribirlos en el relato del linaje. Las fotografías y los álbumes de imágenes familiares tienen la función de solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida en familia, de manera que refuerzan la integración del grupo¹⁵⁴. Pero además, este archivo posee cientos de fotografías no profesionales tomadas por sus mismos integrantes, que por lo menos desde la década del 40 dispusieron de una cámara fotográfica. Documentan otra clase de ritos: fundamentalmente, aquellos

¹⁵³ Peter y Carol Stearns se interrogaron por las reglas que gobiernan la expresión de las emociones en sociedad o en subgrupos sociales en cada período histórico en su trabajo "Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards", *The American Historical Review*. Vol. 90 No. 4 (1985). Sobre las transformaciones en el amor romántico y el "mercado matrimonial", Eva Illouz, *Por qué duele el amor: una explicación sociológica* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012).

¹⁵⁴ Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayos sobre usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003 [1965]).

asociados al culto doméstico. Son las imágenes de los momentos intrascendentes de la vida cotidiana y junto con las otras, las que congelan los grandes acontecimientos, constituyen “objetos simbólicos dentro de la economía de sus relaciones privadas”¹⁵⁵. Las amistades, en cambio, ocupan un lugar secundario al menos hasta la generación de Lucas, cuya sociabilidad masculina en la juventud es extensamente retratada en fotografías y documentada con una profusa correspondencia entre amigos.¹⁵⁶

La cercanía y la distancia en la vida cotidiana se vuelven claves para entender las formas en que se construye la afectividad. Las cartas de Susana a sus suegros, al mes y medio de nacido Lucas, agradeciendo sus regalos y poniéndolos al tanto del crecimiento del bebé acercaron a sus abuelos (que vivían en Buenos Aires) al nieto nacido en Bariloche. Esas mismas líneas narran el enojo y la angustia de una madre primeriza y todavía puérpera que debía volver al trabajo docente con un bebé en brazos de 45 días, en medio de un conflicto gremial que extendió el ciclo lectivo sobre el mes de enero.¹⁵⁷

Las cartas de Lucas cuando niño a su padre, que vivió primero en Bariloche y luego en Brasil, contando un sinfín de pequeños acontecimientos de su vida diaria, nos ponen frente al gesto de un niño, hijo de padres separados, que se esfuerza por tener al corriente a su padre de las vicisitudes de su vida.¹⁵⁸ La letra infantil, desplegada sobre hojas de cuaderno, contrasta con su conocimiento de ciertas reglas de la correspondencia, la forma de comunicación posible de un niño con su padre a la distancia en la década del 80, cuando las líneas telefónicas no funcionaban todavía muy aceitadamente.¹⁵⁹ Pero los dibujos y cartitas dedicadas a mamá, expresando ese amor tan almibaradamente infantil, también nos acercan a las formas en que los niños construyeron sus vínculos afectivos viviendo con sus progenitores. Podemos pensar entonces en la correspondencia como soporte de los vínculos, como medio de construir una cotidianeidad con aquellos afectos que no están cerca. Las cartas con las primas; las cartas de las tías y hasta de los amigos (de viaje o vacacionando) nos permiten indagar en los términos en que esas relaciones se estructuran a lo largo de la vida, en una época sin WhatsApp.

C. Una historia material de la felicidad infantil

¹⁵⁵ Luis Príamo, “Fotografía y vida privada”, en Fernando Devoto y Marta Madero, comps., *Historia de la vida privada en la Argentina, 1870-1930*, Vol. 2 (Buenos Aires: Taurus, 1999), 276.

¹⁵⁶ Dado que desarrollar esta cuestión ameritaría un trabajo aparte, queremos dejar constancia (aunque no nos ocupemos de ello en esta oportunidad) que nos sorprendió encontrar tantos registros de la práctica de escritura entre varones adolescentes. Ambas estábamos convencidas que la correspondencia entre amigas era históricamente una práctica especialmente femenina. Este descubrimiento debería alentar trabajos que reflexionen acerca de la historia de la amistad y de las prácticas cotidianas sobre las que se estructura esta clase de vínculos en ciertos momentos históricos.

¹⁵⁷ Los documentos de esta época no dejan traslucir cómo era la organización en esa familia de tres. No sabemos quién cuidaba a Lucas mientras Susana daba clase, quizás la ocupación del padre (que intuimos flexible en cuanto a la organización de los horarios) le permitiese quedarse a cargo del bebé. Tampoco sabemos cómo estaban repartidas las tareas domésticas.

¹⁵⁸ Es significativo que este archivo no contenga las cartas que Carlos le dirigía a su hijo Lucas.

¹⁵⁹ Esa comunicación epistolar entre Lucas y su padre se mantendrá hasta el fallecimiento de Carlos en 2006.

Otra línea posible de indagación, vinculada con lo anterior, es la que nos invita a pensar la cultura material de la infancia y la familia.¹⁶⁰ Un objeto adquiere particular relevancia en este sentido: el álbum “Recuerdos felices de mi vida” que Aída Carmen dedicó al nacimiento de su hija Aída Susana, ocurrido el 3 de marzo 1945. Impreso en serie y regalado a Aída Carmen próxima a tener a su primera hija, es parte de un género que existe hasta la actualidad –el de los álbumes pensados para que las madres anoten datos, recuerdos y anécdotas de los primeros años de vida de sus hijos e hijas-, pero que difícilmente hubiera existido en décadas anteriores.¹⁶¹ En otra investigación trabajamos la emergencia de una nueva sensibilidad por la infancia en los años 30.¹⁶² Esta implicaba la universalización de espacios específicos para niños y niñas. Extensamente retratados en los fondos de esta familia, aparecen la escuela pero también recreaciones como las vacaciones, el club, la escuela de danzas o la colonia, que surgen asimismo como algunos de los sitios en los que transcurría la infancia en estas décadas. Pero asimismo, esta noción universal de infancia se ligó a la idea de la felicidad como mandato imperativo que madres y padres debían cumplir para hacer felices a sus hijos e hijas y ser “buenos padres”. Este mandato se ligó estrechamente a la dimensión del consumo y se pretendía universal, aunque difícilmente todas las familias pudieran sostener el nivel de gasto implícito en ella. En efecto, una de las formas de proveer infancias felices era a través de la adquisición de bienes que dieran alegría y placer a las y los pequeños.

El álbum “Recuerdos felices de mi vida” ya en su título lleva implícita esta propuesta: los recuerdos felices son los recuerdos de infancia. Pero su contenido refuerza aún más la idea, ya que sus páginas contienen densas descripciones de regalos recibidos, juguetes y objetos varios. Junto al registro del peso y la estatura, las primeras palabras, el primer diente, la primera comida o los primeros pasos, el álbum incluía páginas para apuntar los “regalitos” recibidos en el nacimiento del bebé. Estos fueron registrados con gran celo por Aída Carmen, indicando quién había obsequiado cada cosa, desde ropa y cochecitos hasta una libreta de ahorros la pequeña. Además permitía asentar con fotos un evento como el bautismo y habilitaba el espacio para anotar los regalos recibidos en la fecha, y una página específica incluía los “primeros juguetes”. Los regalos de Reyes Magos y Navidad, que incluían pequeños objetos de limpieza,

¹⁶⁰ Como sostiene Calvert, el vínculo entre los artefactos materiales de la infancia y la familia y las construcciones culturales a ellos asociada, hace que “el estudio de la cultura material sea un método importante para obtener acceso a las creencias y suposiciones culturales tan básicas que rara vez se verbalizan”. Karin Calvert, “Children in the House. The material culture of early childhood” en Henry Jenkins, ed., *The Children’s culture reader* (Nueva York & Londres: New York University Press, 1998), 68.

¹⁶¹ Según Artières, se trata de una práctica cuya función es inscribir al recién nacido en una normalidad y garantizarle una identidad. Artières: “Arquivar a própria vida”, op. cit., 15.

¹⁶² Nos referimos al siguiente trabajo: Ludmila Scheinkman, “Publicidades de golosinas, consumo y felicidad infantil (Argentina, 1930-1943)”, en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. Vol. 18: No. 1 (2018). Sobre la infancia en los años 30: Cosse, Isabella, *Estigmas de nacimiento: peronismo y orden familiar, 1946-1955* (Buenos Aires: Universidad San Andrés, FCE, 2006); sobre los niños consumidores: Bontempo, Paula “Los niños de Billiken: las infancias en Buenos Aires en las primeras décadas de siglo XX”, *Anuario del Centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos S. A. Segreti»* 12(12) (2012), 205-221 y “Enseñando a las niñas a consumir. La revista infantil Marilú (1933-1937), *Avances del Cesor*, 12(13) (2015), 107-132; Szir, Sandra, *Infancia y cultura visual: los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2007); “Imágenes para la infancia. Entre el discurso pedagógico y la cultura del consumo en Argentina. La escuela y el periódico Ilustrado Caras y Caretas (1880-1910)”, en Susana Sosenski y Elena Jackson Albarrán, eds., *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2012), 123-152.

dinero y muñecas, dialogan con las fotos de la fiesta de primer cumpleaños, o los entretenimientos de la niña, como un triciclo y juguetes varios. Estas extensas descripciones de asistentes a eventos y sus regalos nos hablan de una sociabilidad familiar pero también de una cultura del juguete, el regalo y los objetos materiales que hacen a la construcción y definición de la felicidad infantil afianzada en los años 40, donde felicidad y consumo parecían coagular y dar carne a la figura de la niñez consumidora y sus espacios de ocio y festejos familiares. Este álbum nos permite ligar, asimismo, la forma en que el discurso publicitario dirigido a la infancia se hizo carne y empalmó en las prácticas cotidianas de las familias de clases medias, con poder adquisitivo suficiente para adquirir juguetes y objetos para la infancia. A partir de aquí, se abre un enorme campo de indagación que supone trabajar para entender cómo ciertos objetos se invisten de significación para niños y adultos.¹⁶³

Como estas líneas sugieren, las posibilidades para indagar en estos archivos son múltiples. El fondo incluye objetos y papeles de distintas épocas, de desigual densidad y procedencia, disímiles en su materialidad, que pueden ser interrogados desde inquietudes, puntos de vista y o líneas de investigación variadas. Hemos tomado algunos objetos para cuestionarlos desde nuestras preguntas y líneas de investigación particulares, pero sus ramificaciones exceden con mucho las mencionadas, e incluso las que nosotras, como investigadoras del tiempo presente, podamos llegar a imaginar. Con todo, pretendemos haber argumentado, cuanto menos, la necesidad de encarar seriamente su acopio y conservación, cuestión con la que quisiéramos cerrar estas páginas.

Palabras finales

En la actualidad existen en nuestro país pocas instituciones interesadas en preservar archivos personales de la “gente minúscula”. Pero no es por falta de interés de los archivistas ni de las instituciones existentes. Los problemas derivados de la falta de políticas de conservación patrimonial en general hacen extensivas sus consecuencias a quienes estamos interesadxs en trabajar sobre archivos personales, una clase de archivos sobre los que la reflexión es reciente.¹⁶⁴

Este trabajo fue posible por la sensibilidad de su propietario, que creyó que los papeles de su vida, y los de su familia, podían tener algún valor para quienes trabajamos con el pasado, valor que pretendemos haber argumentado en las páginas precedentes. No es menor, en este caso, el hecho de que Lucas Berman sea un arquitecto especializado en conservación patrimonial.

¹⁶³ Sharon Brookshaw, “The Material Culture of Children and Childhood. Understanding Childhood Objects in the Museum”, en *Journal of Material Culture*, Vol. 14 (3) (2009), 365-383.

¹⁶⁴ Para una intensa reflexión en torno a los problemas que presentan los archivos personales, véase Horacio Tarcus, “Políticas de archivo desde la periferia” en María Virginia Castro & María Eugenia Sik, comps., *Actas de las II Jornadas: Los archivos personales*, 14-19. También Lila Caimari, *La vida en el archivo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017).

Es por eso, por la contingencia que supuso la conversión de estas cajas en archivo, que necesitamos crear espacios institucionales que rescaten las historias personales y familiares de la gente común. No sólo espacios que alberguen las posibles donaciones, que gestionen su clasificación y se comprometan con su preservación, sino que hagan un llamamiento a la comunidad explicando la importancia de contar con ellas para futuras investigaciones. Se trata de crear conciencia de su relevancia para el enriquecimiento del patrimonio colectivo. Ese trabajo arduo e invisibilizado de traccionar restos de la cultura material de las personas de carne y hueso para conformar archivos históricos requiere de la decisión de quienes dirigen la tarea de conformar el patrimonio de todxs nosotrxs, y de políticas públicas que estén a la altura del desafío.

Clemente Padín. El artista contemporáneo y su archivo

Julio Cabrio (Archivo General de la Universidad – Udelar)

juliocabrio@gmail.com

May Puchet (Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes – Udelar y Red
Conceptualismos del Sur)

maypuchet@gmail.com

Introducción

Este trabajo propone un doble abordaje sobre la conformación del archivo del artista uruguayo Clemente Padín. Por un lado, se presentará la complejidad propia y los desafíos que suponen la clasificación y preservación de los diversos materiales que componen el fondo documental del artista, acercando la perspectiva del custodio que brinda servicio de acceso público a este acervo. Por otro lado, esta presentación profundizará en la relación del artista con su archivo, las peculiaridades de la investigación en un archivo de arte contemporáneo, así como los diferentes usos y públicos interesados.

El archivo de Clemente Padín se instituyó en 2010 y actualmente se encuentra alojado y custodiado por el Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay (AGU). Se trata del primer proyecto de catalogación, conservación, digitalización y apertura pública del archivo personal de un artista impulsado por la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur).¹⁶⁵ Padín conservó durante décadas numerosos materiales en su domicilio particular producto de su actividad artística como performer y poeta experimental, siendo uno de los primeros artistas latinoamericanos en participar de la red de arte postal. Como impulsor de redes colaborativas reunió un valioso acervo documental resultado del activo intercambio que sostuvo con artistas de varias partes del mundo desde los años sesenta.

¹⁶⁵[Recurso en línea], <https://redcsur.net/es/>

A continuación, presentamos un esquema del cuadro de clasificación del Archivo Personal Clemente Padín:

ARCHIVO PERSONAL CLEMENTE PADÍN
Cuadro de Clasificación

- 1 – Documentación personal
 - 1.1. Documentos de identificación
 - 1.2. Correspondencia
- 2 – Actividad profesional
 - 2.1. Arte correo
 - 2.2. Publicaciones
- 3 – Fotografías
- 4 – Colecciones
 - 4.1. Afiches
 - 4.2. Biblioteca
 - 4.3. Hemeroteca
 - 4.4. Recortes de prensa
 - 4.5. Catálogos
 - 4.6. Materiales de performances

Este particular archivo cuenta con un fondo documental de múltiples formatos y diversos contenidos: obras, libros, revistas, discos, fotografías, cassettes de audio, CD, VHS, DVD, objetos tridimensionales, reprografías, programas, afiches, remeras, folletos, etc. (Fig. 1). Todos ellos son materiales heterogéneos en su constitución y procedencia, que a su vez tienen diferente valor patrimonial y distintas características de fragilidad. Esto representa una serie de dificultades para el tratamiento documental de los materiales y desafíos interdisciplinarios donde se cruzan las disciplinas como la archivología, la curaduría artística, museología e historia del arte.

Entre los numerosos ensayos existentes sobre las teorías y prácticas de preservación de obras de arte contemporáneo, presentamos a modo de aporte en este trabajo una descripción y problematización de la práctica archivística desde un abordaje plural.



Fig. 1. Vista de algunos materiales del fondo documental (Archivo Padín-AGU)

1. Historia y devenir del Archivo de Clemente Padín

Para referirnos a la historia del archivo de Clemente Padín consideramos importante tener en cuenta las condiciones históricas, biográficas y subjetivas que dieron lugar a su origen y a la vez atravesaron significativamente la conformación de este archivo. Además cabe señalar que en este breve trabajo apenas nos acercaremos a contar “una” historia y no “la” historia del Archivo como si fuera un relato único y objetivo. Nos interesa mencionar en esta sección del trabajo, algunos momentos y situaciones claves en el surgimiento y devenir del Archivo en su contexto, hasta la culminación de ese proceso en la institucionalización del mismo y sus usos públicos.

En la década del sesenta y setenta Padín edita en Montevideo las revistas *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10*¹⁶⁶ promoviendo la poesía visual y experimental (Fig. 2). Estas publicaciones comienzan a formar parte del circuito de intercambios entre proyectos similares de otros países latinoamericanos como las revistas de Guillermo Deisler en Chile o las de Edgardo Vigo en Argentina, entre muchas otras. Las revistas *OVUM 10* y posteriormente *OVUM*, tenían la particularidad que sus contenidos se armaban con envíos

¹⁶⁶ Entre 1965 y 1969, Clemente Padín integra junto con los poetas Héctor Paz, Juan José Linares y Julio Moses, el grupo editorial de la revista *Los Huevos del Plata*. Entre 1969 y 1972 edita *Ovum 10*, centrada en la poesía visual y experimental. En una segunda etapa (1972-1975) la revista se publica con el nombre *Ovum*. Sobre esto ver: Fernando Davis, “El Archivo Padín y la experiencia radical de la Nueva Poesía”, *Carta*. No. 1 (2010); 7-8.

de textos, poemas e imágenes de artistas latinoamericanos y más tarde, con artistas de varias partes del mundo, convirtiéndose en lo que Padín llamó “una revista cooperativa”¹⁶⁷ con circulación a través del correo postal. Esta red colaborativa dio origen a lo que luego fue una actividad importante de Padín: el arte correo y todas sus formas de intercambiar “productos de comunicación” (como él mismo los nombra).



Fig. 2. Los Huevos del Plata, primera edición (Archivo Padín-AGU)

Así el material acumulado de revistas, libros, obras, postales, etc., creció junto con las exposiciones colectivas que Padín organizó sobre poesía experimental y arte correo, de las que conservó gran cantidad de documentos y registros hasta que estos se vieron afectados por los violentos años de dictaduras latinoamericanas de las décadas del setenta y ochenta.

Como explica Padín: “A partir de allí todo fueron restas, pues primero fue la pérdida de la Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía, sepultada en los sótanos de la Embajada de Chile cuando se produce el

¹⁶⁷ Fernando Davis y Fernanda Nogueira, "La nueva poesía y las redes alternativas", ERRATA#. Arte y archivos. No. 2 (2010): 194-209.

golpe de Estado de 1973 y luego, en agosto de 1977, pierdo la totalidad del archivo cuando fui arrestado por las Fuerzas Conjuntas de la dictadura uruguaya”.¹⁶⁸

Con este corte sustancial del archivo se entrelaza el modo de violencia y persecución vividos en esos años. Esto nos interesa remarcarlo por el significado que tiene la posible incompletud del archivo con algunas zonas ausentes. Por lo tanto se puede decir que lo que desapareció es tan importante como todo el acervo que se conserva. Del mismo modo del Archivo de Graciela Carnevale¹⁶⁹ se dice que:

Las ausencias en nuestro archivo de referencia no se originan solamente en la incapacidad que todo archivo tiene de cartografiar documentalmente la totalidad de un territorio histórico, social, político, artístico o simbólico: en nuestro caso algunas ausencias del archivo se mantienen vívidas como un reflejo de los efectos desaparecedores más generales que la barbarie infligió sobre el cuerpo social argentino y latinoamericano durante las décadas de los setenta-ochenta.¹⁷⁰

A partir de 1984 y luego de instaurada la democracia en Uruguay, la insistencia de Padín en la recuperación y conservación del archivo lo impulsó a la tarea de reconstrucción. Según relata Padín: “En esa época, lancé un S.O.S. al *networking* internacional para tratar de reponer lo que fuera posible del material perdido de mi viejo archivo.”¹⁷¹ De este modo fue recuperando una importante cantidad de documentos y obras, nuevamente a través de una red colaborativa y solidaria.

La particularidad de este archivo es que está conformado mayoritariamente por material que ha llegado al artista a través de intercambios y lo más relevante es el acervo de arte correo: decenas de catálogos de exhibiciones, periódicos y libros dedicados al tema y miles de postales de mail-artistas de varias partes del mundo (Fig. 3).

¹⁶⁸ Entrevista a Clemente Padín realizada por Ana Longoni y Cristina Freire en mayo de 2008 y publicada en: Cristina Freire y Ana Longoni, *Conceitualismos do Sul/Sur* (San Pablo: Editora Annablume, 2009), 237-241.

¹⁶⁹ Graciela Carnevale, artista y docente argentina, es fundadora del archivo compuesto por documentos originales del proyecto Tucumán Arde (1968) y del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, en los cuales participó.

¹⁷⁰ Graciela Carnevale et al., *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale* (Santiago de Chile: RedCSur/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Ocho Libros Editores, 2015), 13.

¹⁷¹ Entrevista a Clemente Padín, op. cit., 238.

Fig. 4. Documentos guardados en la casa de Clemente Padín (registros: RedCSur)

En el año 2009, por iniciativa de la RedCSur,¹⁷² la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y sumando al investigador Riccardo Boglione, se comenzaron a organizar las tareas de diagnóstico, ordenamiento y traslado al AGU para su conservación y custodia (Fig. 5). Allí se inició un trabajo de catalogación y digitalización por zonas, que continúa hasta el presente. El AGU es adecuado para albergar físicamente el archivo y proporcionar los recursos humanos para su catalogación y conservación, posee las correctas condiciones de infraestructura para la custodia del acervo documental y cuenta con un equipo de profesionales con criterios actuales en archivología y conservación y conocimiento del tipo de materiales diversos que constituyen este peculiar archivo. Por otro lado, su ubicación en una institución dependiente de la Universidad apuesta a potenciar futuras acciones de investigación y garantiza la apertura al público. A la fecha el archivo se encuentra abierto a la consulta pública, totalmente inventariado y sus materiales clasificados y en condiciones adecuadas de conservación.



Fig. 5. Detalle del Archivo Clemente Padín en el AGU (registro: RedCSur)

¹⁷² El trabajo de diagnóstico fue realizado por Fernando Davis, Cristina Freire y Clemente Padín en abril de 2009 bajo la coordinación de Fernando Davis.

Este es un archivo vivo que cuenta con el compromiso e involucramiento activo de Padín quien incorpora material producido por él o recibido, de manera continua. Al archivo se le suma una computadora de Padín, accesible al público, cuyo disco duro contiene fotos, videos y otros documentos relacionados con el artista. Existen consultas permanentes y Padín está a disposición de los investigadores nacionales e internacionales que trabajan con los materiales y documentos del archivo. En estos años se han concretado diversas actividades en torno al archivo, entre las que se destacan las siguientes realizadas en Montevideo: la exposición “El archivo Clemente”. Curador: Riccardo Boglione. Centro de Exposiciones Subte, diciembre de 2014 (Fig. 6). La conferencia “Memoria de archivo, arte contemporáneo y conservación” a cargo de May Puchet en el marco del cincuentenario de *Los Huevos del Plata*. *Revistas literarias hispanoamericanas de los años sesenta*. Biblioteca Nacional, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y AGU, octubre de 2015. El curso para graduados: “Archivo, arte contemporáneo y conservación” a cargo de May Puchet, Evangelina Ucha y Julio Cabrio. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes y AGU, agosto de 2017, que contó con destacados invitados: Riccardo Boglione, Katarzyna Cytlak y Clemente Padín.



Fig. 6. Detalle de la exposición “El archivo Clemente”, Centro de Exposiciones Subte, Montevideo, 2014

(registro: <http://subte.montevideo.gub.uy/sala-m/cur-riccardo-boglione-el-archivo-clemente>)

En los últimos años se trabajó en la digitalización de las revistas y de material audiovisual. Actualmente se está comenzando con la segunda etapa de digitalización que comprenderá la zona de obras relacionadas con el arte correo. La digitalización del archivo concluiría en la disposición pública del mismo a través del sitio “Archivos en uso” de la RedCSur (Fig. 7). Este sitio es una plataforma virtual de socialización de acervos documentales heterogéneos que opera a través de internet para facilitar su acceso público. Reúne diversos proyectos colectivos de investigación con el propósito de producir narrativas y saberes laterales en torno a un conjunto de archivos latinoamericanos vinculados a experiencias poéticas-políticas surgidas a partir de los años sesenta.



Fig. 7. Vista de la plataforma archivosenuso.org

Entre otros desafíos, este tipo de archivos de artistas invita a preguntarse cuáles serían las maneras en que pueden ser exhibidos y puestos a disposición reactivando su fuerza crítica y generando nuevas lecturas. En este sentido no se trata de considerar los archivos como si fueran reliquias del pasado, sino proponer una reactivación y un nuevo abordaje crítico a través de un vínculo activo con la memoria.

2. El artista coleccionista

Clemente Padín representa un caso extremo y curioso de coleccionismo. Es el artista precisamente, en este caso, quien coloca su vocación al servicio de una causa mayor, y es también quien sufre la necesidad de completitud y salvaguarda de esta continua creación que es su propio archivo. La pasión de Padín no

se basa en la necesidad de simplemente salvar todo tipo de objeto de su ocurrencia o simplemente su obra personal, sino que por el contrario esta pasión reside en la salvaguarda de las relaciones que construyen y sostienen a sus documentos, objetos y obras coleccionadas. Aquí el artista asume un fuerte sentido del término salvaguarda, no solamente la actividad casual de guardar, sino que asume la conciencia de rescatar de la extinción, de coleccionar una memoria que reconstruye el tejido social de su arte.

En el caso del archivo de Clemente Padín, es su propia red la que se convierte en su tema de colección, funcionando como su propio sistema de preservación en contra de la destrucción del tiempo y los acontecimientos.

And if classification is the mirror of collective humanity's thoughts and perceptions, then collecting is its material embodiment. Collecting is classification lived, experienced in three dimensions. The history of collecting is thus the narrative of how human beings have striven to accommodate, to appropriate and extend the taxonomies and systems of knowledge they have inherited.¹⁷³

(traducción *in situ*)

Así como la clasificación es el espejo de los pensamientos y percepciones colectivas de la humanidad, la recolección es su encarnación. La recolección es la experiencia viva en tres dimensiones de la clasificación. La historia de la recolección es, pues, la narrativa de cómo los seres humanos se han esforzado por acomodar, apropiarse y ampliar las taxonomías y sistemas de conocimiento que han heredado.

En base a esta reflexión, podríamos pensar que es la propia historia de Padín como coleccionista que construye las narrativas de su propio archivo. Un archivo con aspecto dinámico, con un tiempo de recibir y un tiempo de perder, un archivo de la interacción y el intercambio, que dibuja, borra y replica el movimiento entrópico de los colectivos que lo atraviesan, para ponerlo a disposición pública como un acto político. Un archivo orientado hacia la recolección de evidencias materiales, pero con una misión expresa más allá de la materialidad. Esta conciencia coleccionista conjuntamente con su pública disposición son aspectos que identifican al archivo de Clemente Padín y nutren de perspectivas sociales a investigadores, curadores y artistas, por nombrar algunas consultas recientes: Katarzyna Cytlak, José María Lafuente, Pauline Bachmann, Lorena Botello, Isis Baldini y Francisco Tomsich.

¹⁷³ John Elsner y Roger Cardinal, *The Cultures of Collecting* (Londres: Reaktion Books, 1997), 7.

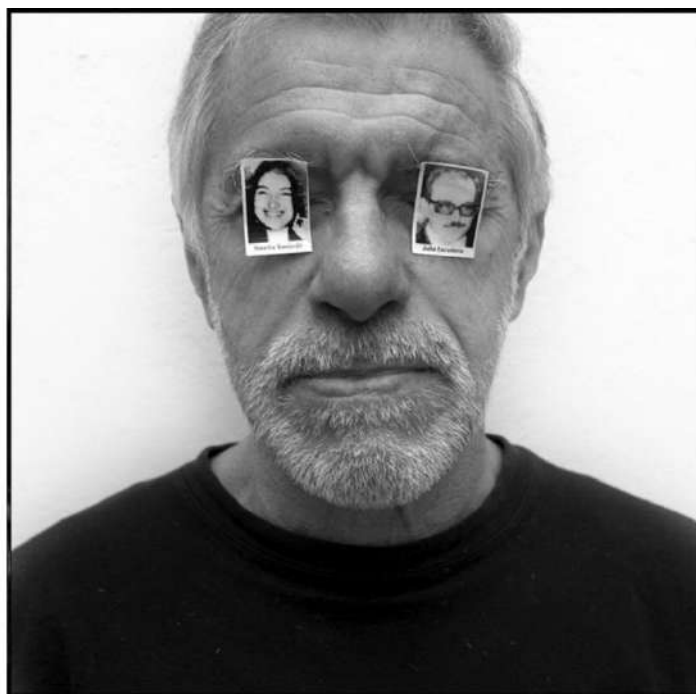


Fig. 8. Fotografía de Alex Espinosa

Por fuera de los límites del reconocimiento social, se levanta la figura del artista pionero, este coleccionista experimental con vocación de burlar el conocimiento ortodoxo y desafiar las expectativas de comportamiento social, construyendo un anti-sistema con su arte correo, su poesía visual y su performance (Fig. 8). Es precisamente esta amalgama entre las prácticas de creación artística y la conciencia de coleccionista, lo que hace del archivo Clemente Padín, un archivo único en su conformación. La complejidad de este archivo como fenómeno y comportamiento cultural de colección, nos hace pensar si es posible entenderlo únicamente atendiendo a las normas oficiales y perspectivas convencionales sobre las colecciones de arte. De este modo, podríamos preguntarnos por qué razón limitar las interpretaciones de un archivo a las lecturas convencionales de los procesos de colección.

Acercándonos a la idea de que puedan coexistir tantas interpretaciones y lecturas del archivo, como investigadores posibles.

Las formas de producción de Clemente Padín y hasta su propia práctica artística podrían pensarse en clave de archivo, ya desde su proceso de creación, donde la obra como objeto deja su centralidad para encontrar sentido en la red correspondencia/editorial/acción, tejido de relaciones que se establecen entre un objeto y otro de su colección.

Otro aspecto importante a destacar sobre el archivo de Clemente Padín, es su carácter de archivo vivo o como lo llama Cristina Freire, archivo activo. Esta característica no sólo refiere a la apertura del fondo documental por encontrarse Padín en plena actividad y producción, como se mencionó más arriba, sino que el término refiere a la diferencia con las prácticas archivísticas tradicionales, donde el archivo activo se construye a partir de prácticas artísticas específicas. No se colecciona meramente el material ya existente sino que su forma de operar, en relación a la documentación de los pensamientos que circulan en la red, genera el material a ser archivado.

De esa manera, ese archivo activo, que genera hipótesis de trabajo y se desdobra en otros archivos, es principio operativo de investigación, de enseñanza, de curaduría de exposiciones, de los seminarios y cursos generados a partir del acervo de arte conceptual.¹⁷⁴

Esta idea de archivo activo, aplica al caso del archivo Clemente Padín como fenómeno problematizante de las instituciones y lo diferencia del mero repositorio como simple acumulación de información. Freire señala en este sentido, que es importante recordar que los archivos de artistas fueron creados como lugares de *memoria extraoficial*, cuando el carácter documental de la producción artística no era asimilado por la historiografía canónica.

El mayor desafío de estos archivos y de los artistas que los construyen, como es el caso de Clemente Padín, es lograr escapar a la lógica del fetiche para evitar que sus colecciones se transformen en objetos de valor para el mercado, creando objetos que tienen un valor conceptual para su historia a través de relatos alternativos.

Por último, otro aspecto relevante a señalar en la constitución del archivo de Clemente Padín son los materiales de performances (como se mostraba en el cuadro de clasificación al comienzo), un importante conjunto de registros fotográficos y audiovisuales sobre las prácticas del arte de la performance del propio Padín y de numerosos colegas, producto del intercambio en diferentes encuentros internacionales (Fig. 9).

¹⁷⁴ Cristina Freire, *Terra Incógnita*. Vol. 2 (San Pablo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2015), 24.



Fig. 9. Registro de video, performance "Por la vida y por la paz", Clemente Padín, Montevideo, 1987. (Archivo Padín-AGU)

Como es sabido, el arte de la performance es un arte basado en la acción, en un espacio y tiempo determinados, por lo que es intrínsecamente un arte efímero por definición. Lo que ontológicamente lo vuelve un arte difícil, sino imposible, de archivar y preservar. El propio valor de acontecimiento del arte de la performance hace compleja cualquier estrategia de registro y documentación. Es por este motivo, que debemos avanzar más allá del mero registro de imágenes y concebir la documentación del arte de la performance como un proceso narrativo de documentos que la preservan en una forma sistemática para

su acceso a largo plazo a través del archivo. En este caso, la diferencia semántica radica en la distinción entre el término *documentos* (en el sentido de registro documental) y el término *documentación* que implica el proceso de convertir una simple colección de registros en un archivo que provee sentido y acceso a los documentos. Esta diferencia se basa en la relación conceptual entre memoria, arte de performance y su exhibición, como un tríptico de narrativa, acontecimiento y representación.

Esta presentación no pretende tener carácter concluyente en medida alguna, sino que por lo contrario, se ofrece como punto de partida de reflexiones, preguntas y líneas de investigación posibles. De forma más específica, describir y reflexionar acerca de algunos aspectos en el trabajo con el archivo de un artista con una producción tan vasta como compleja, a modo de compartir lecturas, inquietudes e ideas para futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

Bentancur, Patricia. Clemente Padín. Montevideo: Ed. Banco Central del Uruguay, 2005.

Carnevale, Graciela et al. *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago de Chile: RedCSur/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía /Ocho Libros Editores, 2015.

Davis, Fernando, "El Archivo Padín y la experiencia radical de la Nueva Poesía". *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. No. 1 (2010): 7-8.

Davis, Fernando y Fernanda Nogueira. "La nueva poesía y las redes alternativas". *ERRATA#*. *Arte y archivos*. No. 2 (2010): 194-209.

Elser, John y Cardinal, Roger. *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books, 1997.

Freire, Cristina y Ana Longoni. *Conceitualismos do Sul/Sur*. San Pablo: Editora Annablume, 2009.

Freire, Cristina. *Terra Incógnita*. Vol. 2. *Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. San Pablo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2015.

Pineda, Carlos. *Clemente Padín Poesías Completas*. México D.F.: Del Libro, 2014.

Sant, Toni. *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*. Nueva York: Bloomsbury, 2017.

Fuentes de archivo

Archivo General de la Universidad de la República (AGU), Montevideo, Uruguay, Fondo histórico.
Subfondo de archivos personales Clemente Padín.

Rescate del Archivo Personal Mario Handler

Alana Constenla

(Archivo General de la Universidad de la República)

alanaconstenla@gmail.com

Introducción

Este trabajo fue realizado en el marco de un proyecto (ADAI), dentro del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) que forma parte del Archivo General de la Universidad de la República (AGU), en Uruguay.

Aquí expondré el proceso de organización y digitalización del archivo privado de Mario Handler, depositado por él en el Archivo General de la Universidad de la República (AGU). En paralelo, también se organizaron otros materiales del autor, realizados dentro de diferentes organizaciones, como el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR). En la siguiente ponencia hablaré sobre estos dos caminos, sus puntos de encuentro y los desafíos de traducir esta información a una base de datos donde estos archivos sean visibles con todos sus datos. El objetivo es que los materiales estén accesibles en internet y se puedan buscar utilizando diferentes filtros como fecha, autor(a), productor(a) u otros.

Mario Handler es un director de cine, fotógrafo y docente universitario uruguayo, nacido en 1935 y cuya carrera como cineasta comenzó a principios de los años 60, con sus primeras producciones: *Carlos*, *cine-retrato de un caminante*, *Elecciones* (en co-dirección con Ugo Ulive), y *Me gustan los estudiantes*. Sus películas —desde las primeras hasta las más recientes— cubren temáticas variadas y se enfocan principalmente en la realidad política y social del Uruguay, aunque también hay trabajos de carácter documental realizados en el exterior.

Justificación

Los materiales audiovisuales nos brindan mucha información sobre cómo se vivían ciertas situaciones en otros tiempos. Incluso las películas de ficción, que no tienen un fin documental, tienen información sobre cómo eran las ciudades al momento de ser filmadas, cómo se comportaban las personas o cómo eran las costumbres de la época.

Es por eso que los documentales son tan valiosos; en ellos se inmortaliza una gran cantidad de información. En los trabajos de Mario Handler, el autor sobre el que trata este proyecto, podemos ver cómo eran las manifestaciones estudiantiles en Montevideo, seguir a una persona sin techo por la ciudad y hasta pasear en trolley por las principales calles admirando los edificios de la época.

Las piezas audiovisuales generan impacto en sus audiencias; pueden comenzar un debate, motivar acciones y generar movimientos, revueltas o manifestaciones. Todos estos factores hacen que los materiales sean tremendamente valiosos, ya sea como objetos de estudios, como piezas claves para explicar ciertos movimientos sociales o por otras razones. Si nos referimos particularmente de Mario Handler, debemos destacar sus películas referentes al pasado reciente: sobre la dictadura en Uruguay, los conflictos en las calles, las manifestaciones de la época e incluso sus experiencias personales, contadas años más tarde en *Decile a Mario que no vuelva* (2002).

Por todas estas razones también es importante que los materiales sean accesibles al público. Unos de los objetivos principales de este trabajo es comenzar a utilizar la plataforma Access to Memory (AtoM); un software de código abierto que permite organizar los archivos de forma tal que puedan ser revisados por el público de forma virtual. Esta herramienta tiene dos ventajas fundamentales: la primera es que facilita mucho la búsqueda, ya que las personas interesadas pueden ver el contenido disponible a través de esta plataforma y luego solicitar puntualmente el material que les interesa, y la segunda es que ayuda a la preservación de los materiales del archivo, porque al estar disponibles y accesibles digitalmente en AtoM, pueden permanecer más tiempo en buenas condiciones de conservación y ser consultados físicamente con menos frecuencia. De esta forma, sufren menos deterioro.

Además de las cuestiones de practicidad y conservación, existe la posibilidad de que en un futuro se pueda acceder a la plataforma mediante un sitio web. Haciendo esto, ampliaríamos la cantidad de público que tendría acceso a la base y cualquier persona con conexión a internet disponible podría ver los materiales que están disponibles en el AGU y solicitarlos para investigar, incluir en sus estudios u otros fines

Desarrollo

Este trabajo se realizó en varias etapas, y no todas se dieron de forma continua. En el comienzo, Mario Handler acercó al AGU diferentes copias de sus trabajos; el fin era hacer un relevamiento, organizar los materiales, conservarlos en las instalaciones del AGU y poder digitalizarlos en el LAPA para tener más respaldos y poder ver las películas correctamente sin deteriorar las copias originales.

Los soportes eran variados: cintas 16mm, cintas 35mm, cintas de audio de carrete abierto, copias en VHS, Betacams, entre otros formatos. Además, en una segunda etapa, el autor aportó copias digitales de algunas de sus películas. Es así que el Archivo Privado Mario Handler, al momento de comenzar este proyecto y hasta la actualidad está compuesto por material analógico y archivos digitales. En total, hay más de 70 unidades y no se descarta que el volumen crezca, ya que Mario Handler continúa trabajando y se encuentra en contacto con el AGU.

Mi primer paso en este proyecto fue volver a los registros que otras compañeras habían hecho al recibir el material. En esta etapa, la meta era ubicar todos los materiales y reunirlos para poder continuar con la inspección, restauración y digitalización de manera fluida. Si bien contaba con planillas detalladas y las encargadas de realizarlas estaban siempre a disposición por cualquier consulta, localizar todos los ítems que aparecían en el registro y agruparlos fue un desafío, debido a que había transcurrido cierto tiempo desde que habían sido ingresados y la disposición del AGU cambió entre ese momento y el inicio de este proyecto. Por otra parte, las cintas recibidas estaban en diferentes estados de deterioro, lo que obligó a separarlas de acuerdo a sus necesidad de conservación.

Para esta instancia de identificación, fue clave poder trabajar con las personas que ingresaron el material en un principio. Al tener esa ayuda, los conflictos pudieron resolverse de forma más ágil porque contaba con información que mis compañeras recordaban y que no estaba necesariamente plasmada de forma escrita. Valoro muchísimo su continuidad en este proyecto y su disposición, a pesar de que en la actualidad ambas están enfocadas en otros trabajos dentro del AGU. Muchos de los obstáculos que se presentaron a lo largo del proceso (que luego explicaré) fueron atravesados de forma exitosa gracias al trabajo en equipo, enriquecido por la experiencia y por el carácter interdisciplinario de los integrantes del grupo.

Luego de haber localizado los materiales y agregar la información de ubicación al registro ya existente, quedaba proceder a la digitalización de las copias analógicas. Para esto, el LAPA cuenta con varios dispositivos, algunos pensados a medida y creados a partir de otras máquinas, otros restaurados y por otro lado también contamos con el apoyo de otras instituciones que pueden colaborar aportando sus equipos para trabajos de digitalización puntuales.

En principio, en conjunto con mi tutora Isabel Wschebor, se hizo una selección de materiales a digitalizar. Para poder elegir, se tuvieron en cuenta varios factores: buscábamos tener al menos uno de cada uno de los soportes que habíamos recibido, priorizar los materiales que no conocíamos y también aquellos que conocíamos pero no teníamos dentro del AGU.

La motivación detrás de seleccionar materiales con diferentes soportes es que un conjunto de archivos diverso permite poner a prueba de forma más efectiva la plataforma AtoM, donde planeábamos ingresar la información. Al tener diferentes tipos de soportes, nos vimos obligados a idear formas de ingresar los datos que sirvieran para todos y que no excluyeran ninguno de los factores que pueden ser relevantes para cada uno. El mayor desafío en este punto fue que nuestro trabajo dentro del LAPA está enfocado en material audiovisual, por lo tanto los campos de información de las planillas existentes tienden a contemplar únicamente soportes típicos de películas, como cintas 16mm o 35mm. Para idear una nueva forma de organizar la información, también recurrimos a reuniones grupales, en las que coincidieron varios integrantes del equipo que tenían experiencia trabajando con diferentes soportes. Se logró un acuerdo para ingresar los datos y toda la información existente de este proyecto fue adaptada y unificada de acuerdo a lo establecido. Al momento de concluir el trabajo, se ingresaron en AtoM los datos respetando estos criterios, pero es probable que puedan ser modificados, ya que el archivo está en crecimiento y pueden llegar nuevos elementos que requieran que los campos de información cambien.

Por otra parte, es importante aclarar que parte del material que recibió el AGU dentro del Archivo Privado Mario Handler ya existía en formato digital, debido a que existen varias copias de las mismas películas y algunas habían llegado al AGU y al LAPA mediante otros proyectos, trabajos en conjunto con otras instituciones o solicitudes de digitalización externas. Esto se tuvo en cuenta a la hora de seleccionar cuáles materiales digitalizaríamos primero. Se eligieron títulos de los que no había copias digitales en el AGU, por la obvia razón de que al tener esta copia, el film se puede consultar infinitas veces sin necesidad de invadir el soporte original, que en algunos casos ya se encontraba en malas condiciones. Además, también se incluyeron algunos materiales con títulos que no conocíamos, o que no tenían identificación. La razón para seleccionarlos fue que existía la posibilidad de que este contenido no tuviese ningún respaldo digital.

Una vez definido el conjunto de materiales a trabajar, el siguiente paso fue el de inspección, restauración y limpieza. En esta etapa fue crucial la presencia en el LAPA de profesionales con experiencia y formación, ya que personalmente, este fue el primer proyecto de estas características en el que trabajé. Si bien durante mi experiencia en el AGU antes de comenzar con este proceso particular adquirí mucho conocimiento y práctica, es muy importante ser cuidadosos con el material y en varias ocasiones me encontré frente a situaciones de deterioro que no había visto antes.

La mayoría de los materiales seleccionados se encontraban en buenas condiciones. No se perdió información en ninguno de los casos pero sí hubo que tener especial cuidado con las cintas, ya que encontramos bordes y perforaciones con roturas y empalmes muy frágiles, que en algunos casos se dañaron mientras estábamos realizando la inspección o limpieza. Por otro lado, en el siguiente paso que

fue la digitalización, nos encontramos con cintas magnéticas que no podían reproducirse correctamente, porque el material había perdido calidad.

Para completar la digitalización se utilizaron dispositivos dentro del AGU y de la Escuela Universitaria de Música. Los materiales se dividían principalmente en cuatro categorías: cintas magnéticas, cintas de 16mm y 35mm, Betacam y VHS y por último Super 8. Pueden agruparse de esta forma en esta etapa del trabajo, porque cada una de esas categorías necesita de un proceso y de una instalación particular para ser digitalizada.

Gracias a un acuerdo con la Escuela Universitaria de Música, que surgió con el proyecto Zitarrosa, pudimos utilizar los equipos que tiene esta institución para digitalizar las cintas de audio. Fueron cintas de carrete abierto, que escuchamos y digitalizamos de forma simultánea. En varias ocasiones, el audio tuvo que ser editado para poder conservar una buena copia de la información, ya que encontramos grabaciones en diferentes velocidades y en reverso. En este momento, fue necesario detenernos a analizar de qué forma nombrar y organizar estos archivos. En todos los casos, se conservó el archivo tal como se escuchó y también la versión editada para poder entender el contenido de las cintas.

Por otra parte, para la digitalización de las cintas de 16mm y 35mm, el AGU cuenta con una máquina creada a partir de un proyector antiguo, cámaras y otras piezas a medida. Gracias al trabajo de dos compañeros con formación en el área de la ingeniería y programación, se logró crear hace algunos años un sistema que permite la captura cuadro a cuadro de las cintas; de esta forma se logra una copia digital de muy buena calidad. La máquina es un proyector antiguo, al que se le quitaron algunas partes y sobre el que se adaptó un lente que toma fotografías automáticas cada vez que la cinta se mueve un cuadro. Este mecanismo está conectado a una computadora, que guarda cada una de las fotografías de forma simultánea. El paso siguiente es recortar las imágenes, unirlos a 24 por segundo y estabilizarlas. Este proceso, que aquí resumí, es llevado a cabo por dos integrantes del LAPA.

En este momento del proceso de digitalización, las capturas fueron demoradas en más de una ocasión por el mal estado de las cintas. El sistema está creado especialmente para materiales de archivo, que suelen ser frágiles, y el sistema de tracción de las cintas no es agresivo, ni requiere de perforaciones, pero algunos de los materiales del Archivo Privado Mario Handler sufrieron daños. El problema que se dio con más frecuencia fue la rotura de empalmes. Cuando realizamos la inspección de las cintas, no se modifican los cortes ni la forma en que están hechas las uniones, es por eso que algunos de estos empalmes antiguos cedieron al momento de pasar la película. Esto hizo que el proceso de digitalización de las cintas fuera más largo en algunos casos; de todas formas, no podría decir que se demoró o que tomó más tiempo del esperado, porque en esta parte del trabajo suelen presentarse obstáculos de diferentes tipos, en relación a los materiales.

En tercer lugar en esta enumeración —aunque debo aclarar que el orden en que explico cada una no es ilustrativo del orden en que se realizó el trabajo, ya que al tener diferentes instalaciones y un equipo colaborando, las digitalizaciones pudieron ser hechas de forma simultánea— están los Betacam y las cintas VHS. En este formato particularmente estaba la mayoría del material sin títulos claros. Lo que encontramos fueron cintas que contenían más de una película: a modo de ejemplo, en un cassette con una capacidad de una hora y media, pudimos ver tres documentales de Mario Handler; dos de los cuales ya tenían un soporte digital y uno (*El problema de la carne*) que no estaba disponible antes dentro de las digitalizaciones del LAPA o el AGU.

El mayor problema con estos formatos es que impidió digitalizar una de las películas, ya que nuestro equipo no era compatible con ese tipo específico de cinta. El grupo de trabajo encargado de esta área siempre está ideando nuevas formas de decodificar y digitalizar diferentes soportes, por lo tanto es esperable que pueda hacerse en un futuro no lejano, pero lamentablemente no pudimos acceder al equipamiento necesario para lograr esta meta en esta instancia.

Por último, había entre los materiales cintas en formato Super 8 y aquí es donde nos enfrentamos al mayor de los desafíos: no hay equipos disponibles en el momento para poder digitalizar este contenido. Conociendo esta situación, estas cintas fueron las últimas en ser inspeccionadas y limpiadas. Mientras tanto, el equipo encargado de la digitalización de las cintas trabajó con las máquinas existentes, con la idea de adaptarlas a este formato y poder proceder con la digitalización.

Al momento de finalizar este trabajo, las cintas Super 8 no han podido ser digitalizadas, pero no se ha dejado de trabajar para solucionar esto. En el mismo equipo donde se capturan las cintas de 16mm y de 35mm se espera poder hacer el mismo proceso con estas cintas. Para esto hay que adaptar el equipo, posiblemente también adaptar las cintas sin intervenirlas y ajustar los detalles de configuración de las capturas.

Habiendo concluido la fase de digitalización, el siguiente paso fue investigar el funcionamiento de AtoM y poder ingresar toda la información disponible allí. Como expliqué hacia el inicio de esta ponencia, este era uno de los objetivos principales del proyecto. Además, como también ya mencioné, el desafío de utilizar esta plataforma, que para todos era nueva, fue unificar la forma de ingresar la información de cada uno de los archivos.

Luego de organizar todos los datos, la transición a AtoM fue organizada y no presentó mayores dificultades. El obstáculo de esta fase fue decidir y descifrar de qué forma subir los archivos digitales a la plataforma. El acuerdo fue compartir en AtoM fragmentos de las películas, por razones de derechos de autor en este caso. En la actualidad, la base del AGU en AtoM está siendo creada y esperamos que cuando exista un volumen considerable de materiales, pueda compartirse y todos tengan la posibilidad

de ver los listados desde allí. Incluso, en algunos casos, se podrá acceder a una vista previa y en caso de que la persona quiera consultar las copias originales o las copias digitales completas podrá realizar una solicitud, también vía web.

Resultados finales

Al finalizar esta etapa, se lograron digitalizar la mayoría de los materiales seleccionados. Gracias al constante trabajo de los compañeros en busca de mejorar los equipos disponibles y restaurar nuevos, esperamos poder avanzar en este punto. En este momento, hacen falta habilitar equipos para la digitalización de cintas de formato Super 8 y Betacam.

En cuanto al uso de la plataforma; al ser una herramienta nueva para el equipo, estamos todavía aprendiendo sobre ella y buscando las mejores formas para utilizarla y adaptarla a nuestras necesidades. Uno de los objetivos de este trabajo era poner a prueba AtoM y logramos hacerlo; pudimos llegar a un acuerdo sobre la forma de ingresar los materiales y los datos. La última etapa del proyecto fue subir a la plataforma los materiales: en principio realizamos la organización por áreas y luego agregamos los títulos. La parte más complicada fue subir a la plataforma los archivos digitalizados. Se decidió generar una vista previa para poder adjuntarla y que esté disponible en la página, ya que por razones de derechos de autor y por el tamaño de archivo que acepta AtoM, no es posible poner los archivos enteros a disposición del público de esta forma. Es necesario, además, lograr tener un registro y control de las personas que solicitan y utilizan los materiales del AGU.

La última parte del proceso de solicitud ya estaba disponible y fue fruto de un trabajo anterior del equipo y que ya utilizamos en este momento. Los usuarios ya pueden pedir los materiales via web, donde deben completar un formulario, que luego es revisado por el equipo del AGU. Allí se deja registro de cuáles materiales va a utilizar y con qué fines; esto nos permite saber si la persona tendrá que pagar algún costo, en qué calidad necesita los materiales y si debe ser enviado con o sin la marca de agua de su digitalización.

En su mayoría, las solicitudes que recibimos son de docentes, estudiantes e investigadores. Los proyectos de las características del que expliqué aquí son claves para facilitar las búsquedas y no obstaculizar de forma innecesaria los procesos de investigación. Además, es un paso necesario en estos tiempos, el de utilizar la tecnología y las herramientas existentes para lograr mejoras en nuestra organización y en los servicios que podemos brindar a los usuarios.

Archivo personal Carlos Martínez Miranda. ¿Qué decisiones metodológicas tomar?

Nicol Coccio Muñoz (Biblioteca Nacional de Chile)

Ncoccio@gmail.com

Pamela Fuentes Azocar (Biblioteca Nacional de Chile)

Pamelafuentes@gmail.com

Introducción

Esta exposición tiene por objetivo dar a conocer la metodología implementada y reflexiones surgidas a raíz de la sistematización del archivo personal de Carlos Martínez Miranda, profesor e investigador del cancionero tradicional y de la música popular chilena, quien posee una amplia y variada experiencia en el ámbito del folklore.

El desarrollo de este proyecto se centró en la necesidad del productor de contar con su archivo ordenado y disponible para futuras gestiones, en un contexto en el que él no había decidido el destino de los grupos documentales bajo su custodia, manifestando que podrían ser eventualmente transferidos a alguna institución archivística. En base a esto las decisiones metodológicas debían adecuarse, por una parte, a cumplir el objetivo de satisfacer las necesidades inmediatas de recuperación de información manifestadas por el productor, y por otra, que el trabajo a realizar también pudiera tener características y elementos que permitieran ser una base para futuras gestiones, transferencias o lo que fuere que se pudiera llevar a cabo con el grupo documental posteriormente. Esta dualidad representó uno de los mayores desafíos a la hora de plantear los objetivos del proyecto y la forma de llevarlo a cabo.

El archivo de Carlos Martínez Miranda se conforma a partir de las diversas actividades desarrolladas por su productor a lo largo de su vida, quien nace en Santiago de Chile el 5 de noviembre de 1949 y posee una amplia experiencia en el ámbito de la investigación y producción musical. Desde el año 1980 realiza trabajos de recopilación y estudio del cancionero tradicional en diferentes zonas de Chile. En 1990 funda el conjunto folklórico “Grupo Trehuaco de Canto Tradicional” donde se desempeña hasta hoy como director. Además, desde hace tres décadas se dedica a la recopilación e investigación de la música popular en Chile de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. De estas actividades y líneas de investigación han surgido importantes publicaciones tanto fonográficas, como impresas.

El archivo posee registros inéditos de la tradición popular chilena, los cuales fueron realizados principalmente entre los años 1982 y 1992. Estos registros entregan el testimonio del pueblo campesino abarcando zonas que incluyen localidades desde la Cuarta a la Novena Región del país, considerando también la Región Metropolitana. La riqueza de estos documentos radica en la diversidad de su contenido. Esto se debe principalmente a las numerosas zonas que cubre y la variedad de expresiones y sabiduría de los informantes. Las distintas expresiones o temáticas incluyen cancionero tradicional, danzas, afinaciones, adivinanzas, cuentos, juegos tradicionales, rezos u oraciones, conjuros, creencias y devociones, poesía popular, bailes chinos y cantos de alférez y festividades religiosas. También posee valiosos registros de la música popular de Chile de fines del siglo XIX y principio del XX, donde se pueden encontrar estilos musicales como tonadas, mazurcas, cuecas, valeses, marchas, polcas, jotes y refalosas, entre otras, las cuales se encuentran en una gran diversidad de soportes.

La producción activa y constante de documentos de archivo ha generado una permanente necesidad de ordenamiento y acciones de conservación que el productor no podía satisfacer por sí mismo. Esto lleva al archivo a un punto crítico en el que se evidencia la necesidad extrema de intervenirlo, siendo sus principales prioridades contar con un archivo ordenado y disponible, mejorar las condiciones de conservación de los documentos y evaluar la posible transferencia de una parte o de la totalidad del archivo a alguna institución archivística.

Es en este contexto que Carlos Martínez contacta a las desarrolladoras de este proyecto y en conjunto establecen focalizar el objetivo general del proyecto en la contabilización, clasificación y sistematización de los documentos, junto con mejorar las condiciones de conservación de los mismos.

1. Metodología

Al considerar la riqueza del contenido mencionado anteriormente y la necesidad planteada por el productor de contar con su archivo ordenado y disponible, se desarrolló un plan de trabajo que permitió cumplir con este requerimiento y a la vez aportar a la preservación del patrimonio documental que este archivo posee. Además, la posibilidad de transferir el archivo a alguna institución archivística fue un elemento importante a considerar, a pesar de que esto no fue una certeza al momento del desarrollo de este proyecto.

Para lograr los objetivos antes mencionados, la metodología de trabajo se constituyó en 4 etapas principales: (1) Evaluación preliminar; (2) Clasificación; (3) Desarrollo de herramienta de gestión documental y (4) Tratamiento documental.

1.1. Evaluación preliminar

Esta tarea consistió en realizar un levantamiento de información, que permitió cuantificar preliminarmente el acervo documental, evaluar de forma general el estado general de conservación de los documentos, evaluar el mobiliario disponible, las condiciones ambientales del recinto de almacenaje y por último, evaluar los recursos tecnológicos disponibles para la propuesta de una herramienta de gestión documental. Como resultado se obtuvo una estimación del volumen de unidades y los tipos de soportes que conformaban el archivo, entre los cuales se encontraron: cintas magnéticas de audio (cassettes y open reel), discos compactos, discos de vinilo, discos de 78 rpm, DVDs, papel (partituras y cancioneros) y libros. Esto en conjunto con una importante cantidad de fotografías, tanto analógicas como digitales, las cuales se decidió dejar fuera del alcance de este proyecto por encontrarse en forma muy dispersa e inorgánica y sin una plazo claro de mejoramiento de esta condición.

Es importante mencionar que la distribución del trabajo que se estableció a partir de esta evaluación preliminar tuvo que ser indispensablemente compartida, es decir, al productor se le asignaron importantes tareas para el logro óptimo de los objetivos planteados, algunas de las cuales se debieron realizar de forma completamente autónoma y otras compartidas con el equipo técnico.

1.2. Clasificación

1.2.1. Cuadro de Clasificación Documental

Una vez estudiada la naturaleza del trabajo realizado por el productor, se identificaron las posibles series de clasificación de los documentos. Se realizaron varias propuestas buscando aquella que se adaptara de mejor manera a la lógica de trabajo y de recuperación de información del productor.

Como primer resultado se obtiene una primera propuesta de cuadro de clasificación documental, el cual se fue adaptando durante el desarrollo del proyecto. Debido a que no se contó con un espacio de trabajo lo suficientemente amplio, la revisión detallada de la totalidad de documentos se fue realizando de manera parcelada. Finalmente, se llegó a la propuesta definitiva la cual contó con 4 series documentales: CULTURA TRADICIONAL – MÚSICA POPULAR – GRUPO TREHUACO – BIBLIOTECA AUXILIAR

Además, en este punto se lograron otros objetivos como una primera estimación más acertada de la cantidad total de unidades documentales, cantidad que se conoció con absoluta certeza en la etapa de ingreso de unidades a la base de datos desarrollada. También fue posible evaluar de mejor manera el mobiliario, tanto en espacio disponible, como la posibilidad de optimizar su disposición al interior del recinto. Por último, se logró un acercamiento apropiado para realizar una mejor evaluación del estado de conservación de las unidades documentales, las cuales, en algunos casos presentaron la necesidad inmediata de fabricación de nuevos contenedores que permitiesen mejorar estas condiciones.

1.2.2. Codificación

Tomando en consideración que el código asignado a cada unidad documental debe poseer la mayor cantidad de información útil y relevante para el productor, sin aumentar en demasía su tamaño, se tomó como referencia la clasificación documental, el tipo de soporte y un número identificador, generando así un código único para cada unidad. Una muestra de codificación se expone a continuación:

Serie	Sub serie	Clasificación	Sub clasificación	Códigos
Cultura tradicional	Cultores	Inédito	Propio	CT_CU_SOP_IP000
			Otros	CT_CU_SOP_IO000
		Publicación		CT_CU_SOP_P000
	Fiestas Religiosas			CT_FR_SOP_000

Serie	Sub serie	Clasificación	Sub clasificación	Códigos
CT	CU	I	P	CT_CU_SOP_IP000
			O	CT_CU_SOP_IO000
		P		CT_CU_SOP_P000
	FR			CT_FR_SOP_000

Serie	Sub serie	Clasificación	Sub clasificación	Códigos
Cultura tradicional	Cultores	Inédito	Propio	CT_CU_SOP_IP000
			Otros	CT_CU_SOP_IO000
		Publicación		CT_CU_SOP_P000
	Fiestas Religiosas			CT_FR_SOP_000

Serie	Sub serie	Clasificación	Sub clasificación	Códigos
CT	CU	I	P	CT_CU_SOP_IP000
			O	CT_CU_SOP_IO000
		P		CT_CU_SOP_P000
	FR			CT_FR_SOP_000

Fig. 1. Códigos para la serie Cultura Tradicional (Imagen: Fuentes, 2017)

1.3. Desarrollo de herramienta de gestión documental

La primera tarea en esta etapa fue la evaluación de los recursos tecnológicos que disponía el productor. En específico se evaluaron los siguientes aspectos de la laptop: HDD, memoria RAM, Procesador y el sistema operativo instalado.

Seguido de esto, se procedió a evaluar el software a utilizar para el ingreso y futura recuperación de información. Las opciones que se barajaron fueron: Collective Access,¹⁷⁵ Atom y Microsoft Access siendo los dos primeros softwares de tipo libre. Esta característica representa una mayor flexibilidad para el archivo en cuanto al tipo de colecciones que se podrían abordar, sin embargo requieren de conocimientos especializados para su utilización a largo plazo por parte del productor, por lo que considerando que el objetivo inicial era que él mismo continuase utilizando la base de datos, se optó por utilizar Microsoft

¹⁷⁵ Collective Access es un software para gestión de colecciones y presentación abierto, diseñado para museos, archivos y colecciones especiales. Más información en su sitio web: <https://www.collectiveaccess.org/>

Access a pesar de ser un software que requiere de un licenciamiento pagado, pues ya se encontraba instalado en el computador disponible y además permite una visualización básica de la información.

No obstante a esta decisión, se consideró pertinente trabajar en tablas Excel ya que en caso de que se decidiera finalmente traspasar su archivo a alguna institución, estas tablas permitirían migrar la información más fácilmente que si sólo se hubiera ingresado la información directamente a Access.

Finalmente se definieron los campos a considerar en la descripción de información, en base principalmente al esquema de metadatos Dublin Core y las propias necesidades de funcionamiento del archivo. A continuación se adjunta ficha de campos descriptivos:

Dublin Core	Base de datos Archivo Carlos Martínez	Descripción del campo
DC-Identifier	Identificador	Identificador único de cada objeto descrito. Se ha elaborado un código de referencia para cada unidad documental y expediente según corresponda el caso.
Dc-Format	Formato	Formato de datos del archivo.

Fig. 2. Descripción de formato y uso (Imagen: Coccio, 2017)

Dublin Core	Base de datos Archivo Carlos Martínez	Descripción del campo
DC-Title	Título	Titulo asociado a la obra descrita.
DC-Creator	Autor	Creador de la obra o de la recopilación, dependiendo del caso.
DC-Subject	Serie	Temática asignada para agrupar distintos elementos.
	Subserie	Sub temática.
DC-Description	Título alternativo	En caso de que existiera más de un título, ha sido consignado con el fin de facilitar la recuperación de información por parte del usuario.
	Especie	Tipo de composición musical.
DC-Contributor	Autoridad 1	Persona o entidad mencionada como participe o coautor.
	Autoridad 2	Persona o entidad mencionada como participe o coautor.
	Otras autoridades	Persona o entidad mencionada como participe o coautor.
DC-Date	Fecha	Fecha de creación del registro o de publicación en caso de elementos con copyright. Formato bajo norma ISO-8601 AAAA-MM-DD.

Fig. 3. Descripción de contenido y propiedad intelectual. (Imagen: Coccio, 2017)

Campo Archivo Carlos Martínez	Descripción del campo
Lugar	Lugar en que se grabó el objeto o que fue publicado.
Expediente	Elemento unificador de una serie de unidades documentales. Se han creado en base al principio de procedencia de los documentos manteniendo su estructura previa a la descripción.
Soporte	Materialidad en la que se encuentra almacenada la información.
Notas	Espacio para indicar elementos no considerados dentro de los otros campos.

Fig. 4. Campos agregados fuera de las consideraciones de Dublin Core (Imagen: Coccio, 2017)

1.4. Tratamiento documental

El tratamiento documental consistió en el desarrollo de cuatro tareas. La primera de ellas fue el ingreso a la base de datos de todas las unidades documentales identificadas. Este ingreso contempló tan sólo un

registro de existencias, es decir, se trabajó con un nivel de descripción básico extrayendo el máximo de información posible a través de una inspección visual. Esto con el objetivo de obtener la cantidad de unidades documentales totales que conforman el archivo y además, contar con una noción de cuál es su contenido.¹⁷⁶

La segunda tarea fue el etiquetado de las unidades y grupos documentales ingresados. Las etiquetas aplicadas fueron seleccionadas considerando criterios de conservación y la diversidad de soportes presentes en el archivo. En base a estos criterios se decidió no utilizar etiquetas adhesivas en el caso de los documentos audiovisuales¹⁷⁷, si no que fijar las etiquetas entre carátula y caja. Para aquellos documentos en soporte papel que eran copias de otros documentos, se utilizó una cinta adhesiva especializada para libros la cual al ser desprendida no deja residuos en el documento. En el caso de los documentos originales en papel y que se encontraban en un estado de conservación más delicado, fueron almacenados en contenedores como carpetas o fundas y fue sobre estos elementos que se adhirieron las etiquetas, de esta forma los documentos no entraban en contacto con el adhesivo. Cabe mencionar que esta tarea fue llevada a cabo en paralelo a la descripción básica antes mencionada.

La siguiente tarea fue la reubicación física de las unidades documentales con el fin de generar una mejor distribución del espacio y aplicar criterios de conservación preventiva en la medida de lo posible. Al finalizar la reubicación de los documentos, fue posible realizar una asignación topográfica a los mismos, la cual quedó consignada en la descripción hecha en la base de datos.

Finalmente, se fabricaron contenedores de conservación para documentos en soporte papel, tales como partituras y cancioneros. Estos contenedores se fabricaron en papel libre de ácido, lo cual permite una mejor conservación de los documentos a largo plazo, principalmente aquellos que se encuentran en visible estado de fragilidad como es el caso de las partituras originales antiguas cuyo papel no es de una buena calidad. A estos contenedores se le suman separadores que también fueron fabricados en papel libre de ácido pero con un menor gramaje.

Al finalizar los trabajos de tratamiento documental, se realizaron dos jornadas de capacitación al productor, las cuales se enfocaron en el uso de la base de datos confeccionada con el fin de otorgarle las herramientas necesarias para la recuperación de información y para posibles ingresos en el futuro.

¹⁷⁶ En el caso de los documentos sonoros como grabaciones en cassettes, no es posible afirmar que el contenido descrito en las cajas de estos, sea realmente lo que se encuentra en estas grabaciones. El trabajo realizado no contempló una etapa de reproducción de los soportes sonoros, por presentar éstos una condición de fragilidad diferente al que podemos encontrar en los documentos en papel, la cual también incluye el estado de funcionamiento de la máquina reproductora, por lo que se requiere de una detallada inspección del estado de conservación, tanto del soporte en sí mismo, como de la máquina necesaria para su reproducción, tareas que se escapaban a los objetivos de este proyecto.

¹⁷⁷ Estos consistían principalmente de cassettes y discos compactos.

Además se elaboró un manual de uso, donde quedó consignado cada paso a seguir para el funcionamiento de Access en su computadora personal.

2. El archivo personal Carlos Martínez Miranda en la actualidad

Con posterioridad al término del trabajo de las desarrolladoras de este proyecto, específicamente durante el mes de junio de 2018, se llevó a cabo la donación del Archivo Carlos Martínez Miranda a la Biblioteca Nacional de Chile, el cual fue incorporado al acervo del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, generándose el traslado de la totalidad de las unidades documentales evaluadas y procesadas en el proyecto aquí descrito, hacia las dependencias de la institución.

La Biblioteca Nacional de Chile, como una institución dedicada a reunir, conservar y difundir el patrimonio documental chileno, posee no sólo el más importante acervo bibliográfico del país, sino que además cuenta con diferentes archivos dedicados a ámbitos específicos del patrimonio cultural, agrupados en el Departamento de Colecciones Especiales y Digitales. Dentro de este departamento se encuentra el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, donde se han establecido etapas de procesamiento documental a partir del ingreso de un nuevo fondo documental o documento. Estas etapas consisten básicamente en inventario, catalogación, asignación topográfica en los depósitos de almacenamiento, digitalización y puesta en acceso a través de las plataformas digitales de la institución.

Actualmente, el Fondo Carlos Martínez Miranda se encuentra inventariado y en proceso de evaluación para la mejor metodología de catalogación por parte de sus responsables. Es importante mencionar que la Biblioteca Nacional de Chile, cuenta con un sistema de descripción basado en lenguaje de catalogación Marc 21, el cual está diseñado principalmente para libros o publicaciones seriadas. Por la forma en que se estructura y visualiza este lenguaje, éste impone un gran desafío al momento de utilizarlo para describir fondos documentales o documentos de archivo, pues en general al trabajar documentos de esta naturaleza es necesario describirlos como conjunto, plasmar el contexto y la historia de ellos, además de poder definir distintos niveles de descripción dentro del grupo de documentos y mantener su relación. En este sentido, la Biblioteca Nacional, al contar con un software que no está pensado para trabajar con una estructura archivística, ha avanzado en su adaptación, para suplir la necesidad de integrar colecciones especiales al catálogo unificado de la institución, sin que pierdan su naturaleza archivística. Conjunto a esta adaptación, se ha sumado una forma diferente de analizar la documentación,¹⁷⁸ lo que permite a quienes trabajan este tipo de colecciones, describirlas, pudiendo evidenciar la diferencia entre la naturaleza archivística de ellas y las otras secciones de la biblioteca.

¹⁷⁸ Esta nueva forma de análisis se refiere a dejar de pensar que todos los documentos deben ser catalogados como libros o publicaciones.

Un punto a destacar es que para una futura digitalización del archivo, es de vital importancia contar con los materiales análogos - físicos - ya con una orgánica previa, para que a la hora de digitalizarlos la estructura de directorios y nombramiento de archivos esté en directa concordancia con el objeto físico. Según la UNESCO la preservación de los documentos debe garantizar que estos permanezcan comprensibles y utilizables como copias auténticas, lo que supone transferir los materiales, correctamente preparados, junto con la documentación o los metadatos asociados a ellos a un sistema archivístico de almacenamiento.¹⁷⁹ En este sentido, el hecho de haber realizado la donación con posterioridad al trabajo desarrollado en este proyecto, genera un avance importantísimo para el logro de este objetivo.

Bajo este contexto la relación entre los objetos análogos y digitales es reafirmada a través de los procesos de descripción de ambos elementos, ya sea al mantenerlos enlazados o al describirlos por separado, por lo cual al haber tenido en consideración aspectos como la posible migración de datos y compatibilidad con otras plataformas de gestión de información, en vez de optar por alguna otra plataforma privativa -de código privado- que luego fuera difícil de compartir y migrar, presenta una mayor utilidad en esta etapa de integración al Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, ya que el trabajo previo puede ser importado y utilizado en los futuros procesos de integración y descripción de los materiales. Sumado a este punto, el hecho de contar con la definición de cada uno de los campos considerados en este proyecto, también facilita la realización de una equivalencia entre lo que está en las planillas entregadas y el formato descriptivo que sea utilizado en la institución.

Finalmente, este valioso material, se encontrará disponible para la consulta pública, a través de la modalidad de consulta presencial y de la modalidad de consulta remota, después de su digitalización, a través de las plataformas de acceso digital con las que cuenta la institución.¹⁸⁰

3. Reflexiones

Durante el desarrollo de este proyecto, cuya metodología fue descrita anteriormente, surgieron un gran número de reflexiones y aprendizajes para futuras instancias similares, ya que si bien como profesionales es posible que la experiencia previa facilite la realización de ciertos procesos y tareas, el caso de este proyecto en particular resultó ser desarrollado en un contexto atípico, por lo que surgieron aristas que

¹⁷⁹ National Library of Australia, *Directrices para la Preservación del Patrimonio Digital* [Preparado por la Biblioteca Nacional de Australia para la División de la Sociedad de Información de la UNESCO, marzo 2003] https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130071_spa (recuperado el 11/10/2019)

¹⁸⁰ Para más información sobre estas plataformas visitar www.bibliotecanacionaldigital.cl y www.bncatalogo.cl

difícilmente se presenten en instituciones que reciben archivos personales. Este es un archivo personal desarrollado en un contexto personal, es decir, no institucional.

Desde el punto de vista metodológico, uno de los desafíos surgidos en esta instancia ha sido cómo realizar de mejor manera la evaluación preliminar, la cual determina en gran medida los objetivos planteados y las metodologías aplicadas. Esta reflexión surgió, debido a que en un comienzo se contabilizó un número determinado de objetos a abordar, obtenido a través de un análisis visual y principalmente de información entregada por el productor, sin embargo finalmente se terminó abordando casi el triple de elementos que habían sido considerados en un inicio. Esto, para el equipo, significó un gran desafío, que aún tenemos que resolver por cierto, pues consideramos que es elemental determinar de una forma correcta, o al menos con un rango de diferencia menor, la cantidad de objetos, ya que esto puede afectar el cumplimiento de los objetivos ya planteados.

Pensamos que esta diferencia tan amplia entre la primera contabilización y el número real de objetos se debió a que el inicio del proyecto tuvo características de urgencia por parte del productor, por lo que se destinó un tiempo muy acotado a la evaluación preliminar. Por otra parte, al ser un trabajo desarrollado en un espacio donde el productor seguía sumando elementos y encontrando otros que correspondían a las categorías que se habían establecido en el cuadro de clasificación, resultaba dificultoso dejarlos a un lado a pesar de que se estuviera sumando más trabajo al inicialmente contemplado. De hecho esta característica supone un desafío agregado, mencionado por Lucía Fernández Granados (2013) haciendo referencia a que “... Debemos por lo tanto determinar correctamente la naturaleza de los fondos y el productor o productores de los mismos, porque en muchos casos [...] nos encontramos ante archivos personales abiertos y totalmente vivos que ingresarán nueva documentación”.¹⁸¹

Otro aspecto a destacar es la ayuda que significa la experiencia previa con el trabajo de archivos al momento de determinar aspectos como el tiempo necesario para llevar a cabo las tareas planteadas y planificar el presupuesto necesario para ello. No obstante a estos conocimientos, el hecho de ser un archivo personal, y considerando que “los documentos de archivo y los fondos a los cuales pertenecen, son objetos complejos cuya preservación y restauración escapa a toda regla general, lo que hace que las decisiones sean particularmente delicadas”¹⁸² y únicas, supuso en este caso una dificultad para establecer plazos y cifras cercanas a lo que se abordó finalmente en el proyecto.

En cuanto a los documentos fotográficos y digitales contenidos en el archivo, no pudieron ser abordados porque esto significaba bastante tiempo de trabajo que no estaba considerado al momento iniciar el proyecto. Cabe mencionar que este proyecto fue llevado a cabo sin ningún tipo de apoyo financiero, por

¹⁸¹ Lucía Fernández Granados, “Archivo personales ‘en formación’: Valoración documental” (León: Fundación Sierra Pambley, 2013), 175. <https://archivosierrapambley.files.wordpress.com/2014/02/lucia.pdf> (Recuperado el 17/03/2019)

¹⁸² Dirección del Libro y la Lectura de Francia, *Protección y Puesta en Valor del Patrimonio de las Bibliotecas*, trad. Proyecto Cooperativo de Conservación Preventiva para Bibliotecas y Archivos (Santiago de Chile: DIBAM Chile, 2000), 9.

lo que todos los gastos asociados fueron cubiertos por el productor del archivo. En efecto, esta característica de cierta forma determinó la imposibilidad de trabajar los documentos digitales, sumado a que estos a su vez no contaban con una orgánica ni identificación, por lo que abordarlos se escapaba inevitablemente de los objetivos del proyecto.

Otro punto que surgió como reflexión fue el hecho de que el archivo se encontrara aún en manos de su productor, por lo que se pudo contar con él durante la estructuración del archivo. Esto significó una ayuda en algunas tareas como el diseño del cuadro de clasificación e identificación de los documentos sin la necesidad de realizar una revisión analítica tan profunda a cada uno. En este caso el productor ha sido considerado una fuente primaria y concreta de información, por lo que consideramos y destacamos que el trabajo colaborativo entre el productor y el equipo técnico es de vital importancia en una instancia como esta para, por una parte, comprender desde una perspectiva intelectual lo que abarca el archivo y por otra, la estructuración de éste, pues sabemos que como señala Francisco Fuster Ruiz “tan sólo considerado [el elemento] como ligado a los demás documentos que forman el conjunto documental es como tiene sentido científico archivístico. El documento único, aislado, sin conocimiento de su procedencia orgánica, carece de este sentido”¹⁸³ por lo que el hecho de que el mismo productor sea partícipe de organizar sus propios documentos, permite darle veracidad al conjunto documental al conocer su procedencia e historia.

Sumado al conocimiento entregado por el productor durante este proyecto, también significó una gran herramienta los conocimientos previos que tenía parte del equipo en las materias de trabajo e investigación del productor, ya que si bien él mismo planteó una estructura, esto permitió cruzar ambas visiones y buscar una clasificación lo más acertada posible.

Fue en la generación del Cuadro de Clasificación Documental, que notamos que trabajar para una persona -no institución- plantea desafíos en lo que refiere a la estructura del archivo, ya que el productor no tiene funciones claramente determinadas como una institución u otro tipo de organización que permitan analizar sus departamentos o funciones y por tanto establecer series. En el caso de una persona independiente, en su archivo es posible encontrar elementos de distintas áreas, lo que le suma complejidad al establecimiento de un cuadro de clasificación documental.

Ahora bien, además de los aspectos metodológicos, también hubo que implementar ciertas herramientas para lo cual fue necesario analizar el tipo de usuario al que iba dirigido el proyecto. Aunque para quienes estamos inmersos en esta área de trabajo las herramientas de código abierto resultan ser probablemente la primera opción que se nos viene en mente al buscar automatizar procesos, principalmente por el bajo costo de su implementación, en este caso particular no fue posible trabajar con este tipo de software

¹⁸³ Francisco Fuster Ruiz, “Archivística, archivo, documento de archivo... Necesidad de clarificar los conceptos”, *Anales de documentación*. No. 2 (1999): 104. <https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/2631> (Recuperado el 21/03/2019)

debido a que el objetivo del archivo inicialmente era permanecer bajo la custodia y uso de su productor, por lo que su utilización y mantenimiento iba a pasar principalmente por sus manos.

En este sentido, detectamos que trabajar con softwares de código abierto en un contexto en el que no se planea la permanencia de profesionales a cargo de él a largo plazo resulta dificultoso, ya que se requiere de conocimientos específicos para su utilización que van más allá de un manejo computacional a nivel de usuario. En base a esta experiencia es que consideramos que un factor distintivo para escoger algún software para la gestión de documentos, es conocer el nivel de manejo del futuro usuario, de la herramienta a implementar. En el caso de las instituciones, el apoyo para el uso de sus catálogos u otro tipo de herramientas de búsqueda por lo general la hace un profesional al que el usuario puede acudir, sin embargo como fue mencionado anteriormente, en este caso el apoyo profesional no se mantendría por lo que la herramienta tuvo que ser lo más familiar posible para que su utilización fuera realmente efectiva.

Otro factor que influyó en la decisión final sobre el software a utilizar, fue el tiempo destinado a la implementación, pues el proyecto fue desarrollado con tiempos bastante limitados y dedicarse a la instalación, realización de pruebas de funcionamiento, alimentación de una base de datos y el desarrollo de una visualización en un contexto más bien local, no era una opción viable. Además, considerar el posible traspaso del archivo a alguna institución hizo que el punto de poder migrar y de que esta información estuviera disponible más allá del ámbito local, fuera definitorio. De igual manera pensamos que en general el hecho de que la información que se está describiendo pueda ser migrada, representa un avance para el trabajo colaborativo en cualquier instancia de trabajo.

Por otra parte, el hecho de que el dueño del archivo tuviese, a su manera, una estructura de búsqueda y almacenamiento de los materiales, generó un gran desafío que significó la educación de usuario respecto del uso de tecnologías de la información como bases de datos o incluso planillas como herramientas de recuperación de información. Creemos que finalmente estas herramientas generaron más utilidad para el consiguiente traspaso a la Biblioteca Nacional que a la misma actividad del archivo durante el tiempo que se mantuvo en la casa del productor. Esto también puede deberse a que es él mismo quien debía buscar entre sus propios materiales y al conocerlos de memoria -intuimos- prefería quizás seguir utilizando esa forma por sobre la búsqueda en una máquina.

Desde el punto de vista de la experiencia general, es importante destacar la iniciativa por parte del productor de querer abrir su archivo para otros usuarios o investigadores y así permitir que el patrimonio cultural contenido en él se preserve y crezca a través de nuevos usos y nuevas lecturas. También es muy destacable por parte de don Carlos Martínez el valor que le dio al trabajo archivístico y considerar que personas relacionadas al área fueran quienes trabajaran su archivo personal.

Un aspecto asociado al traspaso del archivo a una institución de acceso público, es que a pesar de que se realizó una sistematización de los documentos, al haber sido extraída la información de forma visual y sin reproducción, para los soportes audiovisuales no hay un conocimiento detallado sobre lo que está contenido en ellos y no se sabrá hasta que estos sean reproducidos. Este desconocimiento conlleva una futura evaluación respecto de los contenidos que se encuentran en estos documentos y cabe la posibilidad de que surjan conflictos éticos a la hora de la puesta en acceso del material que actualmente fue llevado como donación a una institución de índole pública. El hecho de que el archivo fuera llevado a una institución cuyo objetivo es poner a disposición sus colecciones abiertamente a la ciudadanía - o la mayor cantidad posible - supone que los registros orales sean públicos. En este contexto, los archivos orales suponen una particularidad ya que generalmente son registrados en espacios más bien personales y quienes hablan, sobre todo en el caso de los registros de campo, probablemente no tengan la noción de que en algún momento sus voces y relatos sean cargados en un espacio digital. Es por esto que una de nuestras reflexiones se centra en los posibles conflictos éticos que conlleva este traspaso, pues si bien el productor es quien tuvo la visión de registrar todo este patrimonio cultural inmaterial del centro y sur de Chile, la variedad de personas, contextos y vivencias ahí registradas deben ser tratados cuidadosamente.

Vale decir también y en especial para quien produce su archivo personal, que resulta muy importante respaldar el estatus de la información que le ha sido entregada por otros con algún documento o elemento que determine en qué espacios puede ser utilizada. Es dificultoso estar generando actas por cada entrevista o conversación que se lleva a cabo con alguien, sin embargo en esta era donde se encuentra información por todos lados, resulta imperante tratar de clarificar las fuentes y consignar desde donde se ha tomado registro, con quien y en qué contexto, ya que con estos elementos resulta más sencillo determinar si algo debe ser público o no. No cabe duda que para todos quienes trabajamos en archivos es un objetivo constante lograr que la información esté accesible para cualquier persona, sin embargo también se debe considerar el derecho a la privacidad y a la propiedad intelectual de la información que estamos gestionando.

Finalmente, un punto determinante al momento de trabajar con un archivo personal en un contexto no institucional, es la determinación de que la toma de decisiones se adapte a las necesidades del productor. Este punto fue de suma importancia en este proyecto, ya que hubo muchos aspectos metodológicos que debieron ser acomodados a la realidad en la que se trabajó, principalmente por los recursos monetarios, de tiempo y tecnológicos que implica. Es por esto que consideramos que si bien como profesionales lo ideal es ajustarse lo mayor posible a la teoría archivística, finalmente ésta debe ser implementada tomando en cuenta que toda la teoría debe adaptarse a las necesidades del productor y ser útil para su forma de trabajo.

Referencias bibliográficas

Brylawski, Sam et al. "ARSC Guide to Audio Preservation". Washington D. C.: CLIR, 2015. [Recurso en línea], <http://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/6/pub164.pdf> (recuperado el 14/12/2018)

Casey, M. Gordon, B. "Sound Directions. Best practices for audio preservation". Indiana University and Harvard University, 2007. [Recurso en línea], http://www.dlib.indiana.edu/projects/sounddirections/papersPresent/sd_bp_07.pdf (recuperado el 14/12/2018)

Daudinot Founier, Isabel. "Descripción de los recursos de información en Internet: formato Dublín Core". *Acimed: Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud* Vol. 14: No. 4 (2006): [En línea], http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352006000400009&lng=es&nrm=iso (recuperado el 15/03/2019)

Edmondson, Ray. "Filosofía y principios de los archivos audiovisuales". UNESCO: Francia, 2018. [Recurso en línea], <http://www.mowcapunesco.org/wp-content/uploads/Philos-3-Spanish-2018.pdf> (recuperado el 15/10/2019)

Fernández Granados, Lucía. "Archivo personales 'en formación': Valoración documental", *Actas de las Jornadas Archivando: la valoración documental*. León: Fundación Sierra Pambley, 2013. <https://archivosierrapambley.files.wordpress.com/2014/02/lucia.pdf> (Recuperado el 17/03/2019)

Fuster Ruiz, Francisco. "Archivística, archivo, documento de archivo... Necesidad de clarificar los conceptos". *Anales de documentación*. Vol. 2 (1999): 103-120. <http://eprints.rclis.org/11939/1/AD07-1999.PDF> (Recuperado el 21/03/2019)

International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA). "Handling and Storage of Audio and Video Carriers". Londres: International Association of Sound and Audiovisual Archives, 2014. [Recurso en línea], <https://www.iasa-web.org/tc05/2112-coarse-groove-discs-gramophone-discs> (recuperado el 14/12/2018)

IASA Technical Committee. "IASA-TC 03: The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy". Londres: International Association of Sound and Audiovisual Archives. 2005. [Recurso en línea], https://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_English.pdf (recuperado el 13/03/2019).

Invernizzi Rojas, Rodrigo Alejandro. "Evaluación y propuesta de preservación de una colección de registros sonoros. Memoria para optar al Título Profesional de Tecnólogo en Sonido. Universidad de

Chile, Santiago de Chile, 2010. [Recurso en línea], http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101499/ar-invernizzi_r.pdf?sequence=1&isAllowed=y (recuperado el 15/10/2019)

National Library of Australia, *Directrices para la Preservación del Patrimonio Digital* [Preparado por la Biblioteca Nacional de Australia para la División de la Sociedad de Información de la UNESCO, marzo 2003] https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130071_spa (recuperado el 11/10/2019)

Los destinos de Carlos Vega: de la parafina a la web, entre lo personal y lo público

Emiliano Meincke (Memoria Abierta)

aquipino@gmail.com

Introducción

El presente trabajo es una primera aproximación a la producción documental del musicólogo argentino Carlos Vega quien durante treinta y cinco años dirigió un instituto nacional de investigación dedicado a la recolección y análisis de melodías populares y tradicionales del folklore argentino y latinoamericano. Mediante grabadores de discos de distinto tipo y cintas magnetofónicas, Vega y su equipo recorrieron gran parte de la Argentina y algunos países de Sudamérica, generando uno de los archivos musicales etnográficos más importantes del mundo, actualmente en proceso de digitalización. Luego de su muerte, este acervo se vio acrecentado con la continuidad del trabajo profesional y sistemático de los investigadores e investigadoras de la institución que lo sucedieron hasta el presente. Particularmente, se indaga acerca de la construcción del archivo sonoro de Carlos Vega y sus colaboradores en el Instituto Nacional de Musicología (INM) contemplando su producción documental integral bajo la fuerte impronta del fundador, destacando cómo la conformación de su versión digital puede contribuir a su acceso y difusión.

A su vez, se plantean interrogantes sobre la articulación con el Fondo Documental Carlos Vega del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina (UCA), resultado de la donación de su archivo personal que refleja su actividad como músico, investigador y escritor, poniendo en evidencia y tensión la vinculación de ambos fondos y proyectando posibles mecanismos de interacción virtual.

Antecedentes e ideas en torno a la recolección

El “archivo Carlos Vega” (o los fondos documentales generados a partir de sus actividades) es el resultado de más de 40 años¹⁸⁴ dedicado al estudio de la música tradicional.¹⁸⁵ Ese “músico y crítico”

¹⁸⁴ Si bien los documentos del futuro Instituto Nacional de Musicología comienzan a producirse en 1931, el Fondo Documental que custodia la UCA contiene correspondencia desde 1925.

¹⁸⁵ En el presente trabajo utilizamos las denominaciones tradicional, popular y folklórica como sinónimos en tanto Carlos Vega las empleó para denominar su objeto de estudio. Esta decisión no omite desconocer las discusiones en torno a su definición y uso.

-como se presentara a su futuro jefe Martín Doello Jurado en 1926- era hijo de inmigrantes españoles y había nacido en Cañuelas (provincia de Buenos Aires) en 1898. Recibió educación musical de la mano del profesor y compositor italiano Antonio Torraca, ejecutando ya de joven el piano, el violín y la guitarra. Continuó su formación en guitarra con el español Domingo Prat y en armonía con el compositor italiano Gilardo Gilardi. Como indica Giacosa, en la segunda mitad de la década de 1920, habiendo escrito por entonces libros de poesía y cuentos, se acercó al Museo Nacional de Historia Natural “Bernardino Rivadavia”, a partir de su vinculación con Emilio Greslebin, a cargo de la Sección de Arqueología y Etnografía del mismo¹⁸⁶. Este será no sólo el inicio de su carrera profesional, sino también el espacio que conservará sus primeros registros sonoros de música popular y, más importante aún, el germen del futuro Instituto Nacional de Musicología (INM).¹⁸⁷

En 1930, incorporado como adscripto *ad honorem* de la Sección de Arqueología y Etnografía, presenta al presidente del Consejo Nacional de Educación su “Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina”. En él se proponía rescatar antes de su probable desaparición el cancionero popular argentino, “producto de una extraña convergencia: la tradición indígena pentatónica, procedente del Asia, por una parte; y la tradición española post-medieval, por la otra”¹⁸⁸.

Ésta no era la primera empresa de similares características en Argentina. Entre 1905 y 1909 el etnógrafo alemán Robert Lehmann-Nitsche había recolectado cantos, melodías y expresiones verbales a músicos criollos asentados en La Plata y alrededores, y a araucanos (mapuches), tehuelches, chiriguano, toba, matakó (wichí) y chorote en distintas regiones del país¹⁸⁹. Este conjunto, podríamos afirmar junto a Miguel Ángel García, conforma la primera gran obra de recolección en Sudamérica e inicia los estudios de tipo etnomusicológico en Argentina¹⁹⁰. A su vez, entre 1907 y 1908 el militar estadounidense Charles Wellington Furlong grabó cantos y palabras a selknam y yagan en Tierra del Fuego. Por último, en 1922 y 1923, los antropólogos alemanes Martin Gusinde y Wilhelm Koppers registraron sonidos alakuluf,

¹⁸⁶ Santiago Manuel Giacosa, “Carlos Vega, a cuarenta años de su muerte (1966-2006)”, *Temas de Historia Argentina y Americana*, Vol.: 10 (2007): 31-68.

¹⁸⁷ Utilizaremos las distintas denominaciones del hoy Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” respetando la cronología pero advirtiendo que nos referimos a la misma institución. Destaquemos aquí sus nombres oficiales y año de creación: Gabinete de Musicología Indígena del Museo Nacional de Historia Natural “Bernardino Rivadavia” (1931), Instituto de Musicología Nativa (1944) del mismo Museo, Instituto Nacional de Musicología (1971) e Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (1978), estos dos últimos dependientes de la Secretaría y Educación de la Nación desde 1948.

¹⁸⁸ Carlos Vega, “Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Vol.: 10 (1989): 282.

¹⁸⁹ Miguel Ángel García, “Robert Lehmann-Nitsche: entre el exotismo y la fascinación”, en *Paisajes – Passages – Passagen. Homenaje a C. Wentzlaff-Eggebert*, eds. S. Grunwald; C. Hammerschmidt; V. Heinen; G. Nilson (Sevilla: Universidades de Colonia -Alemania- Sevilla y Cádiz -España), 449-550.

¹⁹⁰ Miguel Ángel García, “Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lehmann-Nitsche”, *Revista Argentina de Musicología*. Vol.: 7 (2006): 39.

selknam y yagan.¹⁹¹ Todos ellos fueron grabados en cilindros de cera y depositados en el Archivo Fonográfico de Berlín.

Aún nueve años antes del envío del proyecto de Vega, el Consejo Nacional de Educación llevó a cabo un relevamiento folklórico que se conoció como la “Encuesta Nacional de Folklore”. Esta encuesta consistía en “solicitar al personal de cada escuela rural dependiente del Consejo que indaguen sobre la cultura tradicional de las inmediaciones de la escuela [y de esta manera] crear un archivo nacional de cultura popular que podría ser utilizado como material didáctico, al tiempo que la mera ejecución de la encuesta despertaría el interés de las comunidades locales en su propia cultura tradicional y estimularía su protección”.¹⁹² Una vez concluida, la Encuesta no ocupó el rol que su creador, el pedagogo Juan P. Ramos, hubiera esperado y fue donada al Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras que presidía Ricardo Rojas, institución en la que Carlos Vega ocupará un cargo por casi quince años (1933-1947).

Ahora, si bien Vega conocía estos antecedentes nacionales y las exploraciones de investigadores alemanes y estadounidenses de todas maneras afirma en su proyecto que la recolección del cancionero argentino no se ha hecho todavía. Según Vega, tal empresa tiene un valor nacionalista, estético y científico para lo cual es fundamental reunir “un importante y serio documental sonoro” para que sea trabajado y analizado por los musicólogos, y a su vez entregado a compositores argentinos. Para ello, una vez más, propone la “recolección y ordenación sistemática del cancionero popular patrio” mediante la adquisición de modernos elementos de registro sonoro, aunque finalmente reconoce que puede contentarse con una máquina fotográfica, un metrónomo de precisión, un diapasón y una biblioteca¹⁹³. Menos de un año después, el 1° de abril de 1931, Carlos Vega realizaba su primer viaje de estudios a Jujuy ofreciendo como resultado 15 instrumentos musicales y una colección de melogramas de 67 piezas, 55 de ellas grabadas con el pequeño grabador del museo y 12 tomas directas.¹⁹⁴

El archivo sonoro de música tradicional argentina

Durante sus 35 años como miembro y director del Gabinete de Musicología Indígena (luego Instituto Nacional de Musicología) realizó junto a sus principales discípulos, setenta viajes de estudio e investigación a veinte provincias argentinas y a seis países extranjeros, y sesiones de grabación en su oficina a diversos grupos étnicos y músicos en la ciudad de Buenos Aires. Jóvenes y adultos; hombres y mujeres; mapuches, wichís, aymaras, guaraníes, criollos; obreros, agricultores, empleados, sastres y

¹⁹¹ Miguel Ángel García, *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012), 62-63.

¹⁹² Oscar Chamosa, op. cit., 50-51.

¹⁹³ Carlos Vega, op. cit.

¹⁹⁴ “Informe de viaje de estudios etnográficos a la provincia de Jujuy” (Buenos Aires, 1931), INMCV, Archivo Científico, Informes de Viaje. Las tomas directas eran las transcripciones instantáneas en el papel de las melodías escuchadas *in situ* en tiempo real.

pintores, entre muchas otras categorías usadas por Carlos Vega y sus discípulos para clasificar a quienes cantaban o tocaban algún instrumento, pasaron por sus bocinas y micrófonos tocando arpas, guitarras, cajas, charangos, tambores y una gran cantidad de instrumentos vigentes en ese entonces.

Para la tarea de recolección, Carlos Vega contó con la colaboración de numerosos investigadores, discípulos y asistentes. Entre aquellos podemos destacar a Isabel Aretz, al momento joven compositora, luego fundadora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Venezuela con auspicio de la OEA; la compositora María Teresa Maggi; Silvia Eisenstein, pianista, compositora y futura esposa de Carlos Vega; el crítico de arte y profesor uruguayo Lauro Ayestarán quien luego se destacaría en la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional en Montevideo realizando numerosos viajes de investigación y recolección por todo el Uruguay; el escritor y músico Mario García Acevedo; el compositor venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, quién sería el compañero de Isabel Aretz; la música boliviana Julia Elena Fortún; el profesor de música y canto gregoriano Padre Osvaldo Catena, el peruano Jorge Huirse Reyes y el chileno Eugenia Pereyra Salas.¹⁹⁵ Entre sus asistentes se destacan la pintora y artista plástica Aurora di Pietro, quien realizó varias ilustraciones para sus libros, y la fotógrafa Elena Hossman, que supo retratar escenas, músicos e instrumentos en los trabajos de campo. Junto con Vega, Eisenstein, Aretz y Ramón y Rivera, el etnomusicólogo argentino Jorge Novati e Iván Cosentino, luego fundador del Sello Qualitón, completan el equipo de investigación que realizaría los primeros setenta viajes del Instituto Nacional de Musicología.

Aproximadamente seis mil fonogramas fueron registrados en cientos de discos y unas pocas cintas magnetofónicas de 1931 a 1966. Los primeros fueron contruidos con muy diversos materiales: capa de parafina sobre una placa de cartón, celuloide, acetato sobre cartón o metal. Distintos tipos de dispositivos de grabación colaboraron en la tarea de recolección sonora: en los primeros años un grabador suizo modelo Detective fabricado hacia 1920 por Paillard-Thorens; desde 1939 uno inglés marca Presto (eléctrico); y desde 1952 otro grabador eléctrico RCA Víctor.¹⁹⁶

A medida que se acrecentaba el volumen de las melodías recogidas por los miembros del Instituto también crecía la colección de instrumentos musicales. Este conjunto nace aún cuando Vega no comenzaba a trabajar en el Museo de Historia Natural. Su director, Martín Doello Jurado, instaba al joven musicólogo a formar una colección de instrumentos de música indígena, sumados a los ya existentes en el museo. Estos instrumentos fueron adquiridos en los viajes de campo y pasaron a formar parte del

¹⁹⁵ Santiago Manuel Giacosa, *op. cit.*

¹⁹⁶ Graciela Beatriz Restelli, "El Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'", *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Vol.: 1 (1997): 131-142.

patrimonio cultural del Instituto. Lamentablemente, las intenciones de Vega de formalizar un museo abierto al público no se pudo concretar debido a la carencia de un espacio físico apropiado¹⁹⁷.

Además de las grabaciones sonoras e instrumentos, el acervo documental se completaba con una serie de documentos que servían de control, inventario, testimonio y prueba de las actividades de recopilación *in situ*: libros de asientos por melodías recogidas, libros de actas, informes por cada viaje, fotografías y postales, índices de danzas y canciones, fichas de intérpretes, cuadernos de viaje (donde asentaba todo tipo de información, dibujos, comprobantes y anotaciones), cuaderno de tomas directas (utilizado cuando el grabador no era transportado, conjuntamente con él o cuando ocurría algún imprevisto y no se podía grabar la melodía), los informes anuales, las fichas de géneros musicales, de coreografías y de referencias bibliográficas, entre otros.

La impronta de Vega fuera del Instituto

El diseño de la producción documental promovida por Vega para el Instituto Nacional de Musicología, tanto desde el punto de vista conceptual como práctico-administrativo, fue un modelo que otros investigadores utilizaron para la formación de sus propios centros de investigación. Dos casos, uno nacional y otro internacional, ilustran la afirmación previa.¹⁹⁸

En 1944, en Córdoba se crea el Gabinete de Musicología del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera" de la Universidad de Córdoba, cuyo miembro más destacado fue el músico y escritor Julio Viggiano Esain, quién se había formado junto a Carlos Vega en Buenos Aires. Este gabinete no sólo comparte el nombre con el del centro porteño, sino también conceptos y metodologías de trabajo: interesado por el "habitante rural de los centros menos alcanzados por las influencias modernas", recolecta melodías mediante los viajes de colección y sesiones de grabación, con un esquema de ingreso de información, procesos de fichaje y procedimientos similares al INM.¹⁹⁹

Por otra parte, en Montevideo nace en 1946 la Sección Musicología del Museo de Historia Nacional. El texto de la resolución firmado por el Presidente Amézaga y el Ministro Castellanos sostiene que "nuestra música popular tradicional se halla expuesta a desaparecer" y que "existen en nuestra campaña algunas personas de edad que han retenido y aún cantan las antiguas canciones nativas"²⁰⁰ siendo necesaria su recolección antes de que se pierdan completamente. Lauro Ayestarán será quien se lleve a costas desde 1943 un grabador de discos de 30 kilos y emprenderá el trabajo de recolección por todo el Uruguay,

¹⁹⁷ Rubén Traverso, "El Museo de Instrumentos Musicales del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega': el devenir de una sugerencia", *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Vol.: 22 (2014): 105-142.

¹⁹⁸ En el mismo plano se encuentran los institutos de Bolivia y Venezuela.

¹⁹⁹ Julio Viggiano Esain, *La Escuela Musicológica Argentina* (Córdoba: Imprenta de la Universidad de Córdoba, 1948).

²⁰⁰ Texto incluido en un Informe de la Comisión de Educación y Cultura Carpeta No. 784 de 2011, Poder Legislativo, Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay.

registrando miles de melodías en las serranías, las orillas de los ríos, los límites del norte y las costas del Río de la Plata, conservadas actualmente en el Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán.²⁰¹

La singularidad del Instituto Nacional de Musicología y la original proyección de Carlos Vega se advierte cuando se contempla el panorama de los archivos e institutos sobre música tradicional en América Latina en esos años. En la década de 1930 apenas se cuenta con un centro similar: la Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo en Brasil, cuyo año de iniciación es 1935. En la década de 1940, se sumarán el Archivo Musical CENIDIM de México (1940), el Archivo Sonoro de Música Tradicional de Chile (1943) y el Archivo Documental del Centro para las Culturas Populares y Tradicionales de Venezuela (1946). Un centro más completa el concierto a mitad de siglo XX: el Núcleo de Música Instituto Nacional do Folclore de Brasil (1958).²⁰²

El Fondo Documental Carlos Vega de la UCA

En 1966, al fallecer Carlos Vega se crea el Instituto de Investigación Musicológica (IIM) de la Universidad Católica Argentina a partir de la disposición testamentaria que dejara en una carta al rector de la Universidad. En la misma decide "entregarle a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de esa Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", con carácter de donación, libros, folletos, documentos, música escrita, discos, muebles, artefactos, aparatos, dinero, derechos y otros elementos para la instalación de un Instituto de Musicología en la mencionada Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Todo lo cual será entregado bajo inventario"²⁰³. Los documentos que integran el Fondo Documental Carlos Vega son borradores de sus libros editados e inéditos, correspondencia personal, cuadernos con escritos manuscritos, cuadernos y hojas sueltas con poemas, cuentos y obras literarias propias, su colección de música europea, sus materiales de tablaturas y notación antigua, recortes periodísticos, fotografías de vidrio, grabaciones sonoras, fichas de viajes, discursos, guiones de radio, más su biblioteca personal.²⁰⁴

Este corpus documental depositado en la UCA difiere del acumulado en el Instituto Nacional en diversos aspectos: a) en el primero, la creación del fondo documental tiene su origen en la entrega y donación voluntaria de los materiales preservados por Carlos Vega a partir de su testamento, mientras en el segundo la producción documental es el resultado de la actividad de los investigadores y miembros de un organismo público nacional en los viajes de campo y sesiones de grabación conjuntamente con todos los documentos relacionados a los proyectos y los de tipo administrativos; b) los documentos del primero

²⁰¹ <http://www.cdm.gub.uy/>

²⁰² Ercilia Moreno Cha, "Bibliografía, Centros de Investigación y Archivos Sonoros de Música Tradicional en Latinoamérica", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 12, No. 1 (Spring - Summer, 1991), 42-64.

²⁰³ Diana Fernández Calvo y Héctor Goyena, "Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'. Aportes documentales para su historia", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Vol.: 22 (2008): 137.

²⁰⁴ *Ibid.*, 181-182.

fueron, principal pero no únicamente, recolectados y producidos por Carlos Vega en el ámbito personal, mientras que los documentos del segundo reflejan la función del centro de estudios e investigación desde sus inicios hasta la actualidad; y c) finalmente, el archivo Carlos Vega de la UCA está cerrado, mientras el fondo documental del Instituto Nacional está abierto.

El caso es válido para pensar la conformación de dos fondos documentales a partir de la iniciativa de un mismo productor: el fondo documental del INM, que, aunque institucional, fue forjado a la manera de su creador; y el fondo documental de Carlos Vega en la UCA, nutrido de documentos personales pero conteniendo parte de la producción institucional del INM (o muy cercana a él).

Tenemos ante nosotros, entonces, documentos producidos en un mismo contexto y período por un mismo productor sobre temáticas similares pero localizados en distintos archivos. Nos preguntamos: ¿Es válido generar vinculaciones virtuales para interrelacionar documentos en uno u otro repositorio? Si tomamos los recaudos necesarios para informar acerca del contexto de producción ¿podremos brindar herramientas para realizar búsquedas integradas y transversales? Las grabaciones de campo, las fotografías, los cuadernos y fichas, las anotaciones de un libro o la correspondencia sobre un mismo tema, una misma música o lugar ¿podrán hipervincularse para enriquecer la consulta? Como hemos visto, podemos encontrar todos estos tipos de documento en un fondo o en otro. Las nuevas tecnologías de la información podrán permitir superar estos desafíos de la etapa analógica.²⁰⁵

Proyecto de digitalización y acceso

En 2017 se abre la primera convocatoria del programa “Ibermemoria, preservando el patrimonio sonoro y audiovisual en Iberoamérica” para proyectos vinculados a la preservación, acceso y salvaguarda del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. El Instituto Nacional de Musicología presenta el proyecto “Digitalización, restauración y acceso público de archivos sonoros de carácter etnográfico, realizados por el musicólogo argentino Carlos Vega y sus colaboradores, entre 1931 y 1965” resultando ganador junto a otra propuesta argentina, la creación del Archivo de la Memoria Trans.

El proyecto del Instituto Nacional de Musicología, coordinado por Hernán Vázquez y Lisa Di Cione, contó con el apoyo del equipo del Instituto y dos asesores externos (Ana Masiello en conservación del soporte físico y Emiliano Meincke en planificación archivística y diseño de catalogación). Tendrá como resultado la digitalización de los soportes sonoros de los primeros setenta viajes de campo, previa limpieza y estabilización, la creación de un archivo digital de las piezas musicales y el acceso a los registros través

²⁰⁵ Nancy Sánchez inició un admirable proyecto para integrar de forma virtual los dos fondos documentales: “Los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la información del Fondo Documental ‘Carlos Vega’ del IIMCV (UCA) y del Archivo Científico del INM para la creación de una red hipervincular y la conexión de la información de ambos fondos documentales”.

de un catálogo en línea. Ésta iniciativa podría llegar a ser en un futuro cercano parte de un proyecto de integración de los fondos vinculados a Carlos Vega.

Palabras finales

En las páginas anteriores hemos transitado por el origen del proyecto de recolección musical etnográfica de Carlos Vega, sus antecedentes, quienes colaboraron con él, las instituciones que custodian fondos similares, la compleja constitución de dos fondos de archivo y el actual proceso de digitalización. En este último apartado reflexionaremos acerca de las decisiones en la construcción del archivo sonoro del INM celebrando las posibilidades que las tecnologías de la información podrían permitir para allanar las vinculaciones entre ambos fondos.

Un deseo concreto guiaba a Carlos Vega en la creación del patrimonio sonoro de música tradicional: frente a la pérdida de las canciones populares argentinas, producto de la universalización de la cultura, el comercio, las modernas técnicas y la difusión de la música de moda, proponía captar “la melodía popular [...] el sentimiento de genios sin nombre, expresado en sonidos”²⁰⁶. Sin embargo, el archivo sonoro, ese lugar en el que el patrimonio intangible se vuelve tangible, en donde “lo efímero por definición es proyectado en un eterno presente”²⁰⁷ no es un espacio inocente, inocuo y objetivo. Una cantidad de decisiones (epistemológicas, ideológicas, tecnológicas, metodológicas) entran en juego en el diseño, armado y concreción del archivo. Entre el oyente y la música intervienen dos elementos: el dispositivo de grabación y quien lo maneja. La “recolección” de la música parecería “prescribir la existencia de objetos completamente exentos de nuestra influencia, susceptibles de ser extraídos de los contextos de los cuales pertenecen, enajenados de sus creadores, alojados en recipientes -archivos digitales, cuadernos de campo, estantes, cajas, etc- y aún así ser lo suficientemente incólumes para conservar las cualidades que poseían antes de nuestra intervención”²⁰⁸. Esta intervención puede resultar sutil e imperceptible o evidente y determinante. Justamente son las tecnologías de registro las que pueden modificar el contenido “original” de un documento. En consecuencia el concepto de “recolección” no nos aparecería entonces como un elemento de la naturaleza que se cosecha y se toma sin más. La musicóloga Nancy Sánchez, estudiando el contexto del trabajo de campo de Carlos Vega en Jujuy, sugiere que los medios tecnológicos de grabación pudieron haber motivado aceleraciones, eliminaciones o repeticiones de la melodía, debido a que “la duración de las performances debía ajustarse a la capacidad del soporte de grabación”²⁰⁹. Decisiones que se toman en el proceso de producción documental.

²⁰⁶ Carlos Vega, “Proyecto de recolección...”, op. cit., 282.

²⁰⁷ Enrique Cámara de Landa. *Etnomusicología* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2016), 47.

²⁰⁸ Miguel Ángel García, *Etnografías...* op. cit., 70.

²⁰⁹ Nancy Marcela Sánchez. “Los carnavalitos documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) entre 1931 y 1945 : consideraciones sobre los registros sonoros y el contexto de las performances musicales en sus trabajos de campo”, *Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación*, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”,

En tal sentido y continuando con la reflexión sobre la acción voluntaria del recopilador, Enrique Cámara de Landa lanza unas sugestivas preguntas que impactan en el fundamento mismo de la construcción de los archivos sonoros etnográficos como los que crearon Carlos Vega, Isabel Aretz y tantos otros investigadores de la música popular y tradicional.

¿Quiénes deciden lo que hay que preservar y cómo? ¿Nosotros? ¿Quiénes somos nosotros y donde nos ubicamos en relación con aquello sobre lo que pretendemos intervenir? [...] ¿Interrogamos a aquellos que consideramos portadores del folclore sobre lo que quieren conservar y sobre las estrategias necesarias para lograrlo? [...] ¿Creamos copias “escritas” de los objetos sometidos a transmisión oral para colocarlas en anaqueles de las bibliotecas con la ilusión de haber dignificado y rescatado del olvido tales objetos?²¹⁰

Inmediatamente cualquiera de nosotros se sonrojaría al tener que responder alguna de estas preguntas. Intuyo, y esto sólo en el plano de la suposición, que Carlos Vega hubiese tenido una respuesta preparada para argumentar su trabajo desde distintos puntos de vista (y así se evidencia en su temprano “Proyecto de recolección”). Por ello, y modo de complementar los interrogantes de Cámara de Landa sostenemos que “un archivo es aquello que un sistema de poder dado decide que merece la pena ser recordado”²¹¹. Y agreguemos que sobre ese archivo, sobre esos documentos sonoros, textuales y fotográficos se construyó una institución de carácter nacional, que no sólo ha decidido lo que se recuerda sino que además lo ha clasificado, nombrado, inventariado y depositado.

En síntesis, Carlos Vega no sólo decidió a partir de sus concepciones y búsquedas del cancionero popular argentino, aquello que se iba a preservar, sino que también pudo definir, aún luego de su fallecimiento, el espacio físico para parte de la información recogida durante toda su vida. Sin embargo, lejos estuvo de avizorar un futuro en el que la tecnología permitiría tanto acceder de manera remota a sus registros de música folklórica como vincular todos los documentos en distintos formatos que produjo o se produjeron bajo su dirección. La dispersión de los documentos en los que tuvo injerencia se encuentran en distintas instituciones (nos hemos precavido de no convocar a todas ellas y profundizar sobre las interconexiones, como en el caso del Instituto de Literatura Argentina, donde Vega trabajó desde 1933 hasta 1947 y depositó grabaciones sonoras realizadas durante sus viajes de campo²¹²). Nos hemos referido siempre al mismo productor ocupando diferentes roles, ejerciendo distintas funciones. Los documentos se vinculan,

Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/carnavalitos-documentados-carlos-vega-puna.pdf> (consultado el 03/03/2019)

²¹⁰ Enrique Cámara de Landa, op. cit., 57.

²¹¹ Alejandro Delgado-Gómez, “Los archivos personales o El archivero domado”. *Tábula*, Vol.: N.º 17 (2014):, p. 75.

²¹² En un carta de la Dirección del Instituto de Literatura Argentina al Presidente de la Comisión Nacional de Cultura el 10 de diciembre de 1938, el director informa sobre más de 300 melodías recogidas por Carlos Vega en cinco provincias y depositadas en dicho Instituto. “Carta del Instituto de Literatura Argentina al Presidente de la Comisión Nacional de Cultura” (Buenos Aires, 10 de diciembre de 1938), IIMCV, FDCV, Correspondencia.

una y otra vez se interpelan,²¹³ desafían a la teoría archivística transgrediendo los límites de lo personal y lo institucional; lo privado y lo público; el poeta, el director y el musicólogo, junto al director, al jefe y al profesor. Los software y las tecnologías podrán permitirnos reconstruir el rompecabezas documental de un hombre que buscaba una melodía y terminó consolidando una ciencia.

²¹³ Al respecto, Alejandro Delgado-Gómez insiste en la dificultad de comprender por completo un fondo cuando contiene materiales de otro fondo, sin justamente apreciar sus interacciones.

Del fondo particular a la memoria colectiva: la función política de los archivos LGBTIQ. El caso de la provincia de Salta

Natalia Gil (UNSa – CONICET)²¹⁴

Pablo Esteban Cosso (UNSa)²¹⁵

Mary Robles (ATTTA – GTS)²¹⁶

Introducción

La presente ponencia busca problematizar desde diversos ángulos la trama que ha ido configurando la existencia del Archivo y Memoria LGBTIQ de Salta (Argentina), entrando en diálogo con las reflexiones que otras experiencias similares han deparado en nuestro país y con algunos pensadores dedicados al análisis de la compleja relación entre la archivística, las políticas de la memoria y las formas de resistencia de colectivos minoritarios.

La insurgencia histórica del Archivo y Memoria LGBTIQ en la provincia de Salta se vincula con historias de resistencias (individuales y colectivas) dispersas en imágenes (fotografías y producciones audiovisuales), publicaciones gráficas (revistas, pasquines y flyers fotocopiados), recortes periodísticos, disfraces, vestimentas, accesorios y objetos personales (documentos de identidad, pasaportes, actas contravencionales, etc.) que han sido resguardados por lxs mismxs integrantes del “colectivo” que aún viven y, en algunos casos, por sus familiares y amigxs. El resguardo de colecciones fotográficas, por ejemplo, es una práctica muy frecuente entre referentes del colectivo trans-travesti local. Gracias a tales resguardos de imágenes, se han podido organizar fondos y colecciones archivísticas particulares que, a su vez, ayudaron a reconfigurar, mediante entrevistas y testimonios orales, algunas tramas de las historias de diversos grupos de sociabilidad de las disidencias sexuales salteñas.

El archivo responde a una iniciativa autogestionada, desplegada por activistas de la comunidad LGBTIQ local en la que, luego, se involucraron investigadorxs de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta (UNSa). No se trata, pues, de una instancia de gestión pública estatal, sino, más bien, de un entramado de estrategias autogestivas apuntaladas, tempranamente, por ciertxs referentxs de organizaciones Trans Travestis (especialmente Mary Robles), a las cuales se sumaron, posteriormente, otrxs referentes de núcleos de sociabilización gay y personas del medio académico local. En conjunto, el trabajo de sistematización del archivo da cuenta de una diversidad interna constitutiva pre-existente que

²¹⁴ Natalia Gil, Licenciada en Filosofía y Doctora en Humanidades, Becaria Postdoctoral de CONICET y docente de filosofía de la Universidad Nacional de Salta. natalia.gil7@gmail.com

²¹⁵ Pablo Cosso, Licenciado en Antropología por la Universidad Nacional de Salta, Docente e Investigador Independiente (acreditado en el Consejo de Investigaciones-UCASAL). kossopa@hotmail.com

²¹⁶ Mary Robles, coordinadora regional de la Asociación de Travestis Transexuales y Transgéneros Argentina, presidenta del Grupo Transparencia Salteña. mary.robles64@yahoo.com.ar

denota la coexistencia histórica de varios colectivos de la disidencia sexual salteña. Concretamente, a partir de los fondos particulares, se pueden establecer, por el momento, tres grupos pioneros de la disidencia sexual local, conformados durante la década de 1980: La Fundación Paz (colectivo privado que organizaba fiestas y shows transformistas), La Laguna Encantada (grupo de sociabilización gay) y Los Caballeros de la Noche (conjunto artístico “carnestolendo” integrado por personas Trans y Travestis). Las “presencias” y “memorias” colectivas recuperadas vienen siendo acompañadas por testimonios de activistas y sobrevivientes de las décadas del 80 y 90 (s. XX), nutriendo las materialidades del archivo. Al interior de cada uno de estos grupos, no siempre con límites fijos ni carentes de flujos de intercambio, encontramos personas que han asumido la tarea de acopiar materiales biográficos, propios y ajenos, generando “archivos personales”, que si bien no se han constituido, explícitamente y desde un primer momento, en base a la función política que propone el archivo y sus sentidos de reconstrucción histórica, denuncia y visibilización concomitantes, sí denotan una estrategia de resistencia individual y colectiva fuertemente afincada en el potencial político de la memoria atravesada y conformada siempre por múltiples lazos afectivos interpersonales.

1. Los nacimientos de un archivo anfibio y urgente

Todo comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de convertir en documentos algunos objetos repartidos de otro modo. Esta nueva repartición cultural es el primer trabajo. En realidad consiste en producir los documentos por el hecho de recopiar, transcribir o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición.

Michel De Certeau, *La escritura de la historia*, 1975.

El gesto se repite una y otra vez: el poner aparte, la guarda, la conservación, los múltiples momentos de reordenamiento se reiteran a lo largo de las vidas de quienes saben que ciertos documentos y ciertos objetos son susceptibles de ser puestos en valor para la reconstrucción de una memoria siempre colectiva. Los acervos o fondos personales son, en nuestro caso, los lugares múltiples de nacimiento de los que surgirán, luego, las diversas tentativas de conformar el archivo de un colectivo. La acción de apartar y guardar no sólo se repite, sino que en cada repetición renueva y cambia su sentido. Para el caso del colectivo LGBTIQ y, específicamente, para las compañeras trans y travestis de nuestra provincia, el resguardo de fotos, documentos y objetos personales, sobrepasa el afán autobiográfico. En la guarda de quienes componen el colectivo siempre habita la pretensión de conmemorar a las amigas perdidas, de reivindicar los años en los que la fiesta y la resistencia colectiva se aunaban como única forma de sobrevivencia y, en el caso de activistas, almacenar los documentos de la historia de las organizaciones.

Ciertamente, esta característica singular de lxs productoxs es común a los archivos en los que se persigue el resguardo de documentos de diversos colectivos políticos. En este sentido, María Virginia Castro, en las *las. Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, tematizaba esta cuestión diciendo que:

Este tipo particular de productores desbordaría sistemáticamente el ademán autobiográfico, constituyéndose –mediante, prototípicamente, la construcción de dossiers de prensa y colecciones de “documentos efímeros”– en archivistas ad hoc y/ o historiadores amateurs de su propio Partido o agrupación de pertenencia. En este caso, la “intención autobiográfica” aparece hibridizada con otras intencionalidades (lais propias del militante, el historiador, el sociólogo, el periodista, el cronista, el politólogo, etc.).²¹⁷

Aquí el límite entre el archivo personal y el archivo institucional se difumina, tornándose problemático su establecimiento y requiriendo una serie de decisiones metodológicas y políticas en las que la descripción y la escucha atenta de lo que Castro ha denominado los “silencios del archivo” tendrá un papel central. Sin dudas aquí “se privilegia la descripción archivística entendida como “producción de conocimiento” en detrimento del principio de normalización o estandarización”,²¹⁸ más aún si se tiene en cuenta que la iniciativa de configurar los acervos particulares en un archivo colectivo casi siempre parte, en la comunidad LGBTIQ, de las organizaciones sociales y el activismo, a la que de manera posterior se integran profesionales de diferentes ámbitos, especialmente el universitario. Es así que en el proceso terminan por establecerse lo que María Luisa Peralta menciona como “archivos anfibios”, en los que la salvaguarda queda en manos de “activistas académicxs”.²¹⁹

La primera tentativa que registramos en torno al afán de configurar un acervo ordenado del colectivo trans salteño se realizó durante el año 2000 cuando Mary Robles, quien ya resguardaba buena parte de material fotográfico y documental (volantes, anuncios, revistas, etc.), entrevistó a Susana Sosa (“La Víctor Hugo”), co-fundadora de *Los Caballeros de la Noche* (grupo artístico que desde el año 1984 participa de los corsos salteños), que en esos momentos se encontraba ya en la última fase de una enfermedad terminal. “Desde la cama me dictó a mí, y yo hice un borrador en mi cuaderno en el que se escribió (la historia del colectivo trans en los corsos) desde el año 67, 68”.²²⁰ Un segundo nacimiento puede ser rastreado en el 2008, año en el que se reconstruye la historia de *Los Caballeros de la Noche* al interior del *Grupo Transparencia Salteña*, recuperando material para dar a conocer “la historia tal como se la conoce

²¹⁷ María Virginia Castro, “Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos”, *las. Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio* (Buenos Aires: CEDINCI, 2016), 122. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-LCEDINCI-UNSAM.pdf>

²¹⁸ *Ibid.*, 125.

²¹⁹ María Luisa Peralta, “Los archivos de lxs militantes gltb. La historia del movimiento en su propia voz”, *Políticas de la Memoria*. No. 17 (2017): [En línea], <http://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/69/64>

²²⁰ Entrevista a Sosa, Susana (Salta, 21 de octubre de 2018).

hoy en día”.²²¹ Luego, en el año 2009 en el marco de una capacitación que Mary Robles dicta en la UNSa, un grupo de estudiantes le propone escribir su historia de vida, situación que propició la realización de entrevistas a otras personas del colectivo vinculadas a Mary. Allí emerge por primera vez el rescate histórico de la relación establecida por diversos grupos y comunidades de socialización LGBTI en los años 80 y 90 (s. XX). En el año 2012, se inicia el trabajo de recopilación de material fotográfico perteneciente a diversas personas del colectivo. Finalmente, en el año 2016 nos acercamos desde la UNSa a la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros presidida (ATTTA) por Mary Robles buscando realizar una investigación de corte colaborativo que nos permitiera ingresar a la dinámica del colectivo trans poniendo a disposición el acervo de conocimientos producidos en el ámbito del saber académico en función de las tareas que las organizaciones definan, en diálogo con lxs investigadorxs, como propicias. Fue allí donde las actividades de sistematización y de divulgación del archivo se empezaron a realizar de manera continua, concentrándonos, especialmente, en la digitalización del material y la realización de jornadas y exposiciones para la visibilización de las problemáticas del colectivo en cuestión.

Esta pequeña crónica, que da cuenta de los nacimientos del archivo, muestra una dinámica de trabajo en la que los papeles de lxs diferentes actorxs van cambiando. El ya clásico ‘salto de un lado a otro del mostrador’ se da aquí de múltiples maneras: lxs activistxs devienen archiverxs e investigadorxs, y lxs investigadorxs (que no cuentan con archivos locales previos para trabajar) devienen archivistas al tiempo que activistxs. Esta dinámica de trabajo impuesta por la urgencia y la precariedad multiplica recíprocamente la riqueza del activismo, la tarea de archivo y el trabajo de investigación. Todo confluye en el reforzamiento de la idea de que la estrategia de trabajar con metodologías colaborativas, en las cuales la experiencia de los colectivos implicados cuenta desde el principio como núcleo insoslayable para la conformación de los saberes insurgentes, es una decisión acertada. Por esto decimos, citando nuevamente a María Luisa Peralta, que este archivo es un “anfibio”, que en su dinámica urgente goza de buena salud, aun cuando tenemos la certeza de que siempre llegamos tarde, a destiempo.

Decimos entonces que el archivo en cuestión, además de ser “anfibio”, es un archivo urgente por la dimensión política que adquiere frente a la muerte temprana de quienes se intenta resguardar en la memoria. La expectativa de vida de una persona Trans en nuestro país y en la región en general no supera, en el mejor de los casos, los 40 años de edad. La heterodoxia de nuestras prácticas archivísticas tiene mucho que ver con eso. Entre recepción del documento y su exposición pública, casi no hay mediación. Digitalizamos rápidamente catalogando las imágenes en fondos según lxs productoxs que le dieron origen y manteniendo el ordenamiento que lxs mismxs le dieron (por ejemplo en álbumes), para luego pasar a establecer, por medio de testimonios orales, las relaciones que posibilitan, a partir de las fotos, construir las memorias de los diferentes grupos y acciones que configuraron la singularidad del

²²¹ Ibid.

colectivo en Salta. Además, no poseemos fuentes de financiamiento específicas y permanentes, dependiendo de los presupuestos eventuales que podamos conseguir a través de la presentación de diversos proyectos en diferentes instituciones (principalmente la UNSa y los organismos gubernamentales provinciales dedicados a la problemática). Todo termina por configurar un archivo que, en su precariedad, tiene como principal dimensión, tal como menciona, Horacio Tarcus, la de una “labor de resistencia contra el olvido”²²² y, agregamos nosotrxs, contra la muerte que se presenta acechante ante esos cuerpos que con su sola presencia demuestran, en palabras de Laura Fernández Cordero: “que la razón patriarcal no es razón universal y que la heterosexualidad es una norma que no alcanza a cercar todas las vidas”.²²³ En la experiencia Trans hace síntoma lo peor de la norma cis-hetero-patriarcal, la violencia de género alcanza aquí su paroxismo. La denuncia y visibilización de los casos se convierte en nuestro primer objetivo, acompañado de la reivindicación de las múltiples formas de resistencia que a través de diversas grupalidades ha sostenido la disidencia sexual en Salta.

2. La preeminencia de la foto en la conformación del archivo

El archivo de la disidencia sexo/afectiva en Salta está configurado fundamentalmente por fotografías, quizá porque ellas constituyen el medio más accesible que tienen los sectores populares para el resguardo de la memoria. Es así que nos encontramos abocadxs a la sistematización de un acervo especialmente fotográfico en el que cada imagen encuentra sentido y valor en el afuera, en las ausencias que la vuelven urgente. La fotografía constituye un dispositivo muy susceptible de convertirse en elemento de registro. Como persistencia de lo visto, la foto es supervivencia (Nachleben en lenguaje warburgiano) de por sí, “tiene vocación de vida póstuma” (Didi-Huberman, [2007] 2012: 12).²²⁴ Además, la foto hace devenir en archivo realidades que antes no eran pensadas como pasibles de ser resguardadas. Fragmento materializado de la luz que ha sido, es el intervalo, la ausencia, el hueco, que la bordea y constituye, el que interviene en su posible legibilidad/cognoscibilidad.²²⁵ La foto, como el archivo, en su constitutiva fragmentariedad, tiene más de silencio, de hueco y de vacío que de aquella plenitud representativa en la que confían las diversas formas de positivismo. Pero aquí, la insistencia en el afuera que potencia y amenaza a toda foto, a todo archivo, tiene en nuestro caso un cariz radical porque el foco de la tarea aquí se concentra en el sector del colectivo LGBTIQ más vulnerado

²²² Horacio Tarcus, “Políticas de archivo desde la periferia”, *II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CEDINCI, 2018), 18. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

²²³ Laura Fernández Cordero, “Fondos personales en el Programa Sexo y Revolución. Memorias políticas feministas y sexo-genéricas del CeDInCI”, *II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CEDINCI, 2018), 21. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

²²⁴ Georges Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, trad. Juan Ennis, en *Das Archiv brennt*, eds. Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2007), 7-32. (recuperado el 24/01/2019)

²²⁵ La cita completa reza de la siguiente manera: “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad”. Walter Benjamin, “Sobre el Concepto de Historia”, en *Obras, libro I/Vol. 2* (Madrid: Akal, 2008), 307.

históricamente: la comunidad Trans-Travesti. En este sentido, nuestra acción es eminentemente política porque responde a la necesidad de hacer emerger una memoria devorada cada día por nuevas muertes. Se trabaja a contra tiempo y contra el tiempo, “a contrapelo de la historia” (Benjamin). Cada imagen encontrada implica, casi sin excepción, una ausencia injustificada si consideramos que ha sido la violencia y la abyección la que ha sometido a los cuerpos que allí aparecen a una muerte temprana. Ante esas imágenes que por su cronología pudieran reclamar la presencia de una persona viva, encontramos la voz resquebrajada de unx amigx, una madre, unx compañerx que recuerda. Este trabajo archivístico pretende mantener viva las memorias abyectas que aún resisten en las manos y en las voces de quienes conservan con celo una foto, o quizá un documento, un panfleto, un vestido. Se trata de hacer de la guarda una denuncia.²²⁶

El Archivo y Memoria LGBTIQ de Salta, hasta el momento, consta de los siguientes fondos y colecciones particulares: Fondo Mary Robles; Fondo Carla Oriana Vilte Rojas; Fondo Susana “Coca” Campos; Fondo Fundación Paz; Fondo Ángela de los Cielos Carrasco; Fondo María Gili Rivera Subriare; Fondo Mariana Narda Montesinos; Fondo Viviana Kendra Aibar; Colección Vanesa Sanders Ferril y Colección Georgina Pardo. La mayoría de estos fondos y colecciones incluyen un importante acervo de fotografías y tres de ellos, contienen medios de comunicación gráficos, específicamente, pasquines, revistas fotocopiadas y flyers, además de cartas y otras clases de documentos escritos (Fondo Fundación Paz, Fondo Ángela de los Cielos Carrasco, Fondo Mary Robles).²²⁷ Asimismo, forman parte del Fondo Mary Robles: trajes, disfraces y accesorios estéticos pertenecientes a las agrupaciones carnavalescas en las cuales ella ha participado. También contamos con registros audiovisuales, originalmente en soportes DVD y VHS que han sido digitalizados, sobre fiestas y espectáculos públicos en la ciudad de Salta (Fondos Mary Robles y Fundación Paz).

La preservación de las fotografías del archivo, en la mayoría de los casos, se concreta a través de préstamos pautados para la digitalización del material. En algunos casos parte de las fotografías analógicas de los distintos fondos, como así también documentos (revistas y cartas por ejemplo) que han sido donadas al archivo. Aún no poseemos espacio físico unificado para albergar todo el material, sin embargo, estamos evaluando la posibilidad de acordar el resguardo físico e institucional con la UNSa. Por el momento, el espacio de resguardo se da en los domicilios particulares de quienes somos parte del archivo. Las fotografías han sido curadas mínimamente en casos de roturas bastante expuestas para su resguardo material. Para la digitalización del material se han utilizado escáneres personales, editando las fotografías en formato TIF y las publicaciones gráficas y flyers, en formato PDF. Las imágenes escaneadas se centralizan en una computadora específica del Archivo, con resguardos y backups en

²²⁶ Cf. Laura Fernández Cordero, op. cit.

²²⁷ Se trata de la revista-pasquín *La Revista de La Fundación Paz* (1993) y de los programas de “Dicroica Bar” (1998), flyers relacionados al mismo local artístico (1998) y algunos números de la revista alternativa *Mardel Crazy* (1998-1999) acopiados por Mary Robles en su estadía en la ciudad de Mar Del Plata.

otras memorias, además de estar subidas a un archivo virtual por el momento sólo disponible al equipo. A lo largo de la digitalización, se han tomado ‘decisiones archivísticas’, como la preservación de los contextos de cada objeto que contiene las fotografías (marcos plásticos, de madera y demás soportes de contención). Asimismo, los objetos personales, vestimentas, accesorios y recortes periodísticos, son resguardados por la fundadora del archivo.

Un detalle a tener en cuenta, es que no se pudo acceder, aún, a los archivos de detenciones policiales relacionados a las contravenciones que han violentado y violentan las libertades ciudadanas/individuales de las personas trans y travestis en la provincia de Salta.

Lamentablemente, aún no contamos ni con el presupuesto ni con el personal necesario para la realización de todas las tareas intermedias que se requieren para la puesta a disposición pública del archivo. Intentamos subsanar esto con la exposición periódica del material recogido.

3. El testimonio como fuente central de reconfiguración de la memoria colectiva a partir de las fotografías. Tres grupos pioneros de la “disidencia sexual” salteña

Junto a la centralidad de la imagen fotográfica –resto de “lo que ha sido”–²²⁸ el registro del testimonio oral adquiere una dimensión insoslayable. El archivo fotográfico y el archivo oral (el testimonio) se requieren en un juego incesante que no tiene unificación definitiva, pero que, sin embargo, nos permite hacer, de cierto modo, legible, cognoscible, la imagen que relampaguea en su incierta vaguedad. “La oralidad se convierte en memoria de la comunidad”, advierte María Luisa Peralta.²²⁹ De manera recíproca, si el testimonio vuelve cognoscible la imagen, la imagen hace imaginable el testimonio.²³⁰ Estamos ante una tensión polar que en su potencia no encuentra resolución, pues entre la imagen y el testimonio se establece un hiato en el que la exposición se vuelve política. Ni una ni otro representan, ni reemplazan, ni evidencian en su cabalidad la experiencia, pero sí la vuelven comunicable, transmisible, aproximando la posibilidad de la empatía, estableciendo las condiciones materiales para que emerja frente a la violencia naturalizada ante el colectivo Trans/Travesti, un pathos compartido que impugne esa violencia. De allí la necesidad de exponer, de dar a conocer el trabajo del archivo no enfocándonos en la comunidad de especialistas, sino en un público ampliado.

El dato más antiguo, recabado y resguardado –mediante un retrato fotográfico y un relato testimonial de una amiga– en relación al activismo político y la visibilización de la “disidencia sexual” en la provincia de Salta: es el de Janet Derganz, una travesti desaparecida durante la última dictadura militar. Sin embargo,

²²⁸ La frase responde a una lectura, si se quiere, benjaminiana sobre el postulado barthesiano del “esto ha sido” como noema de la imagen fotográfica. Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1995).

²²⁹ María Luisa Peralta, op. cit., 254.

²³⁰ Flusser muestra cómo a lo largo de la historia entre la escritura y la imagen se ha establecido una singular relación en la que la escritura decodifica la imagen, y ésta hace imaginable a aquélla. Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (México: Editorial Trillas, 1990).

Mary Robles, suele historizar al colectivo trans/travesti salteño desde el año 1968, recabando sus diversos modos de participación en los corsos salteños (primer elemento aglutinador público de la disidencia trans-travesti en la provincia). Mary Robles, es una de las referentes del “activismo trans” de Salta, siendo cofundadora de la agrupación “carnestolenda” Los Caballeros de la Noche, del Grupo Transparencia Salteña y coordinadora regional de ATTTA. Hemos mencionado ya cómo se inicia el archivo a partir de su gestión.

A partir de los silencios implicados en las fotografías, careciendo de algunos datos precisos sobre quienes aparecían en ellas, se propiciaron una serie de entrevistas enfocadas principalmente en mujeres trans adultas mayores y en las personas que habían formado parte de los grupos de sociabilización gay de las décadas del 80 y 90 (s. XX). Estas entrevistas en profundidad, nos permitieron reconstruir la historia de tres grupos de socialización y visibilización gays y trans de la ciudad de Salta; fueron fundamentales, en este sentido, las entrevistas realizadas a Susana “Coca” Campos (participante del grupo *La laguna encantada*), a Eduardo Retamoso (uno de los siete directores de la llamada *Fundación Paz*) y a la propia Mary Robles (que, como ya dijimos, fue una de las fundadoras de Los Caballeros de la Noche).

3.1. La Laguna Encantada



Fig. 1. Grupo La Laguna Encantada, década de 1980. (Archivo y Memoria LGBTIQ Salta. Fondo Susana Coca Campos)

Esta agrupación de sociabilización gay nace por iniciativa de un grupo de personas que participaban en los corsos salteños, hacia fines de la década del 70, impulso que luego se ve consolidado, a mediados de la década del 80, mediante sus performances en los corsos y reuniones festivas organizadas en casas particulares. Las profesiones de sus integrantes eran variadas: peluquerxs, modistxs, comerciantxs gastronómicxs, funcionarixs municipales, etc. Este grupo “al comienzo no aceptaba en sus fiestas a las travestis” (Mary Robles). Recién, en el año 1988 “comenzaron a travestirse para la Elección de Reina” (Mary Robles). Algunxs de sus integrantxs adoptaron, luego, una identidad trans.

3.2. La Fundación Paz



Fig. 2. Suplemento de La revista de la Fundación Paz. (Archivo y Memoria LGBTIQ Salta. Fondo Fundación Paz)

Era un grupo de personas que organizaban fiestas privadas donde realizaban espectáculos transformistas, entre 1988 y principios de la década del 2000. Las reuniones constaban de performances

artísticas, premios honoríficos y de la publicación de un pasquín-revista fotocopiado, denominado La Revista, tras la finalización de cada uno de estos eventos. Al igual que la anterior agrupación era un núcleo de sociabilización gay que posteriormente abrió sus puertas a personas trans y travestis. Integraban esta agrupación profesionales tales como: odontólogos, profesorxs terciarixs, peluquerxs, etc. El nombre de “La Fundación” se encuentra, íntimamente ligado, al apellido de unx de sus integrantes fundadorxs: “La Bichi Paz”, anfitriónx de la casa-mansión, situada en la calle Alberdi al 800, donde se realizaban las fiestas privadas. Con el paso de los años, el grupo adquirió tal notoriedad, que sus últimos espectáculos (entre mediados de la década de 90 y principios del 2000) fueron realizados en espacios públicos como el Teatro del Huerto en el centro de la ciudad.

3.3. Los Caballeros de la Noche



Fig. 3. Fiesta de Carnaval, Salta, años '80. (Archivo y Memoria LGBTIQ, Colección Georgina Pardo)

Con el retorno de la democracia, tras la retirada de la última dictadura militar, en el año 1984, se conforma esta agrupación “carnestolenda” integrada por personas trans y travestis, bajo un nombre que denotaba masculinidad “para no levantar sospechas” (Mary Robles). Se trata de una agrupación que

continúa, hasta la actualidad, participando y ganando premios en los corsos de la ciudad de Salta. En la fotografía aparecen dirigentes históricas del activismo trans salteño que participaron también silencios y énfasis de esta agrupación como la “Pocha” Escobar (“Daysi La Mar” en los corsos, referente provincial de gran envergadura a quien las compañeras recuerdan con gran cariño llamándola “Mamá Pocha”), Lohana Berkins (dirigente nacional del colectivo fallecida en el año 2016) y Mary Robles (co-autora de este artículo, fundadora de Los Caballeros y el Archivo, referente regional de ATTTA).

4. La exposición como estrategia política de visibilización del archivo

A lo largo de estos años, y a través de diferentes proyectos de extensión y vinculación, hemos desarrollado distintas estrategias comunicativas para dar a conocer la existencia del archivo. Cada una de estas exposiciones se realizó en articulación con un conjunto de actividades que problematizan la situación del colectivo trans travesti en el presente, desde diferentes disciplinas y desde el arte. De este modo, vamos concretando tres muestras en importantes museos de la ciudad:

- En el año 2016 se expusieron parte de los trajes de carnaval del reconocido grupo artístico “Los Caballeros de la Noche” y de la actriz salteña Georgina Pardo en el marco del cierre del V Coloquio Internacional Perspectivas en torno al arte Contemporáneo, en el Museo de Arte Contemporáneo. El evento estuvo centrado en la realización de un homenaje a Lohana Berkins quien había fallecido en febrero de ese año. También se proyectó la película “T” dirigida por Juan Tauil sobre las luchas previas a la sanción de la Ley de Identidad de Género, luego se realizó un panel debate protagonizado por activistas travestis y trans.

- En el año 2017, como cierre de las actividades del Proyecto “Transgeneridad-arte-política” (actividad difundida como *TransArte 3 Talleres*) se realizó la primera muestra fotográfica del archivo también en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta, junto a producciones artísticas elaboradas en el marco de los talleres desarrollados en los meses previos en torno a las problemáticas del colectivo trans-travesti.²³¹

- Finalmente, en noviembre de 2018 se realizó una muestra más completa que incluyó la exposición de fotografías del archivo bajo el criterio curatorial de la reconstrucción de memorias de las colectividades LGBTIQ, así como también, la muestra de documentos, objetos y vestuarios de las tres agrupaciones anteriormente mencionadas. Esta última muestra, titulada *Del carnaval a la revuelta*, se realizó en el Museo Histórico de la UNSa, junto a la presentación de los dibujos realizados en torno a la problemática por profesores y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes “Tomás Cabrera” y la presentación del Informe de la Encuesta a la Población Trans del Departamento San Martín de la Provincia de Salta (Observatorio

²³¹ Las actividades fueron financiadas a través de la convocatoria 2016 de “Universidad, Cultura y Sociedad” de la Secretaría de Políticas Universitarias.

de Violencia contra las Mujeres – Mujeres Trans Argentina – UNSa). Estas actividades se realizaron en el marco del funcionamiento de la Cátedra Abierta de Géneros y Disidencias: Lohana Berkins.²³²

Conclusión. Archivo “y” memoria en las luchas del presente

La presencia y las actividades del Archivo y Memoria LGBTIQ de Salta han tenido una muy buena recepción en el ambiente educativo, cultural y del activismo salteño gracias al esfuerzo colectivo y colaborativo que involucra una diversidad de instituciones y personas.²³³ Consideramos que tal recepción se halla también vinculada al estrecho lazo que esta tarea tiene con las luchas que en el presente lleva adelante el colectivo en cuestión. El juego entre pasado y presente se tensiona en cada imagen, en cada documento y en cada objeto que acopiamos. El presente actualiza el acervo resignificándolo una y otra vez en diferentes claves político-socio-afectivas. A su vez, el archivo interpela nuestro ahora preguntando por las presencias de quienes debieran poder aún recordar y no están. Estos juegos e interpelaciones son posibles porque hay un hiato entre el recuerdo y la memoria, entre el presente y el archivo.

Archivo “y” memoria, la explicitación de la conjunción implica de suyo una disyunción primera, una distinción. El archivo y la memoria se involucran sin ser lo mismo. El archivo supone el trabajo sobre el recuerdo, instancia consciente que interviene en el acto de traer un acontecimiento del pasado al presente. La memoria sin embargo no se reduce al recuerdo y sus operaciones. Aby Warburg, para tematizar la memoria, se remontaba a Richard Semon y su concepto de *engrama* (huella mnémica en el cuerpo) y a Freud y su concepto de *síntoma* (emergencia inconsciente de la memoria). Éstos a su vez habían aprendido de Ewald Hering que la memoria era más bien la función general de la materia organizada en búsqueda de la sobrevivencia y no un acto consciente. El archivo LGBTIQ de Salta es una operación sobre el recuerdo en la que no deja de trabajar una memoria que sobrepuja en muchas direcciones, una de ellas de vital importancia, la sobrevivencia de un colectivo que no deja de morir injustamente. El archivo arde asediado por las memorias disidentes que rasgan el presente con la contundencia de un síntoma que irrumpe toda conformidad. En cada foto puesta aparte, resguardada en el acervo privado, habita una memoria colectiva, la tarea del archivo implica poner en marcha cierta operación política que evidencia que lo personal es también político, y que el pasado se encuentra involucrado en las luchas del presente.

²³² Financiada por la Convocatoria 2018 de Universidad Cultura y Sociedad de la Secretaría de Políticas Universitarias.

²³³ Cabe mencionar que el conjunto de acciones han sido llevadas adelante en coordinación con otras actividades desarrolladas en el marco de la Cátedra Abierta de Géneros y Disidencias: Lohana Berkins. Son muchas las organizaciones y personas que se suman al trabajo desde esta dimensión: Mujeres Trans Argentina (con el constante trabajo de María Pía Ceballos), la Confederación Federal Trans Travesti (que tuvo un papel nodal en la realización de la Encuesta a la población trans del Dpto. San Martín con Casandra Sandoval), Victoria Liendro (desde el Área de la Diversidad del Polo de la Mujer de la Provincia), el Observatorio de Violencia contra las Mujeres (Ana Pérez Declercq, Pía Ceballos), en la Universidad contamos con el compromiso de varixs docentes y estudiantes (trabajando también en las tareas específicas del archivo María Sol Ferrario, Catalina Maidana y Emiliano Maidana).

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1995.

Benjamin, Walter. "Sobre el Concepto de Historia". En *Obras*, libro 1/Vol. 2. Madrid: Akal, 2008.

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

Castro, María Virginia. "Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos". *las Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio*. Buenos Aires: CEDINCI, 2016, 120-127. [Recurso en línea], http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM.pdf

De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1985.

Didi-Huberman, Georges. "El archivo arde", trad. Juan Ennis. En *Das Archiv brennt*, editado por Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007, 7-32. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> (recuperado el 24/01/2019)

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Historia de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

Fernández Cordero, Laura. "Fondos personales en el Programa Sexo y Revolución. Memorias políticas feministas y sexo-genéricas del CeDInCI". *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CEDINCI, 2018, 20-36. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, 1990.

Peralta, María Luisa. "Los archivos de lxs militantes gltb. La historia del movimiento en su propia voz". *Políticas de la Memoria*. No. 17 (2017): [En línea], <http://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/69/64>

Tarcus, Horacio. "Políticas de archivo desde la periferia". *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CEDINCI, 2018, 12-19. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

El Archivo Personal del historiador Ernesto Joaquín Maeder: organización, descripción y puesta en valor de su correspondencia.

María Laura Salinas (Instituto de Investigaciones Geohistóricas-CONICET/UNNE)

marlausali@gmail.com

Luis Alberto Avilan (Instituto de Investigaciones Geohistóricas-CONICET/UNNE)

luisaviliancpa@gmail.com

Introducción

Los archivos personales se han convertido en los últimos años en fuentes de incalculable valor para la investigación y para la reconstrucción de los procesos históricos de los pueblos, de ahí la importancia de su organización y conservación, contienen información única e irremplazable. No obstante, este tipo de fondos se caracterizan por ser heterogéneos, fragmentarios, e incoherentes, formados en su gran mayoría por documentos sueltos.

Definiendo el concepto de archivos personales decimos que “es aquel que contiene los documentos generados y recibidos por un individuo a lo largo de su existencia, incluyendo todas sus funciones y actividades, independientemente del soporte” (Ríos, 2008: 52).

Para Carmen Mastropiero el archivo privado “es aquel que reúne los documentos producidos y/o recibidos en el ejercicio de sus funciones por las personas físicas o jurídicas en el transcurso de sus actividades no regidas por el derecho público”.²³⁴

El presente trabajo se inscribe en ese marco, en el mismo nos propusimos comenzar a exponer y a describir el proceso de creación y sistematización del Archivo Personal Ernesto Joaquín A. Maeder enfocándonos en una primera etapa en la clasificación, ordenación e inventariado de toda su correspondencia.

Nos propusimos también abordar esta tarea con un enfoque desde la archivología y desde la historia con el fin de enriquecer la mirada y organizar dicho archivo con aportes interdisciplinarios.

²³⁴ Citado en Beltrán Cabrera (2013): 108.

1. El historiador, su itinerario intelectual

Ernesto Joaquín A. Maeder fue una figura destacada de la historiografía del Nordeste argentino, desde mediados de los años '60 del siglo XX hasta su fallecimiento en el año 2015. Sus estudios, además de haber aportado a la investigación, contribuyeron a la sistematización y edición de numerosas fuentes desconocidas para la construcción de la historia rioplatense colonial, como así también del periodo independiente y contemporáneo de la Argentina.²³⁵

Consolidó su situación docente desde 1964 como Profesor titular ordinario en la carrera de Historia de la Facultad de Humanidades y ya en la década del '80 se incorporó al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), promoviendo a partir de 1994 a la categoría de Investigador Superior.

Sus cuidadosos registros, los años dedicados a recorrer archivos y repositorios, su conocimiento de las fuentes coloniales principalmente, y de documentos de períodos posteriores; el rigor científico a la hora de realizar sus análisis, lo posicionaron poco a poco como uno de los pilares en la investigación del Nordeste argentino. Una mirada a su archivo personal, la lectura de sus memorias, entrevistas a él mismo realizadas por nosotros y su abundante producción nos permiten transitar un recorrido por su obra y afianzar datos e información para pensar en la organización de su archivo personal.

Consideramos que su instalación en la ciudad de Resistencia y su docencia en la entonces denominada Escuela de Humanidades, favoreció a una coyuntura de reflexión y construcción paulatina de una historia local que no estaba escrita desde una perspectiva regional. En los primeros años del siglo XX la historia no estaba profesionalizada en la región del Nordeste de Argentina, la creación de la Universidad y la llegada de profesores de Buenos Aires y de otras provincias contribuyeron a la conformación de grupos interdisciplinarios de estudiosos, que encontraron en el territorio y sus características un claro objeto de estudio desde diversas perspectivas.

Como un investigador que ha producido a lo largo de cincuenta años, Ernesto Maeder ha dejado como legado numerosos documentos, manuscritos, textos en edición, etc., producto de sus investigaciones. También copias de documentos, microfilms, fotografías, cartografía y documentos en diversos soportes que fue recopilando a lo largo de su vida científico-académica en diferentes archivos y repositorios de América Latina y España.

Ese gran caudal de documentos, junto a algunos de los libros de su biblioteca personal en la que también hay libros de su autoría, fue donado por su familia luego de su fallecimiento al Núcleo de Estudios

²³⁵ Sobre la biografía intelectual de Ernesto Maeder, véase Salinas (2017; 2018).

Históricos Coloniales del IIGHI-CONICET en el mes de septiembre del año 2015. En la actualidad se encuentra en proceso de identificación, clasificación, ordenación y descripción.

2. Identificación de temáticas en el fondo documental

El historiador fue una persona sumamente ordenada y sistemática, guardaba y clasificaba toda la documentación producida y recibida a lo largo de su vida bajo temáticas que le permitan localizarlas de una forma rápida y sencilla. En su fondo documental se pudo hallar más de 50 cajas y carpetas cuidadosamente ordenadas e identificadas con los siguientes rótulos:

- a) “Misiones Jesuíticas”: se agrupa el tema de las Misiones, por conjuntos de misiones geográficamente constituidas. En el marco de este tema existe una diferenciación entre estudios sobre la misión, demografía, evangelización entre otros. En estas cajas se hallan además copias de documentos como Cartas Anuas de los siglos XVII-XVIII, otro tipo de documentos como por ejemplo: el manuscrito fotografiado del Archivo Nacional de Chile de la obra de Pedro Lozano Historia de la Conquista de las Provincias del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán.
- b) “Historia Regional del Nordeste”: presenta una organización en este caso también por espacio geográfico, que el historiador definió. Temporalmente desde el período colonial a los tiempos contemporáneos, incluye información sobre las cuatro provincias actuales del NEA. Chaco, Corrientes, Misiones y Formosa. (aspectos políticos, económicos, demográficos y culturales: estadísticas, censos, informes y memorias de los gobernadores, entre otros).
- c) “Historia del Paraguay”: desde la colonia a períodos más recientes. Incluye una somera organización por subtemas como economía, demografía y territorio. Hay borradores de sus investigaciones y material que consultaba para producir. Entre esta información por ejemplo: encomiendas en Paraguay: datos demográficos sobre población encomendada en los siglos XVII y XVIII. Documentos sobre la revolución de los comuneros. Copia de Actas del cabildo de Asunción: Siglo XVII.
- d) “Historia del Chaco”: investigaciones referidas al período colonial (la región del Gran Chaco) como así también al Chaco como Territorio Nacional y provincia. Esta parte también está organizada temáticamente y por períodos: Jesuitas en el Chaco, Documentos referidos al período colonial en el Chaco, el Chaco territorialiano, el Chaco provincial. Encontramos documentos fotografiados por ejemplo: De Fray Antonio Lapa: Diario de la entrada al Gran Chaco Gualamba. Plano de Nuestra Señora de La Cangayé, Plano de San Bernardo El Vertiz, Plano el campamento de Matorras. Relación Geográfica de las Provincias de Tucumán, Juríes o Diaguitas y de los territorios y límites firmado por Diego Pacheco.

- e) “Historia de la población”: desde temprano, Maeder se interesó por la demografía. En estas cajas se guardan padrones y listas nominativas coloniales, Visitas y recuentos, registros y datos de población en general, como así también censos del período pre-estadístico. También posee reales cédulas, reales provisiones. Este tipo de documentos forma parte de este acervo.
- f) “Historia Eclesiástica”: la historia de la Iglesia fue otra de las temáticas de interés. Se ocupó no sólo de temas de evangelización y misiones en el período colonial sino también de biografías y estudios de la Iglesia más reciente. Sobre estos abordajes hay documentación y manuscritos abundantes. Por ejemplo: visitas canónicas, visitas audienciales. También copia de documentos sobre bautismos, matrimonios, defunciones de algunas ciudades como Corrientes o Asunción. En esta serie se identifican documentos sobre misiones jesuíticas: copias de Cartas, memoriales, informes de obispos, etc. A futuro será una de las secciones del archivo que requiera una mejor organización y definición.
- g) “Historia de la Educación”: los temas educativos fueron atendidos con asiduidad por Maeder durante su vida académica. Se interesó por temas de enseñanza de la historia en los diferentes niveles, como por aspectos de pedagogía universitaria. Fue nombrado miembro correspondiente de la Academia Nacional de Educación en el año 2005, por sus investigaciones dedicadas a estos temas. Se conservan documentos, manuscritos e informes diversos sobre temas educativos del NEA. En este sector se guardan borradores de trabajos publicados, como así también los datos con los que iba construyendo dichas investigaciones.
- h) “Gestión”: documentación referida a su propio accionar en cargos en la Universidad Nacional del Nordeste con diferentes responsabilidades: Rectorado, decanato o dirección del departamento y/o dirección del Instituto de Historia y también como miembro de las comisiones de CONICET. Se encuentra documentación como ser: Resoluciones, ordenanzas, informes, solicitudes de promoción, evaluaciones de comisión.
- i) “Docencia”: incluye todos los cuadernos de Cátedra de Maeder, de cada año académico, incluyéndose los programas de las asignaturas por él dictadas, así como sus respectivas listas bibliográficas y clases teóricas. Desde el año 1958 hasta sus últimos días como docente universitario en el año 2004.
- j) “Diarios de viajes”: en cuadernos diversos, Maeder redactó en detalle los itinerarios realizados en sus viajes. Se hallan por ejemplo: Diarios de viajes por España, Italia, Tierra Santa, Brasil. En ellos se detallan sus percepciones y descripciones de lugares que conoció: museos, bibliotecas, archivos, etc.

- k) “Publicaciones en prensa”: con mucha prolijidad, Maeder guardó cada una de las publicaciones que realizó en la prensa local y de otras provincias. Siempre tuvo un especial interés por realizar publicaciones de temas históricos en formato de divulgación para que sea apreciado por un público mayor no académico. También fue autor de numerosas reseñas y recensiones que le interesaba comunicar en la prensa. Nos referimos a un centenar de estas notas que atesoró en diversas carpetas. Existen por ejemplo reseñas bibliográficas publicadas en los diarios *El Litoral* (Corrientes), *El Territorio*, Norte y *Primera Línea* (Chaco), desde 1970 hasta 2015. Los temas abordados son: la historiografía de las Misiones Jesuíticas en Argentina, Paraguay, Brasil Bolivia; tesis doctorales, congresos, encuentros, seminarios, novelas históricas, presentaciones de revistas y bibliografía reciente de esos años. Entre otros, asuntos demográficos, inmigración europea al Chaco y Misiones, temas artísticos o fotográficos; cambios sociales, culturales y políticos que influyeron en Argentina y en la cultura de occidente. Difusión de clásicos de las Misiones Jesuíticas, nuevas ediciones o rescate de obras olvidadas o escasamente conocidas y reseñas biográficas de historiadores investigadores destacados. Indudablemente es parte de sus intereses en su producción académica. Esta documentación ha llamado la atención de algunos investigadores que han iniciado estudios sobre su producción en la prensa, relacionada con temas de sus investigaciones históricas.
- l) “Formación de recursos humanos”: existe un abundante acervo con numerosas carpetas que guardan el historial de becarios, investigadores, pasantes y profesionales que trabajaron bajo su dirección. Llevaba un detallado registro de los avances de cada uno de sus dirigidos, con sus informes, cartas y escritos que reflejan el vínculo entre el director y las personas que orientaba en la carrera de investigación desde sus inicios hasta que los mismos se independizaban de su dirección por el proceso lógico de avance en cada uno de los itinerarios.
- m) “Correspondencia”: en esta sección se encuentran cartas y notas de historiadores, académicos, colegas profesores, familiares y amigos. También hay tarjetas de saluciones, Navidad, Año Nuevo, relativas a fiestas religiosas y aniversarios.

Para la reorganización y descripción del fondo documental se continuó con ese mismo criterio aportando al mismo un reordenamiento cronológico e inventariado de toda su documentación. También cabe aclarar que parte de su fondo ya fue intervenido en otra ocasión por alumnos de la carrera de Ciencias de la Información con orientación en Archivología de la Facultad de Humanidades-UNNE, los cuales elaboraron rótulos e índices descriptivos. Por nuestra parte usamos estos instrumentos de descripción para elaborar el inventario y ampliar la información en rótulos e índices que nos parecía pertinente recuperar.

3. La correspondencia del historiador

En esta primera etapa de organización de su archivo decidimos darle un mayor énfasis a su correspondencia, esto ayudará a realizar nuevas preguntas sobre el historiador y su contexto, como así también los vínculos y redes que se conformaban en aquellos tiempos, mediante la actividad epistolar.

En esta serie documental se registran hasta el momento un total de 1.211 documentos ordenados en forma cronológica y clasificados en correspondencias recibidas y enviadas que abarcan los años 1950 a 2008, entre las tipologías documentales que se conservan se encuentran cartas, notas, telegramas, resoluciones, boletines, esquelas, certificados, tarjetas, mails, comunicados y cuestionarios. Las mismas se conservan en carpetas de cartulinas blancas solapadas como primer soporte de guarda y a su vez en cajas planas de plástico tamaño oficio. Todos los documentos se encuentran enumerados bajo el número de registro (conformado por 5 dígitos) en su margen derecho superior.

Para la elaboración del inventario se utilizó una planilla Excel donde se asentaron los siguientes metadatos:

- Número de registro: donde se asigna un número de orden al documento compuesto por 5 dígitos. Ejemplo: 00001
- Unidad de archivación: en este campo se registra que unidad de conservación se utiliza para la guarda del documento, las mismas son en un principio Cajas que contienen carpetas como una segunda unidad para resguardar y proteger a los documentos de los agentes de deterioro como el caso del polvo, la humedad y agentes biológicos, a estas unidades también se les asigna un número de orden. Por ejemplo: Caja 1, Carpeta 1, Carpeta, 2, etc.
- Serie documental: en este campo se consiga el asunto o temática de los documentos.
- Subserie documental: dentro de las temáticas también se encuentran subtemáticas, a estas las llamamos subserie.
- Tipología documental: se da cuenta de qué tipo es el documento trabajado como por ejemplo: carta, nota, resolución, postal, fotografía, etc.
- Fecha: la fecha de creación del documento, en caso de no poseerla se coloca la leyenda "S/F" que significa sin fecha. En otros casos solo posee año o mes y se registra de la siguiente forma: 00/02/1970 ó 00/00/1970.

- **Productor:** en este campo registramos a la persona creador del documento, si el mismo no fue identificado se deja el campo vacío.
- **Destinatario:** el remitente del documento, al igual que en caso anterior aquí también se deja el campo vacío si no está claro a quien se envió la correspondencia.
- **Soporte:** material sobre el cual está plasmada información. Por ejemplo: papel, microficha, soporte fotográfico, soportes ópticos, etc.
- **Unidad documental:** se registra el volumen documental, el cual puede ser simple o compuesto.
- **Fojas:** se detalla la cantidad de hojas que conforman el documento.
- **Lugar:** aquí se da cuenta del lugar donde fue creada la nota, carta, telegrama, etc. En este campo si la correspondencia no posee lugar desde donde se envió el documento se coloca “S/L”, que significa sin lugar.
- **Observaciones:** en esta columna se da cuenta del estado de conservación de los documentos, condiciones de acceso y toda otra información que sea necesaria registrar para el cuidado y uso del documento.

A través de la intervención de su archivo fuimos descubriendo los vínculos que Maeder ha establecido con destacadas figuras de la academia, la ciencia y la iglesia católica y que nos pareció importante nombrar a algunos de ellos en este trabajo, tal es el caso de Aurelio Tanodi historiador y archivero radicado en Córdoba y quien es considerado el padre de la archivística, Guillermo Furlong historiador jesuita y miembro de la Compañía de Jesús, Diego Luis Molinari autor de numerosas obras sobre la época colonial, Oberdán Caletti docente, escritor, fundador y rector de la Universidad del Nordeste, Carlos Segreti docente, decano y vicerrector de la Universidad Nacional de Córdoba, Jorge Bergoglio (hoy el Sumo Pontífice Francisco), que en ese momento era provincial de los jesuitas y Maeder había entablado un contacto para obtener copia de los documentos referidos a las Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay. Existe un acuerdo firmado por ambos que se guarda en esta sección y el cual adquirió un importantísimo valor.

4. Organización y Descripción

Como ya mencionamos anteriormente, el archivo se encuentra organizado por temas y subtemas y bajo ese mismo criterio se continuará en la reorganización, clasificando los documentos según los principios archivísticos (principio de procedencia y respeto al orden original), clasificando según los sistemas de asuntos o materia y numérico, elaborando un cuadro de clasificación de modo que se establezca una

estructura jerárquica y lógica de los documentos, ordenándolos cronológicamente y estableciendo condiciones de acceso y uso del material. Como toda unidad de información, el archivo contará también con un manual de misiones y funciones y carta de servicios. En cuanto a la descripción, en una segunda etapa cuando el fondo esté más avanzado en su organización se describirá el mismo utilizando la Norma ISAD(G) (Norma Internacional General de Descripción Archivística) elaborado por el Consejo Internacional de Archivos (ICA), la cual permite identificar y explicar el contexto y contenido de los documentos de archivos con el fin de hacerlos accesibles y de este modo elaborar los catálogos. Además ya se comenzó con la implementación de la Norma ISDIAH (Norma Internacional para la descripción de instituciones que custodian fondos de archivos), ésta tiene la finalidad de proporcionar información sobre la institución y facilitar el acceso a los fondos documentales.

Nuestro objetivo es normalizar todas las prácticas y funciones de la unidad de información, de manera que esto nos permita proporcionar información eficaz, veraz y precisa. Para cumplir con ello es necesario la implementación de las normas internacionales de descripción archivística, sumando a las anteriores las ISAAR CPF (Norma Internacional sobre los Registros de Autoridad de Archivos relativos a Instituciones, Personas y Familias).

Conclusión

Como parte de su legado hemos recibido este importante caudal de documentos. La organización y catalogación de su archivo es una tarea necesaria para que el mismo pueda ser aprovechado por quienes se interesen por la consulta con el fin de realizar investigaciones diversas que puedan surgir.

En el quehacer historiográfico de este investigador observamos la construcción de una historia sujeta a las fuentes, propia de la época en que se formó y por influencia de los profesores que tuvo. Este aspecto pudo desarrollar sin dificultades debido a la abundante cantidad de documentos escritos con los que trabajó a lo largo de su vida académica y que se preocupó de obtener en los diversos repositorios consultados.

Este archivo tendrá las funciones de mantener y organizar los documentos, ordenar y clasificar con criterio histórico la documentación, inventariar, catalogar y divulgar los documentos con la final de servir a la histórica, la ciencia y la cultura.

Referencias bibliográficas

Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. "El archivo personal del Dr. Luis Mario Schneider del Departamento de Filología de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México".

Contribuciones desde Coatepec. No. 24 (2013): [En línea], <https://www.redalyc.org/pdf/281/28126456002.pdf> (recuperado el 02/02/2019)

Ríos, Patricia. "La importancia de la organización y conservación de un archivo personal". *Revista Universidad de Sonora*. No. 23 (2008): [En línea], <http://www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/23-11.pdf> (recuperado el 02/02/2019)

Salinas, María Laura. "El Archivo Personal de Ernesto J. A. Maeder. Fondos documentales para la historia del nordeste argentino". *Anuario Escuela de Archivología*. No. 9 (2017): [En línea], <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuario/article/view/21172> (recuperado el 02/02/2019)

Salinas, María Laura. "La construcción de la historia de las misiones jesuíticas del Paraguay desde los enfoques de Ernesto J. A. Maeder". En *La primera generación de historiadores laicos de la Compañía de Jesús en Iberoamérica*, editado por Carlos Alberto Page. Córdoba: Baez ediciones, 2018. [En línea], https://www.academia.edu/39925505/LA_CONSTRUCCION_DE_LA_HISTORIA_DE_LAS_MISIONES_JESUITICAS_DEL_PARAGUAY_DESDE_LOS_ENFOQUES_DE_ERNESTO_J.A._MAEDER (recuperado el 15/10/2019)

¿Archivos personales o colección? Una aproximación a la discusión sobre los fondos documentales particulares

Juan Luis Besoky (IdIHCS/CONICET-UNLP)

juanelebe@gmail.com

Los archivos personales como colecciones

Por documentos de archivo entendemos, siguiendo la ya clásica definición de Antonia Heredia Herrera, a “aquellos que son producidos o recibidos por una persona o institución durante el curso de su gestión o actividad para el cumplimiento de sus fines y conservados como prueba e información”.²³⁶ Estos documentos se diferencian de otro tipo de agrupaciones documentales artificiales que no son resultado de una gestión institucional personal sino de la voluntad de alguien. Suelen ser documentos cuya unión y relación entre ellos la determina bien un tema o asunto, bien el coleccionista o autor de la colección. Estas diferencias también implican una conservación física diferente. Mientras que los documentos de archivos deben conservarse en instituciones archivísticas, las colecciones corresponderían más bien a los centros de documentación.

En este mismo sentido María del Rosario Díaz Rodríguez²³⁷ destaca el problema que se le presenta a la archivística al hablar de “colección documental” por un lado y de “fondo de archivo” por el otro. Para eso remite a la distinción que hace Cruz Mundet entre los archivos y las bibliotecas, diferencia que se debe a la contraposición entre fondo y colección, característica de cada uno de ellos. Mientras que el fondo de archivo refiere al conjunto de documentos procedente de la actividad de una persona física o jurídica o de un organismo, cuya reunión es fruto de un proceso natural, la colección en cambio es el resultado de reunir documentos creados como fruto de saber y destinados a su difusión, siendo su característica principal la reunión artificial de documentos de cualquier procedencia y agrupados en función de una temática común.

Ahora bien, teniendo presente esta distinción podríamos preguntarnos cómo considerar a los archivos personales. ¿Se trata de una colección donde impera la intencionalidad del individuo de reunir determinados documentos? ¿O por el contrario se trata de un fondo compuesto por documentos reunidos

²³⁶ Antonia Heredia Herrera, *Archivística general. Teoría y práctica* (Sevilla: Servicio de publicaciones de la diputación de Sevilla, 1991), 123.

²³⁷ María del Rosario Díaz Rodríguez, “Entre bibliotecas y archivos: los transgresores archivos personales”, *Bibliotecas. Anales de Investigación*, No. 4 (2008): [En línea], <http://revistas.bnjm.cu/index.php/anales/article/view/111> (recuperado el 16/10/2019)

de manera natural en el transcurso de actividades de un individuo? Antes de responder esta cuestión me referiré a la manera en que la misma disciplina archivística consideró en sus inicios a los archivos personales.

Terry Cook señalaba, en un texto de hace varios años,²³⁸ que la archivística tradicional solía diferenciar entre la tradición de los archivos públicos y la tradición de los manuscritos históricos. De hecho, en buena parte de Europa y en muchas de sus antiguas colonias, los Archivos nacionales no recogían los documentos personales de individuos particulares (excepto de políticos y burócratas) de la misma manera que lo hacían con los documentos oficiales del gobierno nacional. El autor planteaba que esto se debía a una separación tajante que se hacía entre los archivos públicos como producto de acumulaciones naturales, orgánicas, inocentes, transparentes, a diferencia de los otros archivos, donde se los veía como artificiales, antinaturales, arbitrarios y parciales, más próximos al material de biblioteca publicado como las autobiografías y las memorias.

Algo similar advierte Alejandro Delgado-Gómez cuando sostiene que desde la constitución de la archivística como ciencia se decidió que los documentos personales eran documentos de segundo orden en relación con los documentos de la burocracia. Haciendo referencia a uno de los padres fundadores de la archivística, dice el autor:

Por supuesto eso no significaba que para Schellenberg no deberían conservarse documentos personales. Al contrario, proponía un conjunto de procesos para su tratamiento. Pero esto ya era asunto de investigadores, de sociedades históricas, de bibliotecas. En último extremo, los documentos personales no parecían ser testimonios de acciones. Diríase que “no eran tan documentos” como los de las burocracias.²³⁹

No es de extrañar que estos archivos personales hayan sido tratados en principio como colecciones o manuscritos²⁴⁰ y conservados con diversa fortuna en bibliotecas y a veces en archivos. La llegada de documentos manuscritos a las bibliotecas solía presentar una desventaja para su accesibilidad ya que como advierten Flavia Giménez y Florencia Bossié:

Los archivos preservados en bibliotecas suelen ser parte de los denominados “fondos invisibles”, ya que por causas derivadas de la falta de recursos económicos o de personal especializado, no suelen estar a disposición de los usuarios. Al haber una

²³⁸ Terry Cook, “Arquivos Pessoais e Arquivos Institucionais: para um Entendimento Arquivístico Comum da Formação da Memória em um Mundo Pós- Moderno”, *estudos históricos*. Vol. 11: No. 21 (1998): 129-149.

²³⁹ Alejandro Delgado-Gómez, “Los archivos personales o el archivero domado”, *Tábula*. No. 17 (2014): 75-86.

²⁴⁰ Manuscrito proviene del *manus*, mano y *scriptum*, escrito. Es cualquier documento que contenga caracteres escritos a mano aunque en la actualidad también se denomina “manuscrito” al documento que está mecanografiado o bien grabado y archivado por medios electrónicos.

separación tajante entre la descripción bibliográfica y la archivística, habitualmente quedaban relegados y poco visibles en los catálogos.²⁴¹

En caso que documentos personales llegasen efectivamente al archivo se los consideraba como una colección, lo que no era fortuito ya que hacían referencia a la acción de “coleccionar” que implicaba un gesto voluntario, por ende no natural sino artificial. No es de extrañar entonces que los archivos personales hayan sido los grandes desconocidos dentro de la archivística, no se los haya analizado en profundidad y sea poco la información sobre ellos en textos y manuales. Tal como advierte Díaz Rodríguez, en torno a los archivos personales se han suscitado y se suscitan controversias:

Diferentes autores han planteado que no deben ser considerados como repositorios archivísticos al no cumplir con determinados parámetros, sobre todo por su tipología documental, más acorde con la conservada en museos, centros de documentación y bibliotecas. Otros, en cambio, argumentan que la propia conservación de estos repositorios en organizaciones muy alejadas de los archivos históricos no impiden que puedan tenerse en cuenta en tanto tales.²⁴²

Esta “desconsideración” hacia los archivos personales todavía puede observarse en la reflexión que hace de ellos Heredia Herrera:

En ellos las series son difíciles de establecer. La mayoría están constituidos por documentos sueltos formando una colección. Incluso series habituales, como puede ser la de correspondencia, plantean dificultades serias, por cuanto muchas de las cartas están integradas en «dossiers» sobre algún acontecimiento concreto y sería equivocado desgajarlas de su contexto. A la hora de la organización no podemos partir del principio de procedencia, como si se tratara de una institución con funciones y actividades definidas, de ahí la consideración de colección en la que el orden cronológico será prioritario a la hora de una mínima sistematización.²⁴³

De esta manera, las dificultades que presentan los archivos personales haría difícil clasificarlos según las series, unos de los fundamentos de la clasificación archivística, y tampoco permitirían entrever las actividades y funciones del productor, razón por lo cual se procedería a clasificaciones temáticas. Tratados así como colecciones no les correspondía ni siquiera ser tratados como fondos.

²⁴¹ Florencia Bossié y Flavia Giménez, “Archivos personales y manuscritos en la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata: propuestas para su organización y su descripción”, VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética “Las lenguas del archivo” (La Plata, UNLP, 2013) <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar> (recuperado en febrero 2019)

²⁴² María del Rosario Díaz Rodríguez, “Entre bibliotecas y archivos: los transgresores archivos personales”, *Bibliotecas. Anales de Investigación*, No. 4 (2008): [En línea], <http://revistas.bnjm.cu/index.php/anales/article/view/111> (recuperado el 16/10/2019)

²⁴³ Antonia Heredia Herrera, op. cit., 458.

En este sentido, si prestamos atención a los fondos disponibles en el Archivo Histórico Provincial Dr. Ricardo Levene,²⁴⁴ veremos que los documentos personales, por lo general de figuras políticas, son denominados en su totalidad (al menos hasta el 2006) como colecciones, independientemente de si se trata de fondos con documentación personal o de documentos reunidos por un particular en base a un criterio claramente temático y no como producto de sus actividades y funciones.

Los archivos personales como fondos

Fue recién en el último cuarto del siglo pasado que los archivos personales comenzaron a cobrar creciente interés, no sólo para la archivística sino también para la historiografía y para los estudios literarios, entre otros. En el caso de la historiografía esto se debía, según sostiene Adriana Petra a:

un cambio de rumbo en las prácticas historiográficas: por un lado, el impulso experimentado por la historia cultural, y más específicamente, la multiplicación de trabajos sobre los intelectuales; por el otro, un cambio en la escala de observación de lo social que llevó, por la vía de la microhistoria o de la antropología histórica, a un interés por fuentes menos tradicionales y más cualitativas.²⁴⁵

En el caso de la literatura, alrededor de 1975, se hizo visible el regreso del autor al campo literario. Según María Virginia Castro:

ambas tendencias- el “regreso” del autor y la revalorización de los archivos personales producidos por individuos ordinarios- pueden ser enmarcados (pero no “reducidos a”) dentro de un fenómeno más amplio: el llamado “giro subjetivo” en las ciencias sociales y las artes, que fue acompañado de un formidable operativo editorial y mass-mediático.²⁴⁶

No es casualidad entonces que frente al resurgir del interés de las ciencias sociales por el autor/actor individual, los archivos o fondos personales se volvieran objeto de creciente interés. A este fenómeno no escapó la archivística que comenzó a teorizar y repensar el lugar que les había asignado a esos documentos. Así, fue cobrando cada vez más impulso la visión que sostenía y proponía concebir a ese conjunto de documentos no como colecciones, sino como fondos personales y por lo tanto susceptibles de ser analizados, clasificados y ordenados bajo los mismos principios que se organizaban los fondos públicos. La antigua distinción entre documentos públicos o privados (ya sea de organismos o empresas)

²⁴⁴ Ricardo J. Rimoldi, *Guía del Investigador* (La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2006).

²⁴⁵ Adriana Petra, “Los documentos particulares como fuentes históricas: la experiencia del CeDInCI con los fondos de archivo de las izquierdas argentinas”, *Políticas de la Memoria*. No. 6/7 (Verano 2006/2007): 206-211.

²⁴⁶ María Virginia Castro, “Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos”, *las Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio*. Buenos Aires: CEDINCI, 2016, 120-127. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I-CEDINCI-UNSAM.pdf>

pensados como fondos y los archivos personales (de escritores, artistas, políticos, etc) entendidos como colecciones empezaba a perder vigencia.

Un ejemplo visible de estos cambios los podemos observar en el caso de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. A partir del año 2006 se creó allí el “Proyecto de Organización de archivos y materiales inéditos de la Biblioteca Nacional” que se transformó en el 2009 en la “Unidad Archivos y Colecciones Particulares” y en el año 2015 en el actual Departamento de Archivos, dependiente de la Dirección General de Coordinación Bibliotecológica (DGCB) de la institución. Los archivos con los que trabaja ese departamento son de origen privado y se vinculan, principalmente, a personalidades relevantes de la vida política, intelectual y cultural de la Argentina, abarcando el período que va desde fines del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI.²⁴⁷ Esto nos muestra que antes de esa fecha la Biblioteca Nacional no parecía asignarle a la posesión, reunión y conservación de archivos personales un lugar central. Podríamos preguntarnos qué sucedía entonces con aquellos archivos que azarosamente solían llegar a la institución. Una respuesta la obtenemos si prestamos atención a la historia archivística del fondo Pastor Servando Obligado:

Los documentos que conforman el Fondo Pastor S. Obligado fueron recibidos por la Biblioteca Nacional el 21 de junio de 1937, en los registros de donación no figuran los materiales de archivo, solamente los libros y folletos que forman parte de la donación. En el traslado de la biblioteca Nacional en el año 1993 desde la sede de la calle México a la actual ubicación, los documentos de Obligado han sido guardados en el depósito de libros, los materiales se han desmembrado a lo largo de los años, tuvo lugar una selección de los materiales como fotografías, libros y artículos originales para luego ser trasladados a distintas áreas específicas de la biblioteca para su guarda, además se encuentran documentación de Obligado, en el Archivo General de la Nación. En abril de 2006 los documentos de archivo de Obligado ingresan al área de archivos y Colecciones particulares, La primera organización y descripción fue hecha por Ana Guerra y Nicolás del Zotto en el año 2008, en junio de 2015 fue retomada la reorganización del fondo por Victoria Chena.²⁴⁸

Como puede verse los archivos personales eran pensados como manuscritos y en caso de que tuvieran distintos soportes documentales estos eran desmembrados sin respetar el principio de procedencia ni orden original. En los últimos años esto ha ido cambiando de manera sostenida. Actualmente la Biblioteca Nacional posee más de 50 fondos personales, principalmente de escritores, intelectuales y

²⁴⁷ Datos tomados de Ana Guerra y Nuria Dimotta, “Archivos personales: las intervenciones de productores, custodios y archivistas. Presentación de la experiencia de trabajo en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno”, *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CEDINCI, 2018) [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

²⁴⁸ https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001286271&local_base=GENER

periodistas. Sin embargo, también posee varias colecciones temáticas como Cartas de la Dictadura, que reúne correspondencia escrita desde diversas cárceles del país, el exilio o la clandestinidad durante, centralmente, los años de la última dictadura cívico militar.²⁴⁹

Esta no es la única institución que ha dado pasos agigantados para la preservación documental, bajo estrictos criterios archivísticos, de los fondos personales. También lo ha hecho el Centro de Documentación e Investigación sobre Culturas de Izquierda que posee más de 130 fondos personales donde abundan en estos acervos perfiles no excluyentes entre sí: militantes/activistas (socialistas, comunistas, trotskistas, anarquistas, estudiantiles, feministas, etc.), escritores, intelectuales, editores, historiadores, sociólogos, entre otros.

Por último pero no menor, el Archivo General de La Nación posee más de 115 fondos personales y colecciones,²⁵⁰ principalmente del siglo XIX y principios del XX. Ya desde fecha temprana, según relata Graciela Swiderski,²⁵¹ se habían ido incorporando como colecciones varios archivos particulares. En 1908 y 1914 habían ingresado los archivos de Juan Lavalle y de Ángel Pacheco. En 1924, luego de que el presidente Marcelo de Alvear donara los papeles que habían pertenecido a su abuelo Carlos María, se creó una sección especial dedicada a conservar los documentos privados de figuras públicas. Según Swiderski, los ingresos de archivos particulares se realizaron con cierta continuidad hasta la década de 1970 cuando prácticamente se detuvieron. Muy probablemente por “la reticencia de los particulares a confiar sus papeles a un organismo que mostraba serias debilidades en su capacidad institucional”. Gran parte de los archivos y colecciones privadas que ingresaron en esos años se lograron gracias a la actuación de la Comisión de Recuperación del Patrimonio Histórico Nacional a través de compras y donaciones. No es de extrañar que en esta sección del AGN estén sobrerrepresentados las personalidades militares y políticas en detrimento de escritores, científicos y artistas, y ni hablar de la notoria ausencia de mujeres.

Lamentablemente la ausencia de un adecuado censo de archivos nos impide conocer la totalidad de fondos personales existentes en la República Argentina. Es de suponer que varios de ellos se encontrarán en los diversos Archivos Provinciales y Municipales, pero también desperdigados en bibliotecas y museos de todo el país, así como también en Universidades, Instituciones privadas y Archivos Históricos. Algunos ejemplos son el el Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” que funciona en la Universidad Nacional de Tres de Febrero²⁵². Reúne las

²⁴⁹ Puede verse el estado de fondos en el siguiente enlace: <https://www.bn.gov.ar/biblioteca/salas/archivo>

²⁵⁰ Puede verse una descripción detallada de cada uno de los fondos y colecciones particulares en los dos tomos editados por el AGN bajo el título: “Archivos y colecciones de procedencia privada. Comisiones especiales y de homenajes. Programa de descripción normalizada. Sección Documentación Donada y Adquirida (Sala VII) [Recurso en línea], <http://www.agnargentina.gob.ar/fondos.html>

²⁵¹ Graciela Swiderski, *Las huellas de Mnemosyne. La construcción del patrimonio documental en la Argentina* (Buenos Aires: Biblos, 2015).

²⁵² <http://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/archivo-instituto-de-investigaci-n-en-arte-y-cultura-dr-norberto-griffa>

colecciones bibliográficas y documentales de artistas, escritores, historiadores del arte e instituciones relacionadas con el arte y la cultura. También el Archivo de la Universidad de San Andrés fue consolidándose como un repositorio referente para la historia de las comunidades británica e irlandesa en Argentina durante los siglos XIX y XX. El acervo fue construido exclusivamente por los propios miembros de esas comunidades a partir de la donación de sus documentos personales y familiares.²⁵³ También contamos con las casas particulares de diversas personalidades que fueron donadas y convertidas en museo, biblioteca y archivo. Por ejemplo la finca ubicada en la calle Pacheco de Melo 2134 de la ciudad de Buenos Aires donde viviera el Doctor Ricardo Levene²⁵⁴ y también del Centro de Documentación de Villa Ocampo ubicado en la residencia de verano de Victoria Ocampo, donde se conserva la biblioteca y el archivo personal de la escritora junto con el archivo de la revista y editorial Sur.²⁵⁵ Existen también otras iniciativas como el Archivo de Escritores Platenses que busca reunir de manera virtual y poner a disposición de investigadores los documentos personales de varios escritores de la ciudad conservados en diferentes lugares.²⁵⁶

A modo de conclusión: el tratamiento de los fondos particulares

Con lo demostrado hasta aquí he intentado describir la manera en que la propia disciplina archivística fue cambiando su percepción sobre los archivos personales, pasando de asignarles el carácter de colecciones o manuscritos para en las últimas décadas reconocerlos formalmente como fondos personales. Si bien algunas instituciones aún remiten a la vieja clasificación de la archivística tradicional, la amplia mayoría ha dado pasos decisivos en esta nueva conceptualización. La proliferación de archivos personales en los últimos años es prueba de ello. Asimismo han aparecido en los últimos años varios trabajos en los cuales se brindan herramientas para comenzar la descripción de un fondo particular.²⁵⁷

Una revisión bibliográfica hecha por Marta Cecilia Pulgarín Gallego ha detectado que entre 2006 y 2016 se han presentado más de 74 trabajos académicos referidos a los archivos personales en Argentina, Brasil Colombia, Cuba, España y México. Muchos de ellos centrados en los procesos archivísticos y

²⁵³ <https://www.udesa.edu.ar/ceva>

²⁵⁴ http://www.bnm.me.gov.ar/la_biblioteca/areas/levene.php#archivo

²⁵⁵ <http://unescovillaocampo.org/web/centro-de-documentacion/>

²⁵⁶ <http://cbm.laplata.gov.ar/aep/portada>

²⁵⁷ Véase por ejemplo algunos criterios para el tratamiento y clasificación de los fondos personales en: Florencia Bossié, "Archivos personales: Su tipo particular de organización y tratamiento documental", 3er Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Mar del Plata, CELEHIS, 2008) [Recurso en línea], http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3577/ev.3577.pdf María Virginia Castro y María Eugenia Sik, comps., *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires, 19, 20 y 21 de abril de 2017) (Buenos Aires, CeDInCI, 2018) [Recurso en línea], <http://www.cedinci.org/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf> y Ariane Ducrot, Ariane, "A Classificação dos Arquivos Pessoais e Familiares", *estudos históricos*. Vol. 11: No. 21 (1998): 151-168.

técnicos para su tratamiento, el uso que se le da a este tipo de archivos en la investigación y la apropiación que se hace de estos como parte del patrimonio documental institucional.²⁵⁸

Llegado a este punto vale la pena insistir con la necesidad de considerar los archivos personales como un fondo documental y no como una colección. Puesto que los documentos pertenecientes a una persona fueron reunidos “durante el curso de su gestión o actividad para el cumplimiento de sus fines y conservados como prueba e información” no hay razón para considerarlos como una agrupación artificial producto de criterios temáticos.²⁵⁹ Basta con identificar las diversas funciones o actividades desempeñadas por esa persona a lo largo de su vida para poder construir las secciones y series en las cuales clasificar el fondo. Tal como señala Lucía Fernández Granados: “La profesión que dicho productor haya desempeñado a lo largo de su vida es de vital importancia porque nos ayudará a intuir las tipologías documentales que conforman el fondo”.²⁶⁰ Las más comunes suelen ser la correspondencia, los borradores de trabajo, fotografías, artículos propios y ajenos, recibos, certificados, etc. Cada uno de ellos es factible de ser ordenado y descrito siguiendo los mismos procedimientos que se aplican para otro tipo de archivos.²⁶¹

Una última cuestión que vale la pena mencionar es la referida a la valoración documental y el expurgo en el caso de los fondos personales. ¿Está el archivista en condiciones de proceder a eliminar ciertos documentos de un fondo particular de la misma manera que procede con un fondo administrativo? Si anteriormente hemos planteado que los archivos personales constituyen un fondo documental de la misma forma que los otros archivos públicos y privados, ¿debe ser el criterio para la selección documental el mismo? La bibliografía especializada ha esquivado esta cuestión. El archivero argentino Manuel Vázquez Murillo, uno de los mejores especialistas en español en la cuestión de la selección documental de documentos públicos, en su último manual eludió olímpicamente la cuestión al afirmar: “Así pues, los archivos particulares de personalidades destacadas no entran en nuestra consideración desde el ángulo de los métodos de selección”.²⁶² No termina de quedar claro el porqué de esta exclusión. Es cierto que en determinados casos cuando el fondo personal que recibe el archivo ha sido previamente organizado y purgado por su autor el margen de intervención del archivista se reduce. Pero en la mayoría de los casos los archivos personales que llegan no han sido previamente organizados e incluso no es raro recibir la

²⁵⁸ Marta Cecilia Pulgarín Gallego, *Revisión bibliográfica sobre archivos personales en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España y México en el período 2006 - 2016* (Trabajo de Grado) (Medellín: Universidad de Antioquia, 2017) [Recurso en línea], <http://hdl.handle.net/10495/9297>

²⁵⁹ No obstante es cierto que dentro de un fondo personal podemos encontrar un subconjunto de documentos que fueron reunidos artificialmente y siguiendo criterios temáticos como por ejemplo los recortes de prensa. En este caso podemos agruparlos como una serie específica: “recortes de prensa” sin que ello convierta a la totalidad de la documentación personal en una colección.

²⁶⁰ Fernández Granados, Lucía. “Archivos personales ‘en formación’: Valoración documental”, *Actas de las Jornadas Archivando: la valoración documental* (León: Fundación Sierra Pambley, 2013) <https://archivosierrapambley.files.wordpress.com/2014/02/lucia.pdf> (Recuperado el 17/03/2019)

²⁶¹ Véase por ejemplo: Antonio Bernardo Espinosa-Ramírez, “Los archivos personales: metodología para su planificación”, en *Manual de Archivística*, ed. Antonio Ángel Ruiz Rodríguez (Madrid: Síntesis, 1995), 263-280.

²⁶² Manuel Vázquez Murillo, *Cómo seleccionar documentos de archivo* (Buenos Aires: Alfagrama, 2006), 95.

totalidad de documentos presentes en el domicilio del donante. Frente a esta cuestión, ¿qué criterios debería utilizar el archivista? Lamentablemente estas cuestiones apenas están siendo planteadas por la disciplina, pero es de esperar que en el futuro esta cuestión se vaya resolviendo.²⁶³

²⁶³ Puede verse un análisis al respecto en el trabajo de María Elvira y Silleras, "Posibilidades de eliminar documentos en archivos personales", *Actas de las Jornadas Archivando: la valoración documental* (León: Fundación Sierra Pambley, 2013) <https://archivofsierrapambley.files.wordpress.com/2014/02/lucia.pdf> (Recuperado el 17/03/2019)

El giro posmoderno en la archivología

Virginia Castro (CeDInCI/ UNSAM)

Introducción

Si bien al día de la fecha el debate modernidad-posmodernidad que tomó lugar en la década de 1980 puede impresionarnos como algo ya lejano y por demás sancionado, la oposición modernidad-posmodernidad en la teoría social y modernismo-antimodernismo en las artes fue uno de los espacios de mayor beligerancia de la vida intelectual en Occidente, siendo mucho más que la existencia (o no) de un estilo artístico o la corrección de una línea teórica lo que estuvo entonces en juego (Cf. Huyssen 1987).²⁶⁴ En efecto: poco antes de la caída del muro de Berlín, y, con mayor encono inmediatamente después de la extinción del llamado “socialismo real”, cientistas sociales, filósofos, artistas y teóricos del arte debatieron sobre nociones tales como el sujeto de la historia, la aspiración a los saberes totalizadores, las ideas de fundamento y telos, la posibilidad o no de una teoría unitaria, los conceptos de ciencia, saber y verdad.

La implosión de la ex Unión Soviética y la concomitante desaparición del horizonte de la revolución en un mundo que por primera vez se veía como fatalmente capitalista también fue motivo de largas disquisiciones (a favor y en contra) de la efectiva existencia del llamado el “fin de los grandes relatos” (en lo específico: del marxismo) y/ o el llamado por otros el “fin de la Historia”. También se enunciaron otros “fines”: el fin de la filosofía, el fin de la novela (y de la literatura), el fin de las artes plásticas, el fin de la política... Mientras unos celebraron la condición posmoderna, otros la impugnaron *in toto*, homologándola a la apoliticidad, la pérdida de sentido, el relativismo cínico, la voluntad deshistorizadora, el anti-humanismo. Pero dentro del conjunto de aquellos que admitieron que dicha condición se había transformado en un dato ineludible, también es posible discernir una entonación crítica, que vio en dicha coyuntura una posibilidad de revisitar –valga la redundancia: críticamente– el proyecto (o bien fallido, o bien inconcluso) de la Modernidad.

No es fácil zanjar en pocas líneas un balance de aquel debate, si se quiere todavía abierto. Pero quizás, para poder pasar al punto siguiente, cabría decir que todos los actores reconocían la necesidad de repensar la modernidad, ya fuera en términos de la crisis de un proyecto inacabado (Cf. Jürgen Habermas), ya fuera celebratoriamente como fin (Cf. Francis Fukuyama), así como la necesidad de

²⁶⁴ Dedico este trabajo a mi colega Eugenia Sik, con quien tengo el gusto de trabajar en el Área de Archivos y Colecciones Particulares del CeDInCI desde febrero de 2015.

sopesar el desafío de la posmodernidad, fuera que se la asumiera como una “condición” ineludible signada por la “incredulidad frente a las metanarrativas” (Cf. Jean-François Lyotard) o bien como “lógica cultural del capitalismo tardío” (Cf. Fredric Jameson).

De todos los nombrados, fue indudablemente Jameson el que acertó en entender la posmodernidad como un nuevo momento del capitalismo multinacional en la célebre conferencia pronunciada en 1982 en el Whitney Museum of Contemporary Arts, publicada como artículo dos años más tarde y núcleo de su futuro libro intitulado *Posmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Y también acertó en señalar que debía apuntarse a una comprensión totalizadora del nuevo capitalismo ilimitado, adecuada a la escala global de sus conexiones y disyunciones, evitando la tentación del moralismo. En otras palabras: evitando a toda costa una decidida valoración positiva o negativa de lo posmoderno como cultura. En este sentido, otro de sus aciertos fue proceder a un análisis de todas las artes en la coyuntura de este nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante (si bien, por formación e intereses, sus análisis se centran en la arquitectura, la literatura y el cine posmodernos).

El impacto del llamado “giro posmoderno” alcanzará a la Archivología recién una década y media más tarde, al publicarse un texto si se quiere emblemático: *Mal de Archivo: una impresión freudiana* (1995), de Jacques Derrida, originado en una conferencia dictada el año anterior.²⁶⁵ Pero antes de proceder a su glosa y análisis, cabría aclarar tres cosas.

Primero: la preocupación por la noción de “archivo” por parte de Derrida no comienza en 1994, sino que articula directamente con una serie de preocupaciones y desarrollos previos alrededor del estatus de la escritura, la inestabilidad del texto y de la relación texto-productor, la dialéctica presencia-ausencia, los conceptos de *différance*, trazo, inscripción, origen. Segundo: la archivología ya había comenzado a cuestionar sus propios fundamentos algunos años antes de la aparición de *Mal de Archivo* en formato libro. Al respecto, cabría mencionar aportes como: “Mind over Matter: Towards a New Theory of Archival Appraisal” (1992) de Terry Cook; “Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice” (1991), de Brian Brothman; “The Value of ‘Narrativity’ in the Appraisal of Historical Documents” (1991), de Richard Brown, y, especialmente, el artículo de Cook “Electronic Records, Paper Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era”

²⁶⁵ Cabe recordar que escaso tiempo antes Derrida había publicado en Éditions Galilée la versión en libro de otra conferencia, “Espectros de Marx”, dictada en dos sesiones –el 22 y 23 de abril de 1993– en la Universidad de California (Riverside). Allí, denuncia el nuevo dogmatismo de aquellos que desde un determinado espacio geopolítico niegan la vigencia del pensamiento de Marx y/o su posible recuperación. Derrida señala que siempre será un error dejar de leer (de discutir) a Marx, habida cuenta de que habitamos una cultura que conserva, de manera visible o no, la profunda marca de esa herencia. Por lo mismo, en su argumentación relee de manera magistral motivos y nociones presentes en el *Manifiesto*, *La ideología alemana*, *Contribución a la crítica de la economía política* y *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, para, precisamente, atacar los presupuestos y conclusiones de Francis Fukuyama en *El fin de la historia y el último hombre*, al mismo tiempo que se coloca en diálogo con, entre otros, Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas, Etienne Balibar, Alexandre Kojève y Ernesto Laclau. Todo esto supuso un sorpresivo desaire para algunos de sus colegas de la academia norteamericana, que, muy presumiblemente, habían esperado que Derrida asumiera una muy diferente posición.

(noviembre de 1994), donde aparece la primera mención al posmodernismo en el ámbito angloparlante por parte de un archivista profesional.

Dicho de otro modo: Derrida no habría sido el primero en repensar la noción de archivo, la acción de archivar, el archivo en tanto institución y el rol de sus gestores y administradores, si recabamos en que estas deliberaciones ya habían comenzado poco antes en el seno mismo de la disciplina archivística. Y, en tercer lugar, las prácticas mismas habrían estado acompañando y/ o rebasado toda reflexión al respecto.

No obstante, es justo precisar que el texto *Mal de archivo* –que fue casi inmediatamente traducido al inglés como “Archive Fever”: obsérvese el cambio de lexema– tuvo un efecto considerable en los profesionales de la disciplina, al tratarse de un aporte firmado por el que era entonces considerado el principal pensador posmoderno, tanto en la academia francesa (europea) como en la norteamericana. Y porque en *Mal de Archivo* la preocupación por la noción de archivo es central, a diferencia de lo que ocurre en otros dos textos derridianos precedentes, donde la noción de archivo también aparece, pero de manera no tan privilegiada: *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà* (1980) y “Coup d’envoi” (1990), ensayo introductorio al volumen *Reading the Archive. On Texts and Institutions*, cuyos editores fueron Janie Vanpée y E. S. Burt, para la colección French Studies de la Universidad de Yale.

En una serie de artículos que comenzaron a publicarse ya sobre el filo del cambio de siglo (del siglo XX al siglo XXI), profesionales de la archivística como Terry Cook, Joan M. Schwartz, Tom Nesmith y Heather MacNeil, entre otros, se ocuparon de subsanar la distancia entre las intuiciones alrededor de la mutación que estaría sufriendo el concepto de “archivo” –de cuño más bien especulativo y filosófico– plasmadas por Derrida y el efecto directo que esta mutación habría ocasionado en el orden de las prácticas. Por último, Cook, se encargó de razonar qué cambios en la disciplina podían explicarse según esta renovada noción de “archivo” según Derrida y qué otros tenían su explicación en otros dos factores exógenos: la “revolución informática” y las nuevas demandas que la sociedad civil presenta al archivo en tanto institución, y, por ende, las nuevas demandas y desafíos que se les presentan inevitablemente a los profesionales que trabajan allí.

Hechas estas salvedades, el primer apartado de la presente comunicación versará sobre la reformulación de la noción de “archivo” por parte de Jacques Derrida en *Mal de archivo*. Inmediatamente después, recuperaremos lo principales aportes de Terry Cook en lo que hace al cambio de paradigma en la disciplina archivística. Por último, en una muy breve coda, deslizaremos algunas consideraciones preliminares sobre un posible estudio de caso: la labor que desde el año 2011 vienen desarrollando los trabajadores del área de “Archivos y Colecciones Particulares” del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI).

Mal de archivo: una impresión freudiana

Me gustaría empezar situando, a la manera de los historiadores, el texto de Jacques Derrida, que, como dije en el apartado anterior, fue inicialmente una conferencia intitulada “El concepto de archivo. Una impresión freudiana”, pronunciada el 5 de junio de 1994 en la casa-museo de Freud en Londres, en ocasión del coloquio internacional “Memory: The Question of Archives” organizado por iniciativa de René Major y Elisabeth Roudinesco, bajo los auspicios de tres instituciones: la Société Internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychoanalyse, el Freud Museum y el Courtauld Institute of Art. A lo largo de su exposición oral, Derrida hace tres veces referencia al lugar de enunciación: la casa-museo de Freud en la calle Maresfield Gardens de Londres, la morada que ocupó hasta su muerte tras salir de Viena luego de la Anschluss, la anexión al Tercer Reich votada por los austriacos el 12 de marzo de 1938. Y lo hace porque en esa casa se conserva parte del archivo personal de Sigmund Freud y parte de su biblioteca. Entonces: a sus reflexiones se les impone el lugar (se le impone la casa-museo como institución-museo, y como institución-archivo). Y, además, se les impone un libro aparecido escaso año antes en traducción francesa, *Freud’s Moses. Judaism Terminable and Interminable*, de Yosef Hayim Yerushalmi, donde éste –a partir del hallazgo de un ejemplar encuadernado de una Biblia Philippsohn con una extensa dedicatoria de Jakob Freud en la biblioteca personal conservada del padre del psicoanálisis– trata de repensar la caracterización antisemita del psicoanálisis como “ciencia judía” y de reubicar a Sigmund Freud en el seno mismo de lo que él entiende por “judeidad”, caracterizada apenas (y nada menos...) que por la apertura al porvenir y el mandato de la memoria (el mandato de no olvidar el pasado).

Como Freud, como Yerushalmi, Derrida es también judío. Pero no es solamente esta pertenencia común a la “judeidad” ni la casa-museo como lugar de enunciación las que explicarían porqué precisamente en esta conferencia al filósofo francés le interesa por primera vez detenerse largamente en el concepto de “archivo”, sino un punto de partida quizá algo discutible. Según Derrida, es precisamente el psicoanálisis el que estaría llamado a revolucionar la problemática del archivo, en tanto su discurso versa, ante todo, “sobre el almacenamiento de las ‘impresiones’ y el cifrado de las inscripciones, pero también sobre la censura y la represión, la supresión y la lectura de los registros”.²⁶⁶ Desde la primera frase, Derrida enuncia, problematizándola, la cuestión que desarrollará a lo largo de su comunicación: “¿Por qué reelaborar hoy día un concepto del archivo? ¿En una sola y misma configuración, a la vez técnica y política y jurídica?”²⁶⁷

²⁶⁶ Derrida Jacques, *Mal de Archivo: una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte (Madrid, Editorial Trotta, 1997), 1-2. Énfasis del autor.

²⁶⁷ *Ibid.*, 1.

Como todo filósofo, Derrida ama las etimologías, por lo que inicialmente se detiene largamente en la palabra *arkhé* (“archivo”, que “ nombra a la vez el comienzo y el mandato”) para llegar a una primera noción tradicional de archivo en términos “topo-nomológicos”. Según Derrida, el archivo, fue, tradicionalmente, “exterioridad de un lugar, puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un lugar de autoridad [...] *allí donde los hombres y los dioses mandan [...] en ese lugar desde el cual el orden es dado...*”.²⁶⁸ Y el *arkhefon* (“arconte”, “archivista”), el “guardián” de dicho lugar de autoridad, de dicho lugar desde donde la ley emana y se imparte.

No obstante, Derrida pasa inmediatamente a desestabilizar estas conceptualizaciones tradicionales, retomando el concepto freudiano de “pulsión de muerte” (“pulsión de agresión, de destrucción, de pérdida”) y destacando que “el archivo es hipomnémico”. Sobre esto último: el archivo es para Derrida una suerte de suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o memorándum, todo lo contrario de la memoria espontánea. Como dispositivo monumental, como *hypómnema*, el archivo tiene lugar precisamente cuando ocurre este desfallecimiento originario y estructural de la memoria en tanto experiencia viva e interior, por lo que una de sus funciones principales deberá ser necesariamente el asegurar la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción, de la re-impresión. Trazando una relación directa harto discutible entre “repetición” y “pulsión de muerte” (que soslaya la cuestión freudiana del trauma), Derrida concluye que, en tanto dispositivo hipomnémico, el archivo se ve amenazado desde su interior mismo por el principio destructor del olvido. En palabras de Derrida: “el archivo trabaja siempre y a priori contra sí mismo”.²⁶⁹

A la concepción tradicional de archivo, Derrida termina oponiéndole así una nueva, construida sobre una serie de aparentes aporías: el archivo es conservador e instituyente (al redefinir constantemente lo archivable, “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento”).²⁷⁰ El archivo es tradicional, y, a la vez, revolucionario (la cuestión del archivo es una cuestión del porvenir: “la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana”).²⁷¹ A la idea de los archivistas como meros guardianes (“arcontes”), Derrida le agrega la idea de que “los archivistas producen archivo”, ejemplificando esto último con el accionar de Yerushalmi, quien, a partir del “hallazgo crucial” de la Biblia Philippsohn dedicada por Jakob Freud en la biblioteca personal conservada, no sólo reinscribe a Sigmund Freud en la judeidad, sino que –sobre el final de su libro y en el contexto de un monólogo altamente poético, que nada tiene ya de discurso argumentativo– lo obliga a “confesar” cómo esta identidad judía habría estado permeando partes importantísimas de su teoría psicoanalítica –como el complejo de castración–. Y esto, enfatiza Derrida, sólo es posible para Yerushalmi a partir del hallazgo de la dedicatoria de Jakob Freud en el archivo Freud, hallazgo que pone en evidencia el carácter abierto e

²⁶⁸Ibid., 2.

²⁶⁹Ibid. 8.

²⁷⁰Ibid., 11.

²⁷¹Ibid., 21.

inabarcable de todo archivo... En este caso, del Archivo Freud, del cual, a su vez, el texto *Freud's Moses. Judaism Terminable and Interminable* pasaría inmediatamente a ser parte. Y, además (señala Derrida), Yerushalmi realiza esta reinscripción soslayando de manera deliberada el hecho de que Freud mismo había puesto explícita y sistemáticamente en duda la injerencia de la identidad judía en su quehacer intelectual, por considerarse a sí mismo un judío perfectamente asimilado (más austriaco que judío, más “ciudadano del mundo” que austrohúngaro).

Otra de las cuestiones presentes en “Mal de archivo” a destacar es la importancia otorgada por Derrida a las entonces muy nuevas tecnologías de archivamiento y comunicación. Entregado a una (por él bautizada como) “ciencia ficción retrospectiva”, Derrida se pregunta qué habría pasado con el “archivo del psicoanálisis” si Freud hubiera dispuesto del correo electrónico y la posibilidad de brindar teleconferencias al momento de gestionar su ingente correspondencia, de las técnicas contemporáneas de grabación y filmación casera para registrar las sesiones con sus pacientes, de la ciencia informática para refinar sus propias metáforas (en lo específico: la del *Wunderblock* o “bloc mágico” –o “pizarra mágica”– en tanto modelo técnico de máquina/ herramienta para describir la estructura del aparato psíquico). Si bien, al parecer, lo que más interesa a Derrida es esto último, la pregunta por el impacto de un mundo computarizado sobre el concepto de “archivo” y sus funciones mismas seguramente fue una de las cuestiones que más fuertemente resonaron en determinados lectores de *Mal de archivo* que eran, además, archivistas profesionales. Sobre esta recepción versará el próximo párrafo.

Un nuevo paradigma archivístico

En un artículo que inaugura el primer número de la revista *Archival Science* intitulado “Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts” (2001), Terry Cook resume ejemplarmente lo que él denomina “el cambio de paradigma archivístico”, producido a partir del impacto del “giro posmoderno” en la disciplina, los variados efectos de la revolución informática y las nuevas demandas de la sociedad civil hacia las instituciones que resguardan archivos. Antes de pasar a la exposición, Cook hace una importante salvedad: no se trata de renunciar a principios de eficacia probada, como son el de proveniencia y de orden original. En adhesión a lo explicado por Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), Cook señala que no son precisamente las preguntas de investigación las que deberían cambiar –qué es un archivo, qué es un documento de archivo, qué principios rectores orientan la organización de fondos documentales, qué es un archivista– sino sus respectivas respuestas las que deberían ahora complejizarse.

Si pensamos el archivo –entendiéndolo como “institución” y “acervo”– en el cambio de paradigma, Cook cita una tan sucinta como precisa definición de Eric Ketelaar: “archivos de la gente, por la gente, para la gente”. En otras palabras: la sociedad civil en la actualidad no aspira solamente a poder consultar sin

restricciones los archivos todopoderosos y monolíticos del Estado y sus instituciones centrales, incluidos los archivos de sus aparatos represivos, ni a acceder libremente a los fondos personales de figuras prominentes –reyes, obispos, personajes de la cultura y de la Historia de primera línea, escritores célebres–, destinados prototípicamente a la consulta erudita y/ o reverencial, sino también a disponer de nuevos archivos que consignen documentos relativos a los “eternamente silenciados” (minorías que fueron desde siempre desfavorecidas y/ o marginalizadas): los archivos de “la gente infraordinaria”, en la formulación de Philippe Artières.²⁷²

Se les pide en la actualidad a los archivos que no sólo sean de fácil acceso para el público no especializado, sino que vayan al encuentro de la “gente común”, aprovechando para ello las posibilidades del entorno digital. Del archivo tradicional “topo-nomológico” como lo explicaba Derrida a los nuevos “archivos sin paredes”, según otra frase feliz de Ketelaar en su breve conferencia homónima pronunciada el 22 de 1996 en la Biblioteca Real de Bruselas, de los archivos del poder y de la ley a los archivos en tanto fuentes de Derecho.

El nuevo paradigma revolucionaría también lo que entendemos por documento de archivo. Si antes se pensaba al documento de archivo como fuente de conocimiento más o menos objetivo y fiable que había (más o menos azarosamente) sobrevivido a la erosión del tiempo, originado en el puro accionar de una institución o una persona determinada, ahora se los considerará un constructo, fruto de intencionalidades, moldeado –en el caso de los documentos de archivo de un fondo personal– tanto por la intención autobiográfica de su productor²⁷³ como por las convenciones y géneros de la interacción social. Y se buscará reconstruir las voluntades múltiples y cadenas de custodia que hicieron posible su supervivencia, buscando discernir tanto lo que dice como lo que elige callar, y las relaciones de poder que le son subyacentes. Al mismo tiempo, la antigua preocupación por la salvaguardia y almacenamiento físico del documento estaría siendo reemplazada en el entorno digital por una nueva preocupación: la necesidad de la migración permanente de formatos.

Por último, el cambio de paradigma impacta en los archivistas mismos, que han pasado de ser los guardianes pretendidamente neutrales de la evidencia que se encontraría disponible en los archivos, a ser figuras mediadoras y facilitadoras del encuentro que se busca propiciar entre los archivos y la sociedad civil, a ser altamente conscientes de que su propio sistema de valores está indefectiblemente en juego en cada una de sus decisiones y acciones, y de que su subjetividad debe ser no sólo expresamente

²⁷² Philippe Artières, “Archivarse”, en *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, comps. Virginia Castro y Eugenia Sik (Buenos Aires: CEDINCI, 2018), 37-49. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf> (recuperado el 10/02/2019)

²⁷³ Philippe Artières, “Arquivar a própria vida”, *estudos históricos*. Vol. 11: No. 21 (1998): 9-34.

declarada, sino también celebrada. En un largo artículo publicado en 2005, “Picking Our Text: The Archival Description, Authenticity and the Archivist as Editor”, Heather MacNeil homologa de manera desafiante la figura del archivista a la del editor de literatura, en el caso de las ediciones críticas donde el objetivo es “fijar” un texto a partir de un cúmulo de borradores y versiones: los archivistas tendrían en este sentido el poder de autenticar y editar documentos, casi tanto como el productor mismo. En un libro publicado en 2012, *Descrição e pesquisa: Reflexões em torno dos arquivos pessoais*, Lucia Maria Velloso de Oliveira argumenta que el archivista es una suerte de investigador: el archivista, cuando describe un determinado fondo personal, expresa el fruto de una investigación sobre el mismo. La descripción sería así la “función magna” de los archivistas: la producción de un conocimiento sobre los archivos.

Si bien en años recientes se ha focalizado el debate en el proceso de creación e inscripción de los documentos, en la intencionalidad que subyace a ellos y su carácter de constructo, se ha dedicado poca atención a cómo el documento es elegido y moldeado, privilegiado o marginalizado por las intervenciones de los archivistas. La importancia de la performance de los archivistas permanece incluso hoy opaca, invisibilizada, señalan Terry Cook y Joan M. Schwartz en “Archives, Records and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance” (2002). No obstante, el posmodernismo exige a los archivistas explicitar qué metodologías fueron empleadas, revelar cuáles criterios de evaluación documental fueron utilizados, sobre qué conceptos de valor o significación basaron sus decisiones, qué sistema de valores y creencias se refleja en las decisiones tomadas. En otras palabras: reconocer su propio rol creador en el proceso de gestión documental. El archivista debe aceptar que es tanto un mediador como un intérprete.

Los posmodernos ven más valor en las historias que en las estructuras, en los márgenes que en los centros, en lo diverso y ambiguo que en lo certero y lo universal. Por sobre todas las cosas, afirman que ningún actor es un mero observador, sea éste historiador o archivista, ni neutral ni desinteresado en ninguno de los procesos de la gestión documental, así como tampoco ninguno de los textos que ellos manipulan (incluyendo los documentos de archivo) es una ventana transparente a una realidad pasada.

El área de Archivos y Colecciones Particulares del CeDInCI: esbozo para un estudio de caso

Si, como afirma Eric Ketelaar, hoy celebramos los “archivos sin paredes” resultantes de la llamada “revolución digital”, es de destacar que ya desde el año 2012, por iniciativa de dos trabajadores del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, se implementó el software de código abierto para la descripción archivística AtoM (“Access to Memory”), siendo el CeDInCI el primer

centro de documentación de la región en utilizar este sistema basado en la carga y visualización en la web de descripciones multinivel bajo las normas ISAD(G), ISAAR (CPF), ISDIAH e ISDF.

A fines de 2015, con el mismo software de código abierto y descarga gratuita, se lanzó el banco de imágenes “IMAGOTECA. La colección de imágenes sociales y políticas del CeDInCI”, repertorio de más de 4000 imágenes indizadas. Al año siguiente, fue inaugurado el portal AMERICALEE, desde el cual es posible acceder a ediciones digitales facsimilares de las principales revistas latinoamericanas de fines del siglo XIX y el siglo XX, que nuestra Institución resguarda en formato papel. En 2018, con la tecnología de OMEKA, fue inaugurado un segundo portal: “EXHIBICIONES CEDINCI. Recorridos digitales”, precisamente con el ánimo de poner a disposición, en formato digital, todos los documentos de todas las muestras realizadas de manera analógica en la Sala de exhibiciones “Clement Moreau” de nuestra Institución.

Dichos pasajes de lo analógico a lo digital (de los documentos-papel resguardados o exhibidos en el CeDInCI a los documentos digitalizados de acceso libre en la WEB) conllevan un plus por demás obvio. No sólo se democratiza absolutamente el acceso al volver posible la consulta desde cualquier puerto remoto, sino que las descripciones, firmadas por especialistas de diversas disciplinas, que acompañan en todos los casos los ítems que son digitalizados, expanden, al enriquecerlos mediante la contextualización, sus posibles usos por parte de investigadores e interesados. Por último, el proceso de digitalización y puesta en acceso por parte de la Institución de determinado documento papel especialmente valioso (y, por lo mismo, objeto de intensa manipulación por parte de los usuarios) tiene como bienvenido efecto colateral volver certera la conservación del mismo a largo plazo.

Desde la apertura democrática en nuestro país, los archivos institucionales de gestión pública se han vuelto crecientemente permeables a las demandas de la sociedad civil. Retomando la cita de Eric Ketelaar, asistimos durante las últimas décadas a la emergencia y consolidación de “los archivos de la gente, por la gente y para la gente”. Por lo mismo, a la triple función prototípicamente atribuida a los archivos institucionales –salvaguarda de la memoria, posible fuente para las ciencias sociales, garantía de derechos– se sobreimprimiría una tendencia general a la abolición de las jerarquías. Tendencia que no sólo se refleja en la horizontalidad que actualmente define la relación institución-usuario, sino también en los renovados criterios de valoración documental.

Al respecto, cabe destacar que desde sus inicios allá por el año 1996, el CeDInCI se interesó por recuperar los acervos de militantes y activistas que no eran necesariamente “primeras figuras” de sus partidos, movimientos u organizaciones de pertenencia, desde la creencia de que los respectivos acervos de estos militantes de base y cuadros medios eran tan importantes (si no más) para la Historia Intelectual como aquéllos pertenecientes a los líderes partidarios. Con la misma lógica, se otorgó idéntica

importancia al rescate de los fondos personales de editores, traductores, bibliotecarios y libreros que al de aquellos pertenecientes a figuras políticas prominentes, reputadas en tanto exegetas del pensamiento de Karl Marx o Mijaíl Bakunin.

(De hecho, el fondo personal fundante del CeDInCI es el de José Paniale, un ignoto militante argentino que participó de la reforma universitaria y del “grupo Insurrexit”. Y una de las colecciones de fotografía política más consultadas es la de Alfredo Alonso, un militante independiente que sin la menor formación técnica decidió registrar con su cámara semiprofesional las manifestaciones políticas de los años 70 y 80).

En 2017, por iniciativa de un colectivo de militantes y activistas radicados en el CeDInCI, se creó el “Programa de memorias feministas y sexo-genéricas”, un esfuerzo por fortalecer el estudio y el debate acerca de la relación de los movimientos de mujeres, los feminismos y los activismos sexogenéricos con las izquierdas en todo su arco de expresión.

Si uno de los efectos del llamado “giro posmoderno” en la archivología es la certeza de que los archivistas no son agentes imparciales sino, inevitablemente, sujetos con su historia, formación y subjetividad (y que esto no debe ser visto como algo negativo, sino todo lo contrario), es precisamente desde la asunción de dicha verdad que se vuelve inteligible la apuesta política del CeDInCI de conformar un equipo de trabajo con profesionales que vienen de disciplinas diferentes, con formaciones dobles (licenciados en Letras que trabajan como archivistas, archivistas diplomados que son también licenciados en Historia, doctorandos en Historia que trabajan como bibliotecarios, bibliotecarios que trabajan como técnicos informáticos, traductores que trabajan como catalogadores, historiadores que hacen curaduría digital, etc., etc.).

Dentro del área de Archivos y Colecciones Particulares, es de destacar la importancia otorgada a la instancia de la descripción, que aparece siempre “datada” (no era lo mismo el acto de describir en 1900 que en el presente) y “firmada”, por considerarse que el acto de la firma no sacraliza ni inviste de autoridad sino que pone negro sobre blanco el carácter subjetivo (y por lo mismo: objeto de posible debate) de toda producción sobre los archivos. Al mismo tiempo, es sabido que la descripción constituye una primera mediación entre el acervo y los usuarios. Y que, como tal, está permeada de intereses, puntos ciegos y deseos propios. Al respecto, la firma operaría como un indicador (un signo de alerta) de dicha mediación.

Si de algo podemos jactarnos en tanto trabajadores del CeDInCI es del esfuerzo constante por desnaturalizar y reflexionar sobre las propias prácticas, por actualizar nuestra propia *performance* para responder a las nuevas demandas de los usuarios y los desafíos que plantea la “revolución digital”, actitud que tiene en este segundo congreso sobre archivos personales organizado por el Área de Archivos y Colecciones Particulares quizá la expresión más visible. Promediando el segundo día de

nuestro encuentro, quisiera decirles –last but not least– que estoy realmente muy contenta del nivel de las intervenciones y del compromiso demostrado por todos los participantes. Y muy agradecida. Gracias por escucharme.

Referencias bibliográficas

Artières, Philippe. “Arquivar a própria vida”. *estudos históricos* Vol. 11: No. 21 (1998): 9-34.

Artières, Philippe. “Archivarse”. En *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, compiladas por Virginia Castro y Eugenia Sik. Buenos Aires: CEDINCI, 2018, 37-49. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf> (recuperado el 10/02/2019)

Brothman, Brian. “Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice”. *Archivaria* No. 32 (1991): 78-100.

Brown, Richard. “The Value of ‘Narrativity’ in the Appraisal of Historical Documents: Foundation for a Theory of Archival Hermeneutics”. *Archivaria* No. 32 (1991): 152-156.

Cook, Terry. “Mind over Matter: Towards a New Theory of Archival Appraisal”. En *The Archival Imagination: Essays in Honour of Hugh A. Taylor*, editado por Barbara L. Craig. Ottawa: Association of Canadian Archivists, 1992, 38- 70.

Cook, Terry. “Electronic Records, Paper Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era”, *Archives & Manuscripts* Vol. 22: No. 2 (1994): 300-329.

Cook, Terry. “Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts”, *Archival Science* Vol. 1: No. 1 (2001): 3-24.

Cook, Terry y Joan M. Schwartz. “Archives, Records and Power: From (Posmodern) Theory to (Archival) Performance”. *Archival Science* Vol. 2: No. 3 (2002): 171-185.

Derrida, Jacques. *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà*. París: Aubier-Flammarion, 1980.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.

Derrida, Jacques. *Mal de Archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1994.

Habermas, Jürgen, “La modernidad: un proyecto inacabado”. En *Ensayos políticos*. Península: Barcelona, 1988, 19-36.

Huyssen, Andreas, “Guía del posmodernismo”. *Punto de Vista* No. 29 (1987) [Separata]

Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Ketelaar, Eric. “Being Digital in People’s Archives”. *Archives & Manuscripts* Vol. 31: No. 2 (2003): 8-22.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

MacNeil, Heather. “Picking Our Text: The Archival Description, Authenticity and the Archivist as Editor”. *The American Archivist* Vol. 68: No. 2 (2005): 264-278.

Vanpée., Janie y E. S. Burt. *Reading the Archive. On Texts and Institutions*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Velloso de Oliveira, Lucia Maria. *Descrição e pesquisa: Reflexões em torno dos arquivos pessoais*. Río de Janeiro: Mobile, 2012.

Yerushalmi, Yosef. *Freud’s Moses. Judaism Terminable and Interminable*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Superficie en tensión. Sobre la materialidad significativa de los archivos fotográficos

Juliana Robles de la Pava

(Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF)

robles.juliana@gmail.com

Introducción

La descripción de la colección fotográfica de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en su página de presentación menciona lo siguiente:

El fondo fotográfico de la Sala Benito Panunzi cuenta con más de 30.000 fotografías tomadas desde 1880 y hasta mediados del siglo XX. Las fotografías fueron tomadas con distintas técnicas y formatos (negativos de acetato o vidrio y fotos en papel) e ilustran paisajes de la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades del país, monumentos históricos, palacios, instituciones, artistas y personalidades de la historia.²⁷⁴

Por su parte el Archivo fotográfico del Centro de la Imagen de México afirma que su acervo

Cuenta con 13,426 positivos en papel; 1,825 positivos, negativos y estereoscópicas en soporte vidrio; 293 negativos de nitrato, 206 negativos en acetato y 8,618 diapositivas (reprografías); está formado por obra fotográfica de carácter histórico, pero también, y fundamentalmente, con materiales contemporáneos de fotógrafos mexicanos y extranjeros.²⁷⁵

Una revisión de estas presentaciones de dos acervos fotográficos constituye una tarea reflexiva sobre los presupuestos que las determinan. Más allá de una búsqueda de embelesamiento ante la cantidad de documentos que conforman su patrimonio, cada caso responde a una serie de presupuestos en relación con una noción específica de archivo, que debería ser puesta en cuestión para determinar sus alcances en un análisis al respecto de lo fotográfico.

El fondo fotográfico de la Fototeca de la Biblioteca Nacional comienza definiéndose como tal. Si bien en su página de presentación afirma que es una colección, es difícil no advertir que el término “fondo”

²⁷⁴ Esta es la presentación de las colecciones de la Fototeca de la BNMM, disponible en: <https://www.bn.gov.ar/biblioteca/salas/fototeca>

²⁷⁵ Esta es la presentación del Archivo Fotográfico del Centro de la Imagen, disponible en: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/acervo/acervo.html>

proviene particularmente de la archivística. Entendido como “la totalidad de la documentación producida y recibida por una institución o persona”²⁷⁶ el fondo es fácilmente identificable con el concepto de archivo. No obstante, este último concepto, para la archivística, posee una definición que no se corresponde necesariamente con aquella de la colección.²⁷⁷ Aun así, para el caso de la Fototeca de la Biblioteca Nacional no parecería, a simple vista, haber contradicción entre su constitución como colección y su autodefinición como fondo.

El caso del Centro de la Imagen de México utiliza otra acepción del término “archivo” propuesto también por la teoría de la Archivística. De modo específico, entiende su archivo fotográfico como la “institución responsable de la reunión, el tratamiento, el inventario, la conservación y la comunicación de los archivos”.²⁷⁸ Asimismo aclara que éstos “se encuentran organizados por colecciones, además de respetar el carácter autoral de las piezas”²⁷⁹ que componen su acervo.

Tanto en uno como en otro caso es posible ver los vínculos entre los términos “archivo”, “fondo” y “colección”. En ambos no queda del todo claro si son nociones equiparables o si presentan un límite preciso que habilite la diferenciación y, por lo tanto, su clasificación dentro de un determinado conjunto de reglas. Esta ambigüedad terminológica a la que nos enfrentan ambas colecciones hace sin embargo posible interrogar aquellas definiciones precisas del archivo y permite, a la luz de la fotografía, analizar los mecanismos de elaboración de sentido realizados por los archivos fotográficos. Esta ponencia busca detenerse particularmente en este problema, al proponer que los archivos fotográficos y las colecciones fotográficas construyen definiciones sobre lo que es, o se espera que sea, la fotografía mediante la proyección de sentidos sobre lo fotográfico en un momento dado de la historia.

1. Sobre lo fotográfico y los modos de construcción de sentido del archivo

El concepto de lo fotográfico ha constituido un campo de debate permanente en los estudios sobre fotografía. Distintas perspectivas que van desde el posestructuralismo de Rosalind Krauss hasta los abordajes de la Nueva Filosofía de la Fotografía han abordado reiteradamente el problema de lo específico del medio fotográfico. Enunciado de modos diversos, lo que engloba la particularidad de la fotografía ha requerido de una expresión que señale distintos objetos de estudio. En un caso, lo fotográfico se entiende como objeto teórico que permite analizar el arte de vanguardia²⁸⁰ y, en el otro,

²⁷⁶ Antonia Heredia Herrera, *Archivística general. Teoría y práctica* (Sevilla: Diputación Provincial, 1986), 142.

²⁷⁷ Mientras que el archivo es “aquel conjunto de documentos, sea cual sea su fecha, forma y soporte, conformado naturalmente por una persona natural o una institución, la colección, en cambio, “es un conjunto reunido por un criterio subjetivo” en base a una selección específica (temática, material, arbitraria etc.). Heredia Herrera, op. cit., 87; Dirección General de Normas, *Norma Mexicana NMX-R-069-SCFI-2016. Documentos fotográficos – Lineamientos para su catalogación* (México: Secretaría de Economía, 2016), 87.

²⁷⁸ Heredia Herrera, op. cit., 87.

²⁷⁹ Afirmación en <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/acervo/acervo.html>

²⁸⁰ Esto es precisamente lo que realiza Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice parte I y II”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 2019).

como aquello que cuenta como lo estrictamente fotográfico.²⁸¹ Si bien ambas perspectivas aventuran hipótesis sobre cómo definir la fotografía, dichas interpretaciones no abordan la objetualidad constitutiva de lo fotográfico.²⁸² En el caso particular de esta ponencia, la noción de lo fotográfico se determina en su artefactualidad material. Constituye el punto de encuentro entre lo culturalmente comprendido por fotografía y las ideas sobre las cuales se define y entiende el propio medio fotográfico. Lo fotográfico es, por lo tanto, un procedimiento, pero también un artefacto material, que contiene las marcas de las relaciones históricas que han orbitado en relación con una *Idea* fotográfica.²⁸³ Aunque el campo de operatividad de esta noción de lo fotográfico suele remitirse a los estudios históricos o teóricos sobre la fotografía, es sin embargo posible preguntarse: ¿cómo sería viable establecer una relación entre lo fotográfico y el archivo? y, ¿qué tipo de definición de archivo resultaría operativa para dicha relación?

Volver sobre la presentación de la Fototeca de la Biblioteca Nacional y sobre la del Centro de la Imagen permite notar ciertas afirmaciones que introducen el problema de lo fotográfico dentro del archivo. Cuando la Fototeca afirma que “las fotografías fueron tomadas con distintas técnicas y formatos –negativos de acetato o vidrio y fotos en papel– e ilustran paisajes de la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades del país, monumentos históricos, palacios [...]” hay dos componentes que sobresalen. Por un lado, la materialidad de los documentos que componen el archivo –negativos de acetato, vidrio y fotos en papel– y, por otro, la entidad y la función del documento fotográfico –la foto ilustra. Esta manera de enunciar el documento fotográfico como un conjunto de fisicalidad y referencialidad se podría articular con una noción de lo fotográfico como semejanza.²⁸⁴ Aquí la foto es entendida como una reproducción icónica de *lo real* y es descrita en función de su referencialidad a las cosas percibidas en la experiencia del mundo. La noción de ilustración de paisajes, monumentos y personas deviene, en este caso, de una

²⁸¹ Cf. Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 2010); Diarmuid Costello, *On Photography. A philosophical inquiry* (Londres: Routledge, 2018); Dominic McIver Lopes, *Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy* (Hoboken: Wiley Blackwell, 2016); Paloma Atencia-Linares, “Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 70: No. 1 (2012): 19-30.

²⁸² En el caso de Rosalind Krauss lo fotográfico constituye una especificidad medial a partir de la cual el arte modernista puede ser interpretado. Lo relevante para Krauss es, en este sentido, la condición de indicialidad que caracteriza el modo de funcionamiento del signo fotográfico. Por otra parte, los debates al interior de la filosofía de la fotografía han propuesto varias alternativas para la definición de lo estrictamente fotográfico. Para Dominic McIver Lopes la fotografía se define en función de un evento electro-químico que registra información de la imagen lumínica de un escena pre-fotográfica. En el caso de Atencia-Linares lo fotográfico constituye cualquier acción o técnica que tiene lugar durante la producción de una imagen y que incluye las etapas de transducción y almacenamiento, a la vez que consiste en la utilización, manipulación, de la incidencia de la luz en, y en interacción con, un material fotosensible. Contrario a esto se encuentra la postura de John Tagg para quien “la fotografía no es algo único en su supuesta base fenomenológica” sino “un complejo resultado histórico [...] ejercido solamente dentro de ciertas prácticas institucionales y relaciones históricas concretas [...]”, John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 8-11.

²⁸³ El concepto de *Idea* aquí trabajado proviene de la filosofía de Gilles Deleuze y, en particular del desarrollo que tiene en su libro *Diferencia y Repetición*. En este caso Deleuze entiende a la *Idea* como aquello que engendra al objeto y la concibe como una instancia que va de la sensibilidad al pensamiento atravesando las facultades y remitiendo siempre a las singularidades. De este modo es como para Deleuze la *Idea* tiene por objeto la relación diferencial y expresa la variedad. Así, si cada *Idea* es una variedad, sería posible pensar una *Idea* fotográfica en donde se exprese la multiplicidad de potencialidades de la fotografía. Cf. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012), 257-287.

²⁸⁴ Philippe Dubois, *op. cit.*, 51.

operación de copiado que responde a una concepción de *lo real* como un “sistema discursivo del que también forma parte la imagen que contiene”.²⁸⁵

Por su parte, la presentación realizada por el Centro de la Imagen utiliza el término “obra fotográfica” y la divide en histórica y contemporánea. Concebir parte del acervo en tanto obra, plantea otro estatuto de *lo fotográfico* que se deriva de la autodefinición propuesta por el archivo. En este sentido, la colección del Centro de la Imagen otorga un lugar privilegiado tanto a la figura autoral como a la idea de la foto como expresión de una subjetividad.

De este modo, el sentido, apenas derivado de la presentación de la colección, evidencia los modos en que un archivo opera sobre la definición de la fotografía. Al precisar, vemos que ciertos términos remiten a discusiones históricas sobre el medio y reubican el lugar predominante que adquieren los archivos en la configuración de saberes al respecto de la fotografía.

Un análisis de las fichas de clasificación de los documentos puede resultar significativo a la hora de notar las operaciones de conformación de sentido emprendidas por los archivos y colecciones fotográficas. Un ejemplo llamativo es el de la Colección fotográfica Enrique Dardo Cúneo, albergada en la Fototeca de la Biblioteca Nacional y donada, junto con su archivo personal y su biblioteca, en 2009. Este caso, disponible en el catálogo digital de la Biblioteca, ofrece algunas pistas que evidencian el vínculo entre los archivos –o colecciones– y *lo fotográfico*. En la ficha de clasificación (Fig. 1) se presenta una nomenclatura que precisa: un número de identificación, un formato, un título, una descripción física, un par de notas aclaratorias sobre los ítems anteriores o sobre algún dato en general, la advertencia sobre su uso y reproducción, la procedencia, la materia, el género o la forma y, finalmente, el listado de unidades que conforman la colección fotográfica del fondo Cúneo. Sobre esta clasificación completa de la colección hay varias cuestiones al respecto de las cuales llamar la atención. En primer lugar la nota aclaratoria de la nominación advierte que el título “Colección fotográfica Enrique Dardo Cúneo” es “asignado por el personal de la Biblioteca”. En este aspecto, la idea de colección no proviene del mismo Dardo Cúneo, sino que, al ser reorganizado el archivo completo donado por Cúneo, una colección fotográfica se conformó a la luz de una tarea de organización y clasificación de los documentos completos.²⁸⁶ Lo anterior tiene sentido si se observa que esta colección fotográfica fue años después de la donación –en 2012– incorporada al acervo de la Sala Benito Panunzi.

²⁸⁵ John Tagg, *op. cit.*, 11.

²⁸⁶ Es importante que, siguiendo esta nota aclaratoria, la conformación de esta colección específicamente fotográfica, separándola del resto del fondo, no se atuvo de manera estricta al principio de procedencia que la Archivística resalta como cualidad específica de la definición del archivo.



[Ingreso / Registro](#)
[Mi estante electrónico](#)

Usted se encuentra en: [Búsqueda bibliográfica](#) > [Registro completo](#)



[Ver Objetos Digitales](#)

Vista: [Estándar](#) | [Cita](#) | [MARC](#)

No. de sistema	001349019
Formato	Fotografía
Título	[Colección fotográfica Enrique Dardo Cúneo] [material gráfico]
Descrip. física	198 fotografías : gelatina de plata, byn. 32 tarjetas postales. 1 sobre (7 tiras de negativos flexibles) : byn ; 35 mm.
Nota	Título asignado por el personal de la Biblioteca. Las imágenes de esta colección donadas por Dardo Cúneo en junio de 2009, ingresan al Departamento Fotográfico de la Biblioteca en 2012.
Nota	Sumario: La colección contiene retratos de Dardo Cúneo que corresponden a diversas épocas, algunas de ellas se utilizaron en las portadas de sus libros, cuenta también con imágenes familiares, sociales y políticas, estas últimas vinculadas a la presidencia de Arturo Frondizi, además contiene fotografías pertenecientes a distintas actividades y eventos realizados en la Sociedad Argentina de Escritores.
Uso y reproducción	No se conocen restricciones. Deben ser respetados los principios de paternidad e integridad de la imagen.
Procedencia	Donación, Enrique Dardo Cúneo, 20090600
Materia	Argentina -- Fotografías
Género/Forma	Copias a la gelatina de plata Instantáneas Negativos flexibles
Artículo/Unidad:	[Dardo Cúneo junto a Juan Filloy en El Chocón]
Artículo/Unidad:	[Dardo Cúneo en el interior de una librería, sosteniendo uno de sus libros, titulado Las nuevas fronteras]

Utilidades

Enlace permanente
<https://catalogo.bn.gov.ar/F/?> [Copiar](#)

[Exportar registro MARC](#)
[Agregar a mi estante electrónico](#)
[Imprimir el registro seleccionado](#)
[Sugerencias acerca del registro](#)

Compartir

[Email](#)
[Facebook](#)
[Twitter](#)

Fig. 1. Captura de pantalla de la catalogación del fondo fotográfico Colección fotográfica Enrique Dardo Cúneo (Fototeca Biblioteca Nacional Mariano Moreno - https://catalogo.bn.gov.ar/F/FJPRTTDF68UGYTXLKFFGMURXCG5NE23XJYFPISPEVKBAT9FXGI-39271?func=direct&local_base=G ENER&doc_number=001349019)

En segundo lugar, la nota aclaratoria referida al sumario define, de modo general, el contenido de esta colección. Allí se menciona:

La colección contiene retratos de Dardo Cúneo que corresponden a diversas épocas, algunas de ellos se utilizaron en las portadas de sus libros, cuenta también con imágenes familiares, sociales y políticas, estas últimas vinculadas a la presidencia de Arturo Frondizi, además contiene fotografías pertenecientes a distintas actividades y eventos realizados en la Sociedad Argentina de Escritores.²⁸⁷

De manera particular esta descripción recoge la diversidad de contextos a los que pertenecen las fotografías, sus usos, sus asociaciones político-ideológicas, además de su definición en tanto registro. Sin embargo, estas nociones enunciadas en las fichas, con fines a una clasificación y descripción operativa dentro del fondo, constituyen también aquello que Gillian Rose ha denominado “una red lingüística”²⁸⁸ que proyecta sentidos y definiciones sobre lo fotográfico. De este modo la clasificación aparece aquí

²⁸⁷ Es interesante resaltar en esta descripción general el recorte realizado que asocia al corpus de la colección con la presidencia de Frondizi y no con la militancia socialista de Cúneo, además de decidir presentarlo como escritor y no como director de la Biblioteca Nacional.

²⁸⁸ Gillian Rose, “Practising photography: an archive, a study, some photographs and a researcher”, *Journal of Historical Geography*, Vol. 26: No. 4 (2000): 560.

como una manera de direccionar los sentidos posibles que se pueden derivar de una investigación sobre la Colección Fotográfica Enrique Dardo Cúneo. La misma clasificación habilita también la asociación de esta colección –compuesta por 198 fotografías en gelatina de plata en blanco y negro; 32 tarjetas postales y 7 tiras de negativos flexibles de 35 mm en blanco y negro– con ciertos usos del retrato en la industria editorial, con las disquisiciones al respecto de la fotografía familiar e incluso, con la adscripción ideológica que puede tener una foto cuando se menciona en la nota: “[...] imágenes [...] sociales y políticas, [...] vinculadas a la presidencia de Arturo Frondizi”. Todas estas perspectivas que son, en definitiva, vertientes de análisis dentro de la historia y la teoría de la fotografía, se hacen ya presentes en la clasificación objetiva disponible en la ficha descriptiva de esta colección.

Si se analiza, en relación con esta primera ficha, una perteneciente a las unidades de esta colección, es posible encontrar una situación similar. Es el caso de la “Serie de Retratos de Dardo Cúneo sentado en diversas poses fumando una pipa, Beccar 1963” que cuenta con una ficha descriptiva compuesta por los mismos ítems de la anterior, salvo el listado de unidades que en este caso es inexistente (Fig. 2). Este ejemplo deja ver como el título es también asignado en una operación de catalogación además de señalar, de modo específico, una restricción en el formato de consulta que en este caso es solo digital. Otro de los aspectos sobre el que amerita volver aquí son las materias asociadas a las cinco fotografías en blanco y negro que componen esta unidad de la colección. Comprendidas a la vez como metadatos de creación, de forma y de contenido²⁸⁹ estas materias resaltan el fondo de pertenencia –Cúneo, Dardo, 1914-2011–; el lugar y la fecha de creación –Beccar, San Isidro 1960-1970– y la época histórica, el tema y los descriptores que refieren a la imagen visual, su contenido y función –Siglo XX, retratos fotográficos, pipas de tabaco. Es interesante ver en este caso, cómo los metadatos de contenido le asignan un descriptor como “pipas para tabaco”. Si se mantiene la afirmación sobre el archivo fotográfico y sus prácticas de institucionalización como actores en la definición de lo fotográfico, sería posible comprender en este caso a las pipas para tabaco como una entidad también analizable al respecto de esta serie fotográfica de Cúneo. Dicho caso se podría relacionar de modo directo con la idea de “la imagen foto [como] inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda”.²⁹⁰ En tanto Cúneo aparece con la pipa para tabaco, este descriptor permite ingresar en el debate sobre el acto fotográfico como afirmación de su propia existencia.

²⁸⁹ Fernando Osorio Alarcón et al., *Construcción de un modelo documental para el control físico e intelectual de fondos y colecciones fotográficos y aplicación del modelo al estudio de caso: “Fondo Juan Crisóstomo Méndez Ávalos”* (Puebla: FONCA-Secretaría de Cultura, 2018), 6-8.

²⁹⁰ Philippe Dubois, *op. cit.*, 51.



[Ver Objetos Digitales](#)

[Solicitar en Fototeca](#)

Vista: [Estándar](#) | [Cita](#) | [MARC](#)

< Registro 47 de 4025 >

No. de sistema	001352456
Formato	Fotografía
	Analítica
Título	[Serie de Retratos de Dardo Cúneo sentado en diversas poses fumando una pipa, Beccar 1963] [material gráfico]
Ple de imprenta	[1963].
Descrip. física	5 fotografías : byn ; 12 x 9 cm o menores.
Nota	Título asignado por el personal de la Biblioteca.
	Las imágenes de esta colección donadas por Dardo Cúneo en junio de 2009, ingresan al Departamento Fotográfico de la Biblioteca en 2012.
	Al dorso de varios ítems contienen sello de tinta poco legible con el número 19599.
Restricción	Material disponible sólo en formato digital.
Formato adicional	Disponible en formato digital (BNA_FO015207, BNA_FO015214, BNA_FO015243, BNA_FO015407, BNA_FO015408).
Uso y reproducción	No se conocen restricciones. Deben ser respetados los principios de paternidad e integridad de la imagen.
Materia	Cúneo, Dardo, 1914-2011
Materia	Retratos fotográficos – Siglo XX
	Pipas para tabaco – Fotografías – 1960-1970
Materia	Beccar – 1960-1970
	San Isidro [Buenos Aires (Provincia)]
Género/Forma	Copias fotográficas – 1960-1970
	Fotografía en blanco y negro – 1960-1970
	Instantáneas
En:	[Colección fotográfica Enrique Dardo Cúneo]

Fig. 2. Captura de pantalla de la catalogación de la unidad Serie de Retratos de Dardo Cúneo sentado en diversas poses fumando una pipa, Beccar 1963 de la Colección Fotográfica Enrique Dardo Cúneo. (Fototeca Biblioteca Nacional Mariano Moreno - https://catalogo.bn.gov.ar/F/JPRTTDF68UGYTXLKFFGMURXCG5NE23XJYFPISPEVKBAT9FXGI-38688?func=full-set-set&set_number=018676&set_entry=000047&format=999)

Las fichas de las colecciones del Centro de la Imagen tienen la particularidad de estar regidas por una norma de clasificación nacional que comenzó a funcionar en México desde el 2016. La especificidad de esta norma radica en estar concebida para su aplicación en “la organización y gestión de fondos fotográficos” además de tener “como alcance un tratamiento por unidad documental simple”.²⁹¹ Este modo de organización estandarizado incluye un nivel de detalle suficientemente amplio que posibilita la precisión en la caracterización del documento/obra fotográfico (Fig. 3).

²⁹¹ La unidad documental puede referir tanto a una sola imagen física como a varias montadas en un mismo soporte y con una coherencia discursiva, Dirección General de Normas, op. cit., 1.

El nivel obligatorio en el detalle de la descripción abarca los siguientes metadatos:

- 
- a) Creación
 - Autor y otros creadores
 - Nombre del autor
 - Tipo
 - Función
 - Seudónimo
 - Autoría atribuida
 - Títulos
 - Título de serie
 - Título de origen
 - Rasgo distintivo
 - Fechas
 - Fecha de toma de la imagen visual
 - Fecha de creación de la imagen física
 - Lugar
 - Lugar de la imagen visual
 - Especificación
 - Rol
 - Información adicional
 - Proceso fotográfico
 - Formato
 - Tamaño
 - Color
 - Polaridad
 - Tipo
 - Portador o base
 - Orientación
 - Forma
 - Medidas
 - b) Forma
 - Soporte secundario
 - Inscripciones
 - c) Contenido
 - Época histórica
 - Tema principal
 - Descriptores
 - Personajes
 - Nombre
 - Nombre artístico
 - Ubicación
 - Título, cargo o investidura

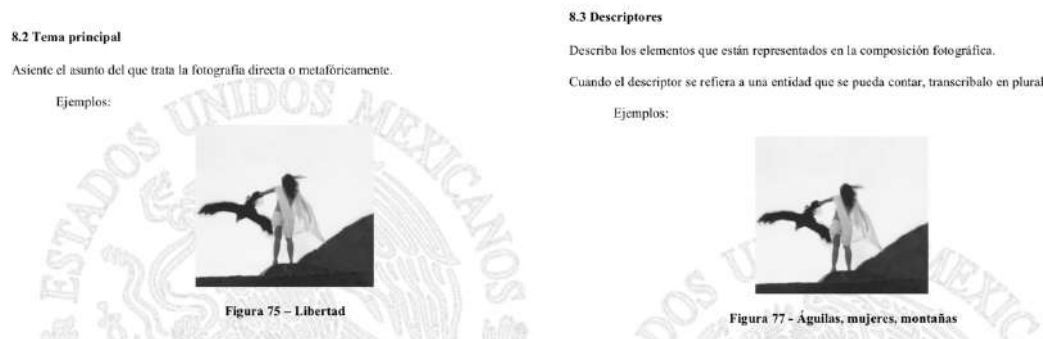
Fig. 3. Captura de pantalla de los detalles de la descripción de metadatos para la catalogación de documentos fotográficos según la Norma Mexicana

En una cercanía con la ficha de la Fototeca de la Biblioteca Nacional, la Norma Mexicana requiere de la incorporación de metadatos de creación, contenido y forma. Al poner el acento en la noción de obra fotográfica, el Centro de la Imagen desglosa las posibilidades de una función autoral –completamente ausente en las de Cúneo– con fines a puntualizar una idea de autor, o creador, que posibilita pensar sobre los distintos modos en que históricamente se asoció la idea de autor a un productor de la imagen fotográfica.²⁹² Esta cuestión de la noción autoral, constitutiva de las discusiones al respecto de lo fotográfico, se devela en este modo de clasificación que pareciera ser, a simple vista, un recurso meramente técnico. Lo mismo ocurre con la fecha y el lugar; apartados que consideran como dispar el tiempo de la imagen visual y el tiempo de la constitución artefactual del objeto fotográfico. Esta subdivisión establece las bases de una caracterización de la fotografía en donde es posible diferenciar su concepción como objeto material y su concepción como índice o ícono de una realidad.²⁹³ De este modo, en todos los casos de los metadatos para completar en la ficha de la Norma Mexicana, se hace posible advertir que los protocolos de organización archivística pueden llegar a estar estrechamente relacionados con las maneras en que conceptual y teóricamente se ha debatido la definición y el lugar de la fotografía como práctica cultural. Los metadatos de contenido de la ficha utilizada por el Centro de la Imagen son elocuentes para notar este vínculo. Así, hay una clasificación de la época histórica, el tema principal, los descriptores y los personajes que puede ser, a su vez, subdividida en otros niveles más específicos de descripción. De esta manera, se puede ir de una enunciación más explícitamente interpretativa de la foto

²⁹² Sobre este tema resulta interesante la discusión propuesta por Rosalind Krauss para pensar la función autoral en la fotografía como una operación institucional asociada a una lectura, *modernista* o de *vanguardia*, de la producción fotográfica del Siglo XIX donde, en vez de la idea de autor, era utilizada la noción de operario. Rosalind Krauss, “Los espacios discursivos de la fotografía”, en op. cit., 145-163.

²⁹³ Las nociones de Índice e Ícono refieren a las dos funciones significa que, para Philippe Dubois, han primado como modelos discursivos de la fotografía en diferentes momentos de la historia. Cf. Philippe Dubois, op. cit., 51.

–como sería el ejemplo de la Fig. 4, que avanza sobre la elaboración de su sentido (“libertad”)– a una enumeración más pretendidamente objetiva de sus contenidos iconográficos –o, en un sentido más estrictamente panofskiano, de una “descripción preiconográfica”²⁹⁴ (Panofsky 1955)– como en la Fig. 5.



Figs. 4 y 5. Captura de pantalla de un ejemplo desarrollado por la Norma Mexicana para la conformación de los metadatos de contenido de los registros catalográficos. (Dirección General de Normas, Norma Mexicana NMX-R-069-SCFI-2016. Documentos fotográficos – Lineamientos para su catalogación. México: Secretaría de Economía, 2016)

Señalar estos recursos de etiquetado supondría, en algún punto, notar que estos estándares de clasificación pueden estar estrechamente asociados a los modos históricos de confeccionar operaciones de lectura al respecto de la fotografía.

2. La cualidad háptica como forma de conocimiento dentro de los fotoarchivos

Al avanzar sobre los formatos de catalogación y clasificación de los archivos fotográficos se hizo evidente que hay una dimensión referida a la materialidad del documento u obra fotográfica que salta a la vista. Tanto en los metadatos de creación como en aquellos referidos a la forma, las cualidades de los procesos fotográficos; los formatos; las medidas; los soportes; las inscripciones y las condiciones de acceso, reproducción y uso, resultan indispensables. La relevancia de esta información tiene que ver, por una parte, con la identificación y asociación clara de la catalogación con el objeto y, por otra, con la determinación histórica que reposa en cada una de las obras y documentos del acervo. Este segundo aspecto de relevancia llama particularmente la atención porque es aquel que determina un punto de contacto específico entre el archivo y sus lógicas de funcionamiento con la *Idea de lo fotográfico* mencionada en el apartado anterior. Al seguir la propuesta de Jane Bennett que concibe la importancia de “los poderes eficaces de las configuraciones materiales particulares”²⁹⁵ para analizar los objetos, es posible entender que en dicha clasificación formal de los documentos y obras fotográficas de archivos y colecciones hay una potencia significativa sobre la que vale la pena detenerse.

²⁹⁴ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Nueva York: Doubleday, 1955).

²⁹⁵ Jane Bennett, *Vibrant Matter a political ecology of things* (Durham: Duke University Press, 2010), ix [la traducción es propia].

En el caso de la Fototeca de la Biblioteca Nacional, la precisión de que se trata de copias fotográficas de instantáneas en blanco y negro de 12 x 9 cm, además de estar disponibles sólo en formato digital, dice algo más que solo un contenido informativo para la identificación. Lo que aparece en este etiquetado comprende, sustancialmente, lo que en el desarrollo de la historia de la fotografía se ha forjado como una multiplicidad, casi infinita, de soportes, materias, técnicas, tamaños, tecnologías y procedimientos. En este sentido, enunciar la fisicalidad constitutiva de cada objeto fotográfico es también un modo de ubicación y comprensión de este objeto en el devenir de la propia historia del medio. No obstante, aquí la materialidad no refiere solo a los meros soportes, técnicas y procedimientos, sino al conjunto de las relaciones de estas dimensiones con otras prácticas y discursos que orbitan alrededor de la fotografía. Lo que los procesos del archivo fotográfico permiten visualizar son, por lo tanto, las materialidades específicas en donde cada foto se define y determina siempre en su condición de superficie.²⁹⁶ Dicho de otra manera, es en la superficie de la foto donde se encuentran envueltas todas estas dimensiones que no refieren solo a la imagen sino también a sus formaciones discursivas.²⁹⁷

Hablar de cualidad háptica para comprender una particularidad de los documentos u obras en los fotoarchivos supone comprender que hay en el tacto una dimensión cognoscitiva que no puede ser soslayada. Esto justifica el hecho de que la descripción material del documento sea una condición sin la cual no sea posible aprehender la naturaleza de dicho objeto. Esta relevancia dada a la materialidad como composición y modo de acceso a una lectura de lo fotográfico está resaltada también por la notable importancia que los sistemas de catalogación dan a los soportes secundarios, a las inscripciones, al estado de conservación y a las condiciones de acceso y uso. En el caso, por ejemplo, de las fotos de Dardo Cúneo, la nota sobre la inscripción en el dorso de “un sello de tinta poco legible” esclarece que, si bien este sello permite la ubicación e identificación en caso de pérdida o confusión de la foto, también posibilita restituir las prácticas y los usos en los cuales se vieron inmersas las fotografías del escritor. Funciona, en este caso, no solo como una marca de identificación sino como una marca visible de las operaciones históricas a las que estuvieron sujetas las fotografías de Cúneo. Este sería el caso de su tránsito por la industria editorial o por la Sociedad Argentina de Escritores, instancias que de uno u otro modo dejaron la marca, en el objeto, de un momento específico de su circulación.²⁹⁸

²⁹⁶ Esta idea de la superficie como el lugar en el cual suceden los diferentes tipos de mediación, transferencia y transformación ha sido desarrollado por Giuliana Bruno, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 3.

²⁹⁷ La noción de formación discursiva se encuentra extensamente desarrollada en la filosofía de Michel Foucault. En este caso es entendida siguiendo la siguiente definición: Una formación discursiva es “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística específica, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa”, Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018), 154.

²⁹⁸ Esta noción de marca proviene del análisis realizado por Natalia Taccetta sobre la noción agambeniana de “signatura”, Natalia Taccetta, *Agamben y lo político* (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 177. También se puede tomar aquí la idea directa de Agamben sobre la signatura como “ciencia a través de la cual todo lo que está oculto es descubierto y sin este arte no puede hacerse nada profundo”, Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009), 47.

Los lineamientos estipulados por el archivo sobre el uso y la manipulación de los documentos fotográficos permiten, por su parte, evidenciar el carácter ineludible de la materialidad para su comprensión. Estos protocolos que debe seguir el usuario –el tipo de manipulación de las piezas, la ausencia de objetos externos al archivo, la disposición y la ubicación del cuerpo en el espacio– no solo muestran de una manera la visualidad del documento, sino que reconfiguran la percepción del objeto fotográfico en el archivo. Es así como establecen un determinado modo de implicación en donde la corporalidad del investigador se presenta siempre como una amenaza, y la corporalidad del objeto fotográfico, como una superficie frágil, siempre amenazada.

Conclusiones

Los casos de la Fototeca de la Biblioteca Nacional y del Centro de la Imagen han permitido sacar a la luz un conjunto de problemas que deberían ser más extensamente abordados en una indagación sobre los múltiples vínculos entre el archivo, la colección y lo fotográfico. Esta ponencia buscó apenas delinear un campo problemático a partir de un ejercicio de observación de registros catalográficos y de las normas que regulan los procesos de etiquetado en el trabajo con fondos. Dicho ejercicio apuntó no tanto a un análisis exhaustivo desde los términos técnicos de la Archivística, sino más bien al despliegue de un interrogante que se puede posar en la historia y teoría de la fotografía.

Desde esta perspectiva, entender el archivo como “la ley de lo que puede ser dicho [y] el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”²⁹⁹ permite entrever las posibilidades que las prácticas archivísticas dan para la comprensión de lo fotográfico en distintos contextos históricos y geográficos. Esta singularidad del acontecimiento es lo que permite también decir ciertas afirmaciones sobre la fotografía, y no otras, en el devenir de una configuración historiográfica y conceptual sobre el propio medio. Aquí la materialidad objetual resulta significativa, por lo tanto, en la medida en que su configuración es el resultado de las condiciones de posibilidad de enunciación otorgadas por el ordenamiento y clasificación que se desprende de las prácticas archivísticas: en términos de Foucault, de una arqueología.³⁰⁰ En definitiva, los archivos fotográficos podrían concebirse como la posibilidad misma de constituir un saber sobre una *Idea fotográfica* que siempre encontraría su concreción en una superficie marcada por los avatares de su propia historia.

Referencias bibliográficas

Heredia Herrera, Antonia. *Archivística general. Teoría y práctica*. Sevilla: Diputación Provincial, 1986.

²⁹⁹ Michel Foucault, op. cit., 170.

³⁰⁰ Para Foucault la Arqueología da cuenta de una experiencia del orden y de las condiciones históricas de posibilidad de los saberes, Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013).

Costello, Diarmuid. *On Photography. A Philosophical Inquiry*. Londres: Routledge, 2018.

Dirección General de Normas, Norma Mexicana NMX-R-069-SCFI-2016. *Documentos fotográficos – Lineamientos para su catalogación*. México: Secretaría de Economía, 2016.

McIver Lopes, Dominic. *Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2016.

Osorio Alarcón, Fernando et al. *Construcción de un modelo documental para el control físico e intelectual de fondos y colecciones fotográficos y aplicación del modelo al estudio de caso: “Fondo Juan Crisóstomo Méndez Ávalos”*. Puebla: FONCA-Secretaría de Cultura, 2018.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

Rose, Gillian. “Practising photography: an archive, a study, some photographs and a researcher”, *Journal of Historical Geography*, Vol. 26: No. 4 (2000): 555-571.

Bruno, Giuliana. *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter a political ecology of things*. Durham: Duke University Press, 2010.

Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

_____. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Taccetta, Natalia. *Agamben y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

Atencia-Linares, Paloma. “Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 70: No. 1 (2012): 19-30.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 2010.

Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2019.

Entre el documento de archivo y la obra de arte: los fondos personales de artistas custodiados por el Archivo IIAC

María Inés Afonso Esteves (Archivo IIAC-Untref)

Clara Tomasini (Archivo IIAC-Untref / Centro Materia-Untref)

iesteves@untref.edu.ar ; ctomasini@untref.edu.ar

Introducción

En el año 2013 el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (IIAC) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) recibe tres donaciones que dan inicio a la conformación del Archivo IIAC. Se trata del fondo institucional de la emblemática Galería Lirolay, el fondo personal de investigador y crítico de arte Alberto Collazo y la biblioteca personal del escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky.

El Archivo IIAC, “tiene como objetivo la guarda, catalogación y difusión de sus fondos y aspira a convertirse en una herramienta privilegiada para los investigadores en la producción de conocimiento”³⁰¹. Para ello, se conformó un equipo interdisciplinario, coordinado por el Lic. Martín Paz, que incluye archivistas, bibliotecarios, historiadores del arte, informáticos, fotógrafos y conservadores³⁰². El Archivo cuenta además con el apoyo técnico de becarios, estudiantes de las carreras de grado³⁰³ de la UNTREF, que realizan allí sus prácticas pre profesionales.

En la actualidad, el Archivo reúne 24 fondos/colecciones de artistas visuales, escritores, historiadores del arte e instituciones relacionadas con el arte y la cultura. Entre los productores más destacados podemos mencionar a Galería Lirolay, Alberto Collazo, Susana Thénon, Daniel Link, Museo de la Inmigración, Miguel Ángel Lens, Juan Pablo Renzi, Juan Carlos Romero, Annemarie Heinrich, Alberto Nigro, Albertina Carri, Rafael Squirru, Daniel Merle, Gyula Kosice, María Juana Heras Velasco, Osvaldo Lamborghini y Pablo Suárez.

³⁰¹ “Archivo IIAC: Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa”, UNTREF. [Recurso en línea], <http://www.untref.edu.ar/instituto/iiac-instituto-de-investigacion-en-arte-y-cultura> (recuperado el 19/03/2019)

³⁰² En la actualidad el equipo está conformado por Martín Paz (coordinador general), Olga Zurita (coordinadora del área archivo), Cinthia Sánchez (responsable del área de preservación y conservación), Ramiro Uviña (sistemas informáticos), María Inés Afonso Esteves, Ignacio Fernández Bravo, Julieta Lopresto Palermo, Marina Mattina, Clara Tomasini, (responsables de los procesos técnicos), Xiomara Zapata (asistente del área conservación), Ignacio Liang (fotógrafo).

³⁰³ El Archivo IIAC ha recibido becarios de las siguientes carreras de grado: Gestión del Arte y la Cultura, Licenciatura en Historia, Licenciatura en Artes Electrónicas e Ingeniería de Sonido.

Existen dos modalidades de ingreso de fondos al Archivo que van a determinar luego, el tipo de acceso de los usuarios a los documentos. La primera, a través de la donación física de la documentación por parte de los propios productores o de sus herederos. La segunda, por medio de convenios de colaboración, que establecen plazos para dar tratamiento archivístico y de conservación para luego digitalizar la totalidad de los documentos del fondo, quedando como contraparte una copia digital para el Archivo IIAC, mientras la documentación original vuelve a manos de sus productores o tenedores. En el primer caso, los usuarios pueden acceder a los documentos originales en la sala de consulta del archivo y si estuvieran digitalizados a la copia digital disponible en el catálogo en línea del Archivo IIAC³⁰⁴. En el segundo caso el acceso es únicamente virtual y libre.

En los últimos años, los fondos personales ganaron reconocimiento dentro del campo de la investigación académica, como fuentes primarias para indagar, conocer y abordar la obra de artistas, escritores e intelectuales. En estos se encuentran plasmados los contextos sociales y culturales de cada productor a nivel micro y de cada época a nivel macro. El hecho de poder acceder a documentos que pertenecieron a la esfera privada del artista, abre un abanico de posibilidades a la hora de plantear nuevas líneas de investigación, ya que de esos documentos emergen facetas desconocidas o no tan exploradas, registros de actividades secundarias, documentos que echan luz sobre modos de vida, sobre redes y contactos y, especialmente, sobre las prácticas de creación artística.

El crecimiento exponencial de fondos personales recibidos y trabajados en los últimos años por diversas instituciones públicas y privadas, alerta sobre un despertar en la conciencia de productores y herederos sobre el valor patrimonial que tienen esos fondos y sobre la responsabilidad de dar a conocer esos documentos de manera pública. El Archivo IIAC reconoce la importancia de conservar y dar tratamiento archivístico a estos fondos para garantizar el acceso público y resguardar la memoria cultural de nuestro país.

1. Fondos personales de artistas

Tanto la teoría como la práctica archivística tradicional se han ocupado ampliamente de los archivos institucionales, dando escasa atención a los fondos personales. Terry Cook al repasar la historia de la archivística revela la intencionalidad que guió en sus inicios el desarrollo de la disciplina en favor de la construcción de la memoria estatal, poniendo sobre la mesa los vínculos entre archivo y poder:

Casi todos los clásicos libros de metodología archivística fueron escritos por miembros destacados de los archivos nacionales en Europa. No nos sorprende pues que la mayoría de estos libros se centraran en los documentos gubernamentales, públicos o institucionales y en su

³⁰⁴ <http://archivoiiac.untref.edu.ar/>

transferencia ordenada a depósitos archivísticos para preservar su orden y clasificación originales; y que la mayoría de los archivos privados y personales, fueran relegados al ámbito de las bibliotecas y de los bibliotecarios.³⁰⁵

En las últimas décadas, instituciones de todo el mundo han demostrado su interés por los fondos personales, y se han generado nuevos planteos teóricos y metodológicos para su abordaje desde una perspectiva archivística. Basta hacer un repaso por los trabajos presentados en las jornadas y congresos de archivística para tener un panorama de los perfiles o trayectorias profesionales de los productores cuyos fondos han recibido tratamiento. Se trata en general de personalidades valoradas por su destacada actuación en un campo determinado: científicos, escritores, fotógrafos, políticos, intelectuales, activistas, escritores, artistas, entre otros.

Los fondos personales de artistas, como el resto de los fondos personales, reúnen un conjunto de documentos producidos o acumulados en el ejercicio de las funciones y actividades que les son propias. De esto se desprende que a partir del estudio de estos fondos es posible reconstruir parte de la trayectoria individual pero también colectiva de los artistas. Cabe preguntarse entonces ¿qué es lo que diferencia a los fondos personales de artistas del resto de los fondos personales? ¿cuáles son los desafíos que tienen que enfrentar los archivistas a la hora de abordar estos fondos?

Los fondos personales de artistas tienen la particularidad de reunir, además de los tradicionales documentos de archivo, obras de arte como dibujos, pinturas, collages, fotografías, entre otros.

Algunas de estas producciones tienen entidad de obra de arte y fueron expuestas anteriormente, sin embargo, existen otras que nunca fueron exhibidas y también piezas que no son consideradas como obras de arte clásicas sino que son bocetos, pruebas, estudios o trabajos realizados a pedido. Estos documentos no solo poseen un valor estético propio sino que, en muchos casos, aportan información y posibilitan nuevas lecturas sobre la producción ya estudiada y, especialmente, sobre el proceso creativo del artista. Esto les otorga una doble condición que los sitúa en el límite entre la obra de arte y el documento de archivo.

Para Antonia Heredia Herrera los documentos de archivo son aquellos “producidos o recibidos por una persona o institución durante el curso de su gestión o actividad para el cumplimiento de sus fines y conservados como prueba e información”.³⁰⁶ José Ramón Cruz Mundet,³⁰⁷ a partir de lo establecido por

³⁰⁵ Terry Cook, “Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria”, *Tábula- Asociación de Archiveros de Castilla y León*. No. 13 (2010): 159.

³⁰⁶ Antonia Heredia Herrera, *Archivística general. Teoría y práctica* (Sevilla: Diputación Provincial, 1991), 123.

³⁰⁷ José Ramón Cruz Mundet, “Principios, términos y conceptos fundamentales”, en *Administración de documentos y archivos: Textos fundamentales*, Coordinadora de Asociaciones de Archiveros (Madrid: Coordinadora de Asociaciones de Archiveros, 2011), [Recurso en línea], <http://www.archiveros.net/LIBRO.ARCHIVOS.IBEROAMERICANOS.pdf> (recuperado el 20/03/2019)

Theodore R. Schellenberg, indica que los documentos de archivo se caracterizan por su génesis orgánica, su condición seriada, su exclusividad y su carácter interrelacionado por su pertenencia a un conjunto documental. Asimismo señala como otras características definitorias su autenticidad, fiabilidad, integridad y manejabilidad. Aunque resulta evidente que los documentos administrativos son aquellos que se ajustan más adecuadamente a esta caracterización, muchos de los documentos existentes en los archivos personales, incluso aquellos que pueden calificarse como obras de creación, también cumplen con la mayoría de estas características. Sin embargo su inclusión entre los documentos de archivo fue objeto de rechazo, controversia o, en el mejor de los casos, ambigüedad.

La Ley de Archivos de Andalucía de 1984 define a los documentos como:

toda expresión en lenguaje oral o escrito, natural o codificado, recogida en cualquier tipo de soporte material, así como cualquier otra expresión gráfica, que constituye testimonio de funciones y actividades sociales del hombre y de los grupos humanos, con exclusión de las obras de creación y de investigación editadas, y de las que, por su índole, formen parte del patrimonio bibliográfico, así como de las expresiones aisladas de naturaleza arqueológica, artística o etnográfica.³⁰⁸

En 1998 la revista *Estudos Históricas* dedica un número a los archivos personales. En su artículo, Ariane Ducrot distingue los documentos de gestión, de los de creación y establece que

Además de los documentos escritos de tipo tradicional, pertenecen a un fondo de archivo los carteles, mapas y planos, dibujos y croquis, las fotografías, las grabaciones sonoras, visuales o informáticas, las películas, etc. que nacieron automáticamente de la actividad cotidiana de una persona y que esclarecen o completan los otros documentos que esa persona produjo en el ámbito de su actividad. (...) En cambio, cuando esos mismos documentos iconográficos o audiovisuales resulten de una creación literaria o artística, y no de una necesidad utilitaria, no pertenecer al dominio propio de los archivos.³⁰⁹

En la misma revista y haciendo referencia a lo señalado por Ducrot, Heloísa Liberalli Bellotto se pregunta

En el caso de archivos personales, si las series son dictadas por los tipos documentales resultantes de las funciones / actividades, como entonces no considerar los borradores, minutas y originales de la producción literaria como intrínseca y visceralmente documentos -incluso, los más representativos- del archivo de un escritor?³¹⁰

El mismo razonamiento podemos aplicarlo para pensar dentro del fondo personal de un artista, los bocetos, dibujos preparatorios o incluso las obras de arte propiamente dichas que se reciben como parte del mismo. Conservar estos documentos en su contexto de producción garantiza la organicidad del fondo custodiado evitando la dispersión. En este sentido, es importante tener en cuenta que dentro del campo

³⁰⁸ Andalucía, Ley 3/1984 de 9 de enero, de Archivos, en *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, No. 4 (Sevilla, 10 de enero, 1984) : [Recurso en línea], <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1984/4/5> (recuperado el 20/03/2019)

³⁰⁹ Ariane Ducrot, "A classificação dos arquivos pessoais e familiares", *Estudos Históricas*. Vol.11: No. 21 (1998), 157. [Recurso en línea], <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2059/1198> (recuperado el 20/03/2019) [Nuestra traducción]

³¹⁰ Heloísa Liberalli Bellotto, "Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook", *Estudos Históricas*. Vol.11: No. 21 (1998), 207. [Recurso en línea], <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2063> (recuperado el 20/03/2019) [Nuestra traducción]

del arte, comienzan a actuar otros agentes complejizando la problemática que son los galeristas y coleccionistas, que ponen un valor de mercado a estas piezas híbridas y que contribuyen a desmembrar los fondos, vulnerando el principio de procedencia y desconociendo el carácter orgánico y seriado de los documentos, al separarlos del conjunto.

Antes de evaluar algunos ejemplos de la tensión entre obra y documento de archivo en los diferentes fondos del Archivo IIAC, nos interesa señalar que existen algunas instituciones que están abordando la misma problemática. El Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), creado en el 2007, comenzó a trabajar de manera integral e interrelacionada, describiendo en la misma base de datos los fondos documentales y la colección de obras de arte. Mela Dávila Freire³¹¹ señala que “ (...) desde principios del siglo pasado, la producción artística ya no puede entenderse tan sólo a través de las obras de arte, sino que el «documento» (en sus diversas y variadas acepciones) ha entrado a formar parte del lenguaje que compone una producción cultural compleja como es el arte”.³¹²

En el ámbito latinoamericano, podemos mencionar al Centro de Documentación, Información e Investigación Arkheia, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de México. El patrimonio del MUAC “ (...) se divide en dos cuerpos principales: la “Colección artística”, constituida por obras concebidas en los marcos cambiantes del circuito del arte, y la “Colección documental”, que contiene archivos con materiales heterogéneos”.³¹³ Dentro del proyecto museológico del MUAC, Arkheia es el área que se encarga de resguardar los fondos documentales vinculados a la escena artística mexicana y latinoamericana.

Estos casos, ponen en evidencia los desafíos que se presentan en la actualidad en las instituciones culturales al trabajar sus acervos con un enfoque más global e integrado. Museos que custodian fondos de archivo y archivos que reciben obras de arte dentro de sus fondos. ¿De qué manera estos nuevos roles impactan en el acceso de los usuarios/público a estas producciones culturales? ¿Que aperturas generan estos nuevos modelos de gestión del patrimonio para superar las categorías estancas y abordar las diferentes producciones artísticas de manera articulada?

2. Tensión entre obra de arte y documento de archivo en los fondos personales del Archivo IIAC

³¹¹ Directora del Centro de Estudios y Documentación del MACBA entre 2006 y 2012.

³¹² Mela Dávila Freire, “El Centro de Estudios y Documentación del MACBA. Hacia un nuevo modelo de biblioteca de museo”, en *Actas de las Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*, (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2012), 12. [Recurso en línea], http://www.museodata.com/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf (recuperado el 11/03/2019)

³¹³ “Colecciones”, Museo Universitario Arte Contemporáneo. [Recurso en línea], <https://muac.unam.mx/colecciones> (recuperado el 22/03/2019)

El objetivo de esta sección es reflexionar acerca de los límites y las tensiones existentes entre obra de arte y documento de archivo, teniendo en cuenta el perfil profesional de los productores, el tipo de práctica artística que desarrollaron y el contexto de producción de estos documentos.

En los fondos personales de Annemarie Heinrich, Osvaldo Lamborghini y Juan Pablo Renzi, podemos encontrar una o varias series que nos ubican frente a la problemática planteada y que nos obligan a tomar decisiones metodológicas para abordar estas producciones.

Debido a la variedad de lenguajes, materialidades, técnicas y métodos de trabajo de los artistas, nos enfrentamos a mundos heterogéneos que requieren una dedicación mayor al momento de comprender sus prácticas y producciones artísticas. Las particularidades y las problemáticas de cada fondo que ingresa al archivo, hablan de sus productores y de sus contextos de producción. Las ausencias y lagunas documentales también son una cuestión a atender, ya que en algunos casos, por múltiples motivos, ingresan fondos incompletos, fragmentos o porciones de fondo. A esto se refiere Virginia Castro cuando señala que “ (...) los archivistas que nos vemos confrontados con este subtipo de archivos personales, más que meramente “describirlos”, debemos desarrollar una acerada sensibilidad para percibir la lógica por detrás del arreglo otrora impartido al mismo por su titular. Dicho de otra forma: ser capaces de percibir sus énfasis, sus tergiversaciones y, especialmente, sus silencios”.³¹⁴

Lo cierto es que estandarizar un modo de abordaje aplicable a todos los fondos implicaría destruir sus individualidades. Por este motivo, consideramos que el tratamiento archivístico debe incluir un enfoque interdisciplinario que permita estudiar y conocer en profundidad la trayectoria de los diferentes productores, los contextos culturales y artísticos en los cuales se encontraban insertos, las características propias de cada disciplina y la historia archivística de cada fondo, entre otras cosas.

³¹⁴ María Virginia Castro, “Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos” en *I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio*. Buenos Aires: CeDInCI, 2016, 124. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I-CEDINCI-UNSAM.pdf> (recuperado el 15/03/2019)

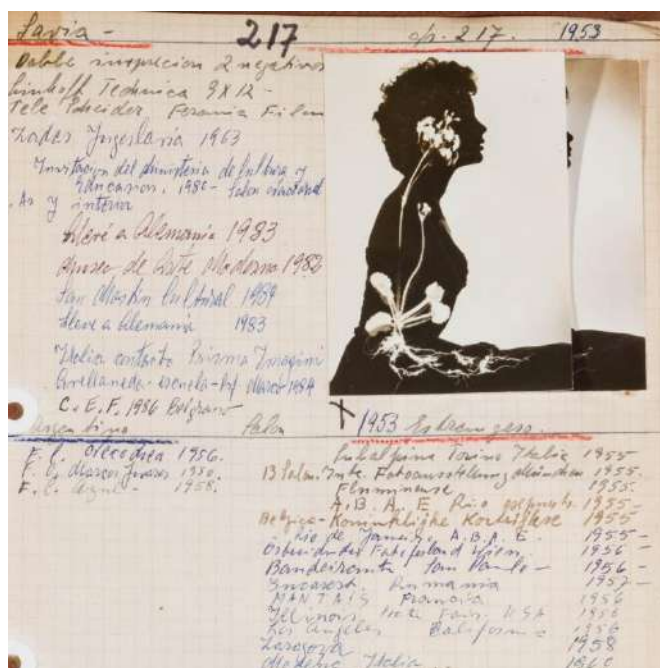


Fig. 1. Detalle de una de las carpetas de exposición de Annemarie Heinrich (Archivo IIAC)

El caso del fondo Annemarie Heinrich resulta interesante para pensar los límites entre documento y obra de arte, teniendo en cuenta que el fondo está compuesto mayormente por fotografías (Fig. 1). Annemarie Heinrich fue una fotógrafa alemana emigrada a la Argentina en 1926, que trabajó principalmente como retratista de las figuras del mundo de la cultura argentina. Annemarie organizó su archivo de manera metódica y guardó registro de todas sus actividades. Tras su fallecimiento, sus hijos mantuvieron el orden que la fotógrafa otorgó a su producción. Entre sus documentos hay una gran cantidad de negativos en varios soportes, copias, álbumes, catálogos, revistas y libros. Entre sus fotografías se encuentran retratos de estudio, paisajes, fotografías de ballets y obras de teatro, fotos familiares, fotografías para afiches de películas y también fotonovelas.

La distinción tajante entre documentos de gestión y obras de creación resulta poco efectiva en este caso, ya las funciones de la fotógrafa se entrecruzan continuamente y muchas de las obras de Heinrich que fueron originalmente producto de su función como fotógrafa profesional terminaron formando parte del corpus de su obra artística. Es el caso de la reconocida fotografía *Veraneando en la ciudad*, que se realizó en un primer momento para ilustrar la nota *La vida de las mujeres* de la revista *Vosotras* (fig. 2). Creada en un contexto profesional, luego esta fotografía fue parte de exposiciones hasta convertirse en la obra paradigmática de esta fotógrafa. Lo mismo sucedió con algunas fotografías de viaje, tomadas en un entorno íntimo y familiar, que luego se incluyeron en exposiciones o publicaciones periódicas. Estos ejemplos reflejan la dificultad a la que nos enfrentamos a la hora de discernir entre la condición de documento de archivo y obra de arte, sobretudo en las fotografías que suelen tener múltiples usos.

Consideramos entonces, que trabajar de manera integral el fondo nos permite entender estas producciones de doble naturaleza, respetando su procedencia y organicidad. Haciendo referencia a la importancia del contexto archivístico, André Porto Ancona López señala que “En el registro fotográfico -y también en los otros documentos imagéticos en general- esa organicidad sólo existe en la medida en que se mantienen las relaciones con el organismo productor y con las actividades productoras. Fuera de ese contexto, el documento se vuelve vacío, desde el punto de vista archivístico”.³¹⁵



Fig. 2. Veraneando en la ciudad, Annemarie Heinrich, 1958. (Archivo IIAC)

Otro caso representativo es el del fondo del escritor argentino Osvaldo Lamborghini que ingresó al Archivo IIAC en el año 2018. Está compuesto únicamente por su producción literaria y plástica, realizada en la ciudad de Barcelona, durante la primera mitad de la década de 1980, antes de su fallecimiento. La obra de Lamborghini se caracteriza por la hibridez, en gran parte de su producción se entrecruzan no sólo las técnicas sino también las disciplinas. Se trata de una producción que no admite una clasificación rígida e incluye originales manuscritos de su obra literaria, collages, dibujos, libros y cajas intervenidos, y libretas artesanales (Fig. 3).

³¹⁵ André Porto Ancona López, “El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo”, *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Vol. 23: No. 2 (2008) [Recurso en línea], http://universum.utalca.cl/contenido/index-08-2/andre_porto.html (recuperado el 20/03/2019)



Fig. 3. Detalle de uno de los libros intervenidos por Osvaldo Lamborghini. (Archivo IIAC)

Entre las piezas mixtas donde conviven textos e imágenes podemos destacar el *Teatro proletario de cámara*, un proyecto inacabado al que el escritor dedicó sus últimos años de vida. Alan Pauls se refiere a este objeto-libro inclasificable como

el proyecto más demencial, más gratuito, más a pérdida que hubiera concebido Lamborghini: esa serie de *coffee table books* de aguatero, pornografía de quiosco intervenida con lápices de colores, témperas, acuarelas escolares, epígrafes y comentarios poético-políticos, que el escritor realizó para nadie, por las noches, como un vampiro en pijama y pantuflas, encerrado en el dormitorio principal del departamento de la calle Comerç de Barcelona del que no salió nunca, ni una sola vez, en los siete últimos meses de su vida.³¹⁶

Otros objetos, como los libros y las cajas intervenidas nos vuelven a ubicar en los márgenes imprecisos de los géneros y de las disciplinas, poniendo en jaque al mismo tiempo los conceptos tradicionales de documento de archivo, libro y obra de arte.

³¹⁶ Alan Pauls, "Pornoliteral", en *El sexo que habla*. Osvaldo Lamborghini (Barcelona: MACBA, 2014), 108-109.



Fig. 4. Boceto de la obra *Mirando al cielorraso*, lápiz sobre papel, 1978 (Archivo IIAC)

Otro fondo en el que podemos encontrar la problemática planteada es en el del artista plástico argentino Juan Pablo Renzi que desarrolló su carrera artística desde principios de la década de los 60 hasta 1992, año de su fallecimiento. Las diferentes secciones y series identificadas permiten un acercamiento al proceso creativo y al pensamiento del pintor santafesino abarcando sus múltiples facetas como artista, docente, diseñador gráfico y publicista.

Dentro de su fondo, en la sección “Artista Visual” se encuentra la subsección “Producción artística e intelectual” que contiene la serie “Dibujos y bocetos”. La misma está compuesta por un conjunto de dibujos y pinturas de formato pequeño realizados por el artista a lo largo de su trayectoria. Si bien la mayoría de ellos no están datados, fue posible establecer un orden cronológico³¹⁷ vinculando los dibujos y pinturas con las diferentes etapas desarrolladas por el artista (Fig. 4). Como mencionamos anteriormente, el boceto o estudio preparatorio es una de las tipologías documentales presentes en muchos fondos de artista. Es un documento que da cuenta del proceso creativo, ya que forma parte de la génesis de la obra de arte, entendida esta última como la producción final. En algunos casos, los bocetos de Renzi incluyen anotaciones, grillas, medidas e incluso pruebas de pinceladas y de color. Muchos de ellos sirvieron luego de su fallecimiento, para reconstruir obras conceptuales e instalaciones de los años

³¹⁷ La ordenación cronológica fue posible gracias al trabajo previo realizado por Xil Buffone, quien desde 1998 viene trabajando con el fondo del artista.

60 que estaban destruidas. Además de los bocetos dibujados o pintados, Renzi tomaba fotografías que usaba como guías para realizar las obras de su serie *Realismo* (1973-1979). En estos modelos fotográficos, Renzi ensayaba composiciones y encuadres, que luego plasmaba de manera pictórica en sus obras (Fig. 5 y Fig. 6).



Fig. 5. Modelo fotográfico: foco (Archivo IIAC)



Fig. 6. Frase final, óleo sobre tela, 1980 (Archivo IIAC)

Dentro de la subsección “Producción artística e intelectual” del fondo Juan Pablo Renzi, también están incluidos los manifiestos colectivos e individuales firmados por el artista. Renzi participó del Grupo de Vanguardia de Rosario (1965-1968) que hacia mediados de la década de los 60 impulsó una serie de acciones tendientes a renovar el circuito del arte oficial, rompiendo progresivamente con las instituciones artísticas en un proceso que implicó una radicalización de sus posiciones, tanto a nivel estético como político y que culminó con la experiencia de *Tucumán Arde*.³¹⁸ En ese contexto, los artistas fueron

³¹⁸ *Tucumán Arde* fue una experiencia artístico-política impulsada por un grupo de intelectuales y artistas de vanguardia, rosarinos y porteños, que buscaban denunciar las condiciones de pobreza y explotación que sufrían los trabajadores de los ingenios azucareros tucumanos durante la dictadura de Onganía. La obra colectiva fue montada en noviembre de 1968 en la CGT de los Argentinos en Rosario y Buenos Aires.

abandonando los medios y soportes tradicionales de producción de obra, para adoptar nuevos formatos que pronto dieron paso a la desmaterialización de la obra de arte³¹⁹ y al arte de acción. El grupo rosarino acompañó varias de sus intervenciones con manifiestos para expresar su posicionamiento: *A propósito de la cultura mermelada* (1966), *De cómo se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto* (1967), *Siempre es tiempo de no ser cómplices* (1968), *Asalto a la conferencia de Romero Brest* (1968), *Tucumán Arde* (1968).

De esta manera, ante la ausencia del objeto, el documento es el único registro de la obra, y si bien sólo puede captar algunos aspectos de su existencia, adquiere un nuevo estatus que lo equipara en muchos casos con la obra misma. Paradójicamente, las huellas o restos materiales de estas propuestas artísticas conceptuales y políticas que intentaban romper con la institución arte, terminaron convirtiéndose en mercancías atractivas para el mercado del arte. Esto implica un riesgo, que es la dispersión y el desmembramiento de los documentos de su contexto de producción original.

3. Acceso

El Archivo IIAC tiene como objetivo difundir y brindar acceso, a través de su catálogo en línea, a los diferentes fondos que custodia. Para ello utiliza el software AtoM (Access to Memory), una aplicación de código abierto que respeta los estándares de descripción archivística internacionales.³²⁰ El acceso al catálogo online es libre y gratuito y en él se pueden consultar todos los fondos disponibles con sus respectivas descripciones archivísticas relacionadas jerárquicamente por niveles, de acuerdo al cuadro de clasificación de cada fondo. El programa tiene una interfaz amigable y permite a los usuarios realizar búsquedas sencillas y avanzadas o navegar por fondos, registros de autoridad, lugares, materias y/o objetos digitales. El Archivo IIAC cuenta con un área que se dedica a digitalizar los documentos que luego se enlazan con los registros de *unidad documental simple* cargados en Atom, quedando disponibles para su consulta, a menos que existiera algún tipo de restricción para su publicación.

Como planteamos anteriormente, trabajar de manera integral con la totalidad del fondo de un artista permite comprender el proceso de creación particular desarrollado en un espacio-tiempo concreto. Las prácticas artísticas no solo producen obras de arte, sino también una serie de documentos ligados al proceso creativo del artista y a la circulación y recepción de sus obras. Dentro del fondo de un artista podemos encontrar por ejemplo, el registro fotográfico de una obra, los bocetos que la antecedieron, el catálogo de la exposición donde fue exhibida y la reseña de la muestra publicada en la prensa. De este

³¹⁹ Se retoma el concepto “Desmaterialización” que utilizaron Oscar Masotta en su conferencia “Después del pop, nosotros desmaterializamos” en julio de 1967 en el Instituto Di Tella y Lucy Lippard en su libro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries* de 1972.

³²⁰ Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G), Norma Internacional sobre los Registros de Autoridad de Archivos relativos a Instituciones, Personas y Familias (CPF) y la Norma Internacional para describir instituciones que custodian fondos de archivo ISDIAH.

modo, en base a los elementos previstos en las normas de descripción archivística, se pueden entender las interrelaciones entre los documentos de archivo al interior del fondo e incluso con los fondos de otros artistas.

Conclusión

Los casos que presentamos son apenas algunos ejemplos de las problemáticas y desafíos que podemos encontrar en nuestro trabajo diario con los fondos de artistas. Con ellos buscamos destacar las ventajas y potencialidades de la aplicación de un tratamiento archivístico integral que supere las categorías canónicas y por medio del cual sea posible establecer interrelaciones entre los documentos de archivo y las obras de arte, pero también expandir de alguna manera el rol y la concepción clásica de archivo. A partir de esta premisa consideramos que es posible la reflexión en torno a la contextualización, a partir de la lógica archivística, de documentos que fueron habitualmente tratados como piezas de museo, en la medida en que estos permanecen reunidos con el fondo documental del productor.

Si asumimos que las prácticas artísticas se encuentran en constante experimentación y que las definiciones de obra de arte son cambiantes a lo largo del tiempo, parte de nuestro trabajo es considerar y poner en cuestión los alcances y límites de esas categorías. Las nuevas y variadas manifestaciones artísticas que emplean para su producción o exhibición a las nuevas tecnologías, se presentarán en un futuro cercano como un reto inminente para archivistas y conservadores. Las respuestas a esos nuevos desafíos solo surgirán de un abordaje crítico e interdisciplinario que contemple el diálogo y la convergencia entre los diferentes campos de conocimiento.

Referencias bibliográficas

Aira, César et al., *El sexo que habla*. Osvaldo Lamborghini. Barcelona: MACBA, 2014.

Andalucía, Ley 3/1984 de 9 de enero, de Archivos, en *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, No. 4 (Sevilla, 10 de enero, 1984) : [Recurso en línea], <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1984/4/5> (recuperado el 20/03/2019)

Castro, María Virginia. "Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos". *Actas de las I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio*. Buenos Aires: CeDInCI, 2016, 120-127. [Recurso en línea], http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM.pdf (recuperado 15/03/2019)

Castro, María Virginia y María Eugenia Sik (comps.). *Actas de las II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CeDInCI, 2018. [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf> (recuperado el 20/03/2019)

Cippolini, Rafael. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.

Constantin, María Teresa et al., Juan Pablo Renzi (1940-1992). *La razón compleja*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2009.

Cook, Terry. "Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria", *Tábula-Asociación de Archiveros de Castilla y León*. No. 13 (2010): 153-168.

Cruz Mundet, José Ramón. "Principios, términos y conceptos fundamentales", en *Administración de documentos y archivos: Textos fundamentales*, Coordinadora de Asociaciones de Archiveros y Gestores de Documentos-CAA (Madrid: Coordinadora de Asociaciones de Archiveros, 2011), 15-35. [Recurso en línea], <http://www.archiveros.net/LIBRO.ARCHIVOS.IBEROAMERICANOS.pdf> (recuperado el 20/03/2019)

Ducrot, Ariane. "A classificação dos arquivos pessoais e familiares". *Estudos Históricos*. Vol. 11: No. 21 (1998), 151-168. [Recurso en línea], <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2059/1198> (recuperado el 20/03/2019)

Heredia Herrera, Antonia. *Archivística general. Teoría y práctica*. Sevilla: Diputación Provincial, 1991.

Katzenstein, Inés (ed.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.

Liberalli Bellotto, Heloísa. "Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook". *Estudos Históricos* Vol.11: No. 21 (1998), 201-207. [Recurso en línea], <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2063> (recuperado el 20/03/2019)

Mela Dávila Freire. "El Centro de Estudios y Documentación del MACBA. Hacia un nuevo modelo de biblioteca de museo". *Actas de las Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2012, 7-19. [Recurso en línea], http://www.museodata.com/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf (recuperado el 11/03/2019)

Porto Ancona López, André. "El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo", *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Vol.23: No.

2 (2008): [Recurso en línea], http://universum.otalca.cl/contenido/index-08-2/andre_porto.html (recuperado el 20/03/2019)

Santelices Werchez, Carolina y Cecilia Guzmán Bastías. *Constitución de archivos de arte: directrices para su adecuada puesta en valor*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, Facultad de Ciencias Sociales, 2010.

Wechsler, Diana. *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*. Sáenz Peña: Eduntref, 2015.

Singularidades y regularidades: apuntes para la construcción de políticas públicas para los archivos personales

M. Eugenia Sik (CeDInCI-UNSAM)

esik@cedinci.org

Introducción

En este trabajo buscamos sintetizar, recopilar y proponer algunas líneas de revisión bibliográfica, debate y propuesta en torno al acopio y gestión de los archivos personales en instituciones de distintas características (públicas o privadas, universidades, asociaciones civiles, organismos estatales, etc.). Buscamos contribuir a la consecución de algunos puntos de intervención en materia de política pública archivística para este tipo de acervos.

Motiva estas líneas un escenario en donde los archivos personales en la Argentina se encuentran cada vez más traccionados hacia instituciones de diverso tipo. En los últimos años, en paralelo a un mayor desarrollo de la disciplina archivística local y de la apertura de nuevos acervos, ha crecido la valoración, tratamiento y utilización de la documentación “producida por una persona física en ejercicio de sus actividades”.

Si bien no contamos con información estadística precisa de lo explicitado anteriormente para el caso argentino, podemos tomar como indicio de este fenómeno el creciente interés por diversas instancias de formación y reflexión sobre estos acervos.³²¹ Este tipo de intervenciones no son exclusivas del espacio

³²¹ A partir de la década de 2000 y, sobre todo, en los últimos años se encuentran más antecedentes vinculados al estudio de los archivos personales. *Políticas de la Memoria* fue uno de las primeras revistas en publicar artículos de reflexión dentro del dossier “Archivos del Sur”, que contaba con un artículo de Roberto Pittaluga, otro de Mariana Nazar y, sobre el objeto que aquí nos convoca, un artículo de Adriana Petra: “Los documentos particulares como fuentes históricas: la experiencia del CeDInCI con los fondos de archivo de las izquierdas argentinas”, *Políticas de la Memoria*, No. 6/7 (2007): 206-11. Luego este anuario de investigación publicó: Philippe Artières y Dominique Kalifa, “El historiador y los archivos personales: paso a paso”, *Políticas de la Memoria*, No. 13 (2013): 7-11; Horacio Tarcus, “Los archivos del movimiento obrero, los movimientos sociales y las izquierdas en la Argentina”, *Políticas de la Memoria*, No. 10/11/12 (2011): 7-20.

Allí también se publicaron artículos de reflexión sobre distintos aspectos específicos que tienen una estrecha vinculación con los fondos personales: la correspondencia como objeto de estudio en el dossier “El género epistolar como desafío”, que contó con intervenciones de Cecile Dauphin, Leticia Pagliai y Laura Fernández Cordero, en *Políticas de la Memoria*, No. 14, (2014) las bibliotecas personales entendidas como parte de un acervo documental fueron abordadas por Virginia Castro en “La biblioteca de Samuel Glusberg en el CeDInCI”, *Políticas de la Memoria*, No. 16 (2016): 50-58. Recientemente, junto con la creación del Programa de Memorias políticas feministas y sexo genéricas, se publicó un análisis de los acervos vinculados al activismo por la disidencia sexo-genérica: María Luisa Peralta, “Los archivos de lxs militantes gltb: la historia del movimiento en su propia voz”, *Políticas de la Memoria*, No. 17 (2017): 252-56.

Por otro lado, pueden citarse también, por ejemplo, los trabajos de María del Carmen Mastropiero dedicados a los archivos privados, entre los que se incluyen los archivos personales, publicados por la editorial Alfagrama: *Archivos privados: análisis y gestión* (Buenos Aires: Alfagrama, 2006) y *El Porqué de los archivos privados* (Buenos Aires: Alfagrama, 2008).

local: en otros contextos la reflexión sobre los archivos personales se incrementó en los últimos años de la década de 1990 y sobre todo, en el nuevo siglo.³²² En muchos trabajos se comparte el diagnóstico de una situación de incomodidad o de marginalidad en el abordaje de este tipo de acervos con respecto a la teoría archivística. Siguiendo estos razonamientos, queremos indagar cuáles son las singularidades de los archivos personales para poder continuar construyendo herramientas que permitan saldar esas tensiones.

1. ¿Es necesaria una política y una metodología singular para los archivos personales?

Como sostenemos arriba, la tensión evidente en el campo archivístico con respecto a los fondos personales es un comentario habitual en cualquier encuentro o publicación referida a esa problemática. Sin embargo, a pesar de que los fondos personales muchas veces han sido abordados como “colecciones de manuscritos”, y eran tratados metodológicamente de manera diferenciada a los previstos por la

En el marco de la Universidad de La Plata se presentaron diversas intervenciones que contribuyeron a puntualizar aspectos teóricos y metodológicos acerca de este objeto de estudio: Florencia Bossié, “Archivos personales: Su tipo particular de organización y tratamiento documental”, *Tercer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura* (2008); Graciela Goldchuk, y Mónica Pené (eds.), *Palabras de archivo* (Santa Fe, Argentina: Poitiers, France: Ediciones UNL; Centre de Recherches Latino-Américaines, 2013); Patricia Funes, “A veces de noche enciendo la luz para no ver: Memoria, archivo personal y espacio biográfico”, *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata* (2014).

También en el CeDInCI, en los últimos años, Virginia Castro ha presentado una ponencia sobre los fondos personales en las *Jornadas de Reflexión sobre la construcción del archivo: Archivos, Cultura Y Patrimonio*, organizadas por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de San Martín el 27 de agosto de 2015: María Virginia Castro, “Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos”, *Actas de las Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivo, Cultura y Patrimonio* (Buenos Aires: CeDInCI, 2015), p. 99-119. La misma institución fue encargada de la realización de las “Segundas Jornadas de Reflexión / Primer Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, debates metodológicos y usos historiográficos” en el año 2017 permitió consolidar un espacio -que continúa en esta nueva edición dos años después- de debate multidisciplinario que permite realizar una buena fotografía del estado del arte de la temática sobre los fondos personales en la Argentina. Las actas del evento se encuentran publicadas en María Virginia Castro y María Eugenia Sik (comps.), *Actas de las II Jornadas de discusión/I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CeDInCI, 2018).

Ese mismo año se realizó en la Ciudad de Córdoba, como actividad adicional al X Congreso de Archivología del MERCOSUR (CAM), el *I Encuentro de Archivos Personales*, coordinado por Noelia García y María Celina Soares de Mello e Silva. Gran parte de los trabajos allí presentados, relativos a diversos fondos particulares, se compilaron en el volumen *Archivos personales: experiencias de organización y gestión* (Córdoba: Redes, 2017). Por otro lado, el año pasado en el Archivo General de la Nación se llevó adelante el taller “Identificación, clasificación, descripción y evaluación de fondos personales”, coordinado por Mariana Nazar y Ana Guerra, que propició un espacio de intercambio organizado sistemáticamente en diferentes ejes de trabajo.

Si bien este recorrido es acotado, una revisión bibliográfica adicional a la mencionada, que incluye además una perspectiva comparativa de distintos países (Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España y México) puede encontrarse en la tesis de maestría de la colombiana Marta Cecilia Pulgarín Gallego, *Revisión bibliográfica sobre archivos personales en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España y México en el período 2006 - 2016* (Antioquia: Universidad de Antioquia, 2017).

³²² Si bien la problemática y el desarrollo y la puesta en acceso de fondos y colecciones particulares se encuentra presente en la disciplina archivística moderna desde sus comienzos, se ha producido un renovado interés disciplinar mucho más abarcativo en los últimos años. El caso canadiense suele citarse como uno de los pioneros a partir de la década del setenta. En el caso de Brasil, puede citarse la publicación del número de la revista *Estudos Históricos*, consagrado a esta problemática en el año 1998. En España, se cita como mojón el *Seminario sobre Archivos Personales* organizado por la Biblioteca Nacional de España en el año 2004, cuyos trabajos fueron publicados en el año 2006. También fueron objeto de un profuso dossier en la revista *Tábula*, de la Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), quienes dedicaron un número específico relativo a las memorias personales en el mundo digital (2014).

Archivística, en la actualidad hay un mayor consenso acerca de que estos documentos constituyen fondos de archivo y por ende se pueden aplicar las herramientas metodológicas disponibles.³²³

Abonar a la homogeneización procedimental archivística implica que podamos conceptualizarlos y abordarlos como fondo documental para construir, sobre todo, una mirada integral, arqueológica, de la producción documental, con un fuerte énfasis en los contextos de producción ¿Esto implica que todos los criterios metodológicos sean adecuados? En las líneas siguientes queremos referirnos a las peculiaridades señaladas por la bibliografía sobre los archivos personales, que hemos dividido en dos grandes ejes: en primer lugar, aquellas relativas a la *heterogeneidad documental* de los fondos personales y, por el otro, a aquellos aportes que señalan *diferencias constitutivas* esenciales con respecto a los archivos institucionales, especialmente a aquellos de carácter estatal.

La heterogeneidad documental de los fondos personales se encuentra abordada en múltiples trabajos sobre archivos personales. Es una de las características más evidentes. En los fondos personales, se tensiona, sobre todo, el carácter seriado de la documentación, uno de los pilares conceptuales que construyen la definición de documento de archivo. De hecho, como también señala la bibliografía, muchos de los documentos custodiados en los fondos carecen de todos los elementos estipulados para ser considerados documentos de archivo.

Esta dificultad de asir el carácter seriado de la documentación ha generado, en muchas oportunidades, dos tipos de consecuencias: por un lado, una *forzada serialización* de los documentos que, con el objeto de armonizar teoría con práctica archivística -esquivando las clasificaciones “artificiales” que no son recomendadas por la Archivística con la intención de evitar el colapso estructural de los fondos- se termina generando el efecto no deseado, es decir, construyendo “series artificiales”. Por otro lado, en muchos casos esta fragmentariedad plantea un problema de límites: el fondo personal (sobre todo aquel de pequeño volumen) se encuentra en una frontera difusa con la noción de donante, fenómeno especialmente problemático en las bibliotecas que custodian fondos de archivo. Esto en muchas ocasiones implica el agrupamiento físico de documentos de diversa procedencia priorizando la unidad temática por sobre la visibilidad de la subjetividad de quien produce los documentos. El problema en esos casos es que las donaciones no llegan en un solo tramo, un solo día o dentro de un mismo proceso: a veces pasan años hasta que se “reúne” un agrupamiento más o menos integral. El problema es, entonces, pensar prospectivamente la elección metodológica entre el tratamiento de las personas como donantes o como productoras.

Pero además, la tensión por el carácter seriado implica otro problema, vinculado con la finalidad del resguardo de los fondos personales. Como sabemos, una gran parte de estos acervos arriban a las

³²³ En la misma mesa de este congreso (“aspectos teóricos y conceptuales”), José Luis Besoki realizó un necesario recorrido por ese debate.

instituciones que custodian fondos de archivo constituidas como fondos de carácter permanente y con una finalidad orientada, mayoritariamente, a la investigación académica. Los procesos de selección por parte de donantes, archivistas, gestores patrimoniales, etc. por lo general tienden a resguardar ciertos tipos documentales específicos. En muchas ocasiones, las facturas de los servicios u otros documentos administrativos no llegan a los fondos documentales o bien se expurgan (quizás dejando algunos testigos) del fondo. Por lo tanto, la documentación prototípicamente más seriada de los acervos es en algunos casos, paradójicamente, la menos valorada.

Por fuera del problema del carácter seriado y de la fragmentación de los documentos de archivo, los fondos personales tienen otra característica diferencial importante con respecto a los acervos institucionales se vincula con la rendición de cuentas por los actos a la ciudadanía. En este sentido, en los fondos personales, en tanto privados, no tienen la obligación de dar acceso ciudadano a sus acervos. Lo que en los archivos institucionales estatales es (o debería ser) la excepción –ej. la documentación secreta–, en los archivos personales la documentación es producida, en muchas oportunidades, para no ser leída por otras personas más que las involucradas. En otras palabras: detrás de la apertura pública de los fondos personales no hay una obligación fundada en el derecho moderno: hay un interés colectivo por instalar a esos fondos como integrantes de un patrimonio público común.

Esta diferencia constitutiva con respecto a los archivos institucionales también se observa en la forma de producción de la documentación, que se aleja de las gestiones reguladas y estandarizadas, es por eso que en muchas oportunidades, es la Psicología la que brinda más herramientas para abordar a estos conjuntos documentales, más que el Derecho u otras disciplinas más proclives a desentrañar la lógica de los acervos institucionales.³²⁴ En ese sentido, aparece una mayor sensibilidad hacia las intenciones autobiográficas de quien lo produce, lo que genera operaciones de destrucción, soslayamiento y enfatización de ciertos tramos de la vida de manera consciente o inconsciente. Las operaciones de ordenamiento y descarte son, aunque resulte obvio, menos procedimentadas y por lo tanto, los silencios en los archivos personales son más frecuentes que en los archivos institucionales, en donde éstos son productos de falencias institucionales diversas. Los fondos personales conservan, muchas veces, huellas de resistencia y enfrentamiento al control institucional, manifestado en las distintas facetas del estado o de las corporaciones. Esto es evidente, sobre todo, cuando se amplía el espectro de los fondos pasibles

³²⁴ “Los archivos personales, por lo tanto, no son solo sobre transacciones de negocios personales “oficiales” y actividades formales, sino que también son la fuente más frecuente de comentarios sobre la vida diaria y personal y las relaciones, casi por su propia naturaleza. En líneas generales, el fondo es un sitio donde la personalidad y los eventos de la vida interactúan en forma documental. Ciertamente, como dirían Michel Foucault y otros críticos postestructuralistas, las personas en sus palabras privadas y reflexiones personales a menudo refleja, generalmente inconscientemente, diversas costumbres públicas o normas sociales. Si bien estas reflexiones personales se convierten en fuentes útiles para comprender estas perspectivas sociológicas más amplias, son los filtros personales los que revelan el carácter interno de quien crea los registros. Aquí tenemos la psicología de los archivos más que su transaccionalidad” Catherine Hobbs, “The Character of Personal Archives: Reflections on the Value of Records of Individuals”, *Archivaria*, No. 52 (2001): 126-35 (traducción propia)

de ordenarse y disponerse para la consulta pública: los fondos de activistas, de la “gente común” o de aquellas personas consideradas abyectas.³²⁵

Por todo lo mencionado, los acervos personales revisten una mayor vulnerabilidad jurídica y requieren otro tipo de sensibilidad en las políticas públicas: no son acervos creados por actos jurídicos concretos como los que constituyen organizaciones y la posibilidad de compra, venta, desguace discrecional son mayores. La tensión entre autonomía y control social se torna más evidente y crítica: la voluntad de transferir los documentos a una institución, tenga las características que tenga depende del crecimiento de una comunidad interesada, presente y activa.

2. ¿Una comisión protectora para los archivos personales?³²⁶

Si bien es necesario y perentorio un estudio pormenorizado y comparativo de distintas políticas públicas para los archivos personales, en esta breve presentación queremos referirnos a un modelo posible ya existente en el contexto argentino y que contempla la gestión de instituciones surgidas por iniciativa privada con un tenor asociacionista. Nos referimos al modelo de la *Comisión Protectora de Bibliotecas Populares* (CONABIP)³²⁷. Creemos que esta institución puede ser un modelo válido para construir, con las diferencias del caso, un marco de acción y protección con respecto a los fondos particulares. En primer lugar, porque permite presentar *iniciativas no centralizadas* de gestión de acervos personales y, por otra parte, porque ofrece diversos mecanismos de fomento y de protección que funcionan a lo largo de todo el territorio argentino. Sostenemos, por otra parte, que podría constituirse como un tipo de organismo estatal especializado en este tipo de acervos, para complementar a los archivos estatales -como el Archivo General de la Nación o los archivos provinciales-, cuya función primaria no es el resguardo y la impulsión de políticas públicas específicas para este tipo de acervos.³²⁸

La CONABIP³²⁹ funciona amparada por la Ley 23.351, de Bibliotecas Populares, que establece los requisitos para participar, los beneficios para las bibliotecas que se registran y la forma de funcionamiento de la comisión.

El financiamiento de dicha comisión se encuentra vinculada a la percepción de un porcentaje del dinero recaudado por parte del Estado por la fiscalización de los juegos de azar, lo que garantiza la distribución

³²⁵ Philippe Artières, “Arquivar a própria vida”, *Estudos Históricos*, Vol. 11, No. 21 (1998): 9-34.

³²⁶ Esta propuesta fue debatida dentro del Congreso y agradezco, sobre todo, a Lucas Luchilo por los comentarios críticos que permitieron evidenciar los límites de esta propuesta, así como las posibles líneas para encarar políticas en relación a estos acervos.

³²⁷ La Comisión Protectora de Bibliotecas Populares fue incentivada inicialmente por Domingo Faustino Sarmiento en 1870. Tuvo un breve periodo de duración y fue restablecida en el año 1908 y continúa hasta la actualidad. En su derrotero institucional tuvo diversas jerarquías en el esquema organizativo del Estado nacional y durante los años 40 que adquiere el rango de secretaría de estado pero la mayor parte del tiempo se mantuvo como Comisión.

³²⁸ Podría parangonarse el modelo de articulación estatal entre la Biblioteca Nacional y la CONABIP, cuyas misiones son diferentes pero complementarias.

³²⁹ <http://www.conabip.gob.ar/>

de fondos para las bibliotecas. En el día de hoy ese dinero se vuelca sobre todo a la compra de material bibliográfico, aunque las formas de ayuda a las bibliotecas populares por parte de la comisión han variando según los años.

La comisión además prevé un directorio centralizado de bibliotecas populares y así mismo posee un software de gestión bibliotecaria libre y gratuito que es una adaptación del sistema KOHA para que aquellas bibliotecas que no puedan desarrollar su propio catálogo online puedan tener acceso web a sus publicaciones.

Con todo esto queremos decir que hay algunos puntos que se pueden extrapolar de esta experiencia a la hora de pensar una unidad estatal que se encargue de la gestión de los archivos personales. Sobre todo, por la capacidad de articular desde el estado iniciativas de diverso tipo. Teniendo en cuenta que en el caso de los archivos personales, sería un conglomerado mucho más heterogéneo que en el caso de las bibliotecas populares, En este punto es muy importante tener presente que no es lo mismo gestionar un fondo personal que varios en las instituciones, sean de la del tipo que sean.

Entonces ¿Cuáles serían los ejes centrales para proponer un modelo de organismo análogo para los archivos personales? En primer lugar la capacidad de recibir propuestas de acervos que pasarían a estar protegidos sí y sólo sí se garantizan ciertas condiciones técnicas y materiales como las que estipula la ley, ya uno de los puntos que se establece en su marco regulatorio se encuentra vinculado al resguardo de los acervos en el caso de que la institución que los custodia cierra.

Para el caso de los archivos personales se podría exigir instrumentos de descripción adecuados que den cuenta de la protección y del compromiso de acceso público del fondo personal al que se intenta amparar y, a su vez, un destino posible en el caso de que la institución que lo custodia deje de existir este aspecto. Esto sobre todo relevante si se tienen en cuenta que cada vez hay más iniciativas de creación de asociaciones vinculadas a un solo acervo o a un acervo familiar que muchas veces llevan por nombre de la la persona productora del fondo o de quien se consagra la memoria de esa institución. En muchos casos también se protegen acervos en instituciones de existencia mucho más precarias por distintos motivos. Creemos que cualquier política pública archivística debe, además, arbitrar todos los medios al alcance para fortalecer el acceso a la información en distintas instituciones sea la existencia que sea.

Por otra parte también se puede emular el financiamiento de ciertas actividades. Quienes trabajamos con archivos personales sabemos perfectamente qué dependemos en muchos casos de financiamientos esporádicos, proyectos especiales -que financian “productos” y no procesos de trabajo- o subsidios. La existencia de una comisión que proteja los archivos personales podría establecer un estipendio regular anual utilizado para fines específicos. Como se contempla en el caso de la comisión de bibliotecas

populares para la adquisición de libros, podría pensarse que ese desembolso anual podría destinarse a la compra de insumos de conservación, a la contratación de personal, a la compra de equipamiento, etc.

Pero también un organismo encargado de velar por el desarrollo de los archivos personales también permitiría avanzar en determinadas herramientas metodológicas que faciliten y complementen la formación archivística general. En el apartado siguiente por lo tanto vamos a mencionar someramente algunas de las estrategias, herramientas y discusiones vinculadas a distintas facetas del quehacer archivístico y a sintetizar algunas de las herramientas y sugerencias posibles que se vienen discutiendo en la bibliografía y en los encuentros disciplinares para este tipo de acervo. Una vez más queremos insistir en el carácter no exhaustivo de esta enumeración sino que esperamos que fomente más aportes a los ya existentes para poder trazar herramientas concretas para optimizar la gestión de archivos personales en el país.

3. Herramientas archivísticas específicas generalizables

Para facilitar el trabajo de quienes gestionan fondos de archivo, sería necesario contar con herramientas que puedan compartirse con el fin de complementar los estudios específicos y a los instrumentos archivísticos generales, distinguiendo las particularidades de los fondos personales anteriormente mencionadas. En este apartado, entonces, vamos a enumerar brevemente algunas herramientas metodológicas posibles de delinear un horizonte de prácticas comunes para los archivos personales, a pesar de la doble heterogeneidad de los mismos: aquella que deriva de desprender una metodología singular para cada archivo por su estructura interna y aquella que se desprende de la singularidad de los archivos personales en sí, desarrollada en el primer apartado.

Resulta obvio pero necesario recalcar dos cuestiones: por un lado, la necesidad de un censo de los fondos personales para poder mejorar cualquier diagnóstico³³⁰ y, por otra parte, que las herramientas metodológicas comunes que puedan socializarse reflejarán un estado coyuntural de la disciplina y que por lo tanto deberán revisarse, actualizarse y discutirse con asiduidad. Pero que cada día es más imprescindible contar con una caja de herramientas común.

En primer lugar, resulta bastante sencillo y deseable la publicación de un material de difusión orientado al fomento de donaciones que, con un lenguaje ameno, permita informar a quienes van a donar un fondo de archivo acerca de las características y las responsabilidades de las partes. Un modelo puede ser el de la

³³⁰ La presentación de Lucía Fernández Granados en la edición 2017 de este presente congreso nos permite vislumbrar las posibilidades que habilita este tipo de trabajos: "La preservación de los archivos personales en España ¿Cómo hallar entre la dispersión?", en *II Jornadas de discusión/II Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CeDInCI, 2018), 149-63, <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>.

“Guía para donar sus documentos personales o familiares a un depósito”, elaborada por la Society of American Archivists³³¹ de los Estados Unidos, y que se encuentra disponible en línea.

¿Qué herramientas comunes podemos pensar para los fondos una vez ingresados a las instituciones? La bibliografía ha ido avanzando en algunos criterios básicos fácilmente extendibles. Florencia Bossié, en una exposición del año 2008,³³² esboza algunos criterios de organización para los fondos y sus series documentales. En la misma línea, Ana Guerra y Nuria Dimotta,³³³ a partir de la experiencia de la Biblioteca Nacional, propusieron un cuadro de clasificación modelo a partir de las regularidades encontradas en diversos acervos personales. Ambas publicaciones permiten sentar bases comunes para la elaboración de manuales de tratamiento de la documentación en un contexto local.

Por otra parte, también creemos necesaria una discusión situada en el ámbito local acerca de la especificidad de los niveles de organización de los fondos y reponer algunos debates relativos a las prácticas de preservación documental y la catalogación de los documentos que componen un archivo personal. Un ejemplo lo constituye el debate denominado MPLP (siglas de More Produce, Less Processing) que comenzó con un artículo de Meissner y Greene publicado en la revista *The American Archivist* en el año 2005 y que propició una serie de respuestas a favor y en contra de los postulados de los autores, que luego de realizar un estudio de los tiempos de procesamiento en los archivos universitarios de los Estados Unidos proponían inclinar la balanza hacia el procesamiento general de la documentación, relativizando las tareas de conservación preventiva y la descripción pormenorizada de los niveles inferiores. Este artículo y las críticas posteriores, pueden tomarse como un modelo de estudios de procesamiento archivístico en las instituciones argentinas que a la fecha nunca ha sido realizado.³³⁴

Por otra parte, en otro trabajo argumentamos que la descripción archivística tiene un peso específico mayor dentro de las distintas actividades que involucran la tarea archivística.³³⁵ En ese sentido, creemos que es fundamental disponer de un sistema online en el que diversas instituciones puedan subir las

³³¹ <https://www2.archivists.org/publications/brochures/donar-docfamiliares>

³³² Florencia Bossié. “Archivos personales: Su tipo particular de organización y tratamiento documental”. 3er Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Mar del Plata, CELEHIS, 2008) [En línea], http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3577/ev.3577.pdf

³³³ Ana Guerra y Nuria Dimotta, “Archivos personales: las intervenciones de productores, custodios y archivistas. Presentación de la experiencia de trabajo en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno”, *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CeDInCI, 2018), 239-56, [en línea] <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>.

³³⁴ El debate comenzó con el artículo Mark Greene y Dennis Meissner, “More Product, Less Process: Revamping Traditional Archival Processing”, *The American Archivist*. Vol. 68, No. 2 (2005): 208-63, doi:[10.17723/aarc.68.2.c741823776k65863](https://doi.org/10.17723/aarc.68.2.c741823776k65863). Entre las muchas respuestas a favor y en contra se encuentran: desde una perspectiva de las “colecciones de manuscritos”, Carl Ness, “Much Ado about Paper Clips: ‘More Product, Less Process’ and the Modern Manuscript Repository”, *The American Archivist*. Vol. 73, No. 1 (2010): 129-45, doi:[10.17723/aarc.73.1.v17jn363512j545k](https://doi.org/10.17723/aarc.73.1.v17jn363512j545k). Uno de los últimos abordajes críticos advierte sobre la inscripción de esta metodología en una perspectiva “neoliberal” de la disciplina archivística: Marika Cifor y Jamie A. Lee, “Towards an Archival Critique: Opening Possibilities for Addressing Neoliberalism in the Archival Field”, *Journal of Critical Library and Information Studies*. Vol. 1, No. 1 (2017): 1-22, <https://journals.litwinbooks.com/index.php/jclis/article/view/10>.

³³⁵ María Eugenia Sik, “¿Elogio a la heterogeneidad? Importancia y singularidad de la descripción de archivos personales”, en *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CeDInCI, 2018), 231-38, <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>.

descripciones archivísticas de sus fondos si no cuentan con los recursos necesarios para albergar y desarrollar un software propio. Como en el caso de la CONABIP anteriormente citado. Esta problemática es común a otro tipo de archivos, pero en el caso de los fondos personales, al revestir la mayoría de las veces un carácter permanente, es relativamente más sencillo de conseguir. Permitiría, además, visibilizar los fondos para que finalmente cumplan su objetivo primordial: ser accesibles para la comunidad. En la Argentina tenemos una oportunidad favorable: a partir de la creación del Sistema Nacional de Documentación Histórica³³⁶ y en la medida que las instituciones sigan adhiriéndose, va a ser más fácil contar con un directorio centralizado, basado en estándares internacionales. Esto permitiría, eventualmente, desarrollar otro módulo o migrar a otro software de descripción archivística para que las instituciones que no cuenten con un equipo informático en su planta puedan acceder fácilmente a un software, elemento clave en la actualidad.

Quedan fuera de este breve racconto muchas herramientas, sobre todo aquellas necesarias para los nuevos desafíos del mundo digital (gestores de metadatos, herramientas para trabajar con documentos digitalizados y nacidos digitales, etc.), pero en este caso decidimos focalizarnos en este estadio particular de presencia creciente de los fondos personales que cada día se encuentran transicionando del ámbito privado (doméstico, personal, íntimo) al ámbito público (instituciones que custodian fondos de archivo). Esperamos que en una próxima versión del trabajo contemos con nuevas herramientas comunes para este tipo de acervos que la comunidad archivística viene impulsando.

Palabras finales

En este trabajo hemos intentado sintetizar algunos de los fundamentos teóricos y metodológicos que contribuyen a pensar la singularidad de los archivos personales con el objetivo de remarcar la necesidad de lineamientos archivísticos específicos como políticas públicas activas. Desde ya, esto debe articularse en un renovado marco legal e institucional. La legislación patrimonial argentina resulta insuficiente ya que en muchos casos se rige con criterios que al día de hoy resultan obsoletos para los fondos personales. La ley 15930, que rige al Archivo General de la Nación, sostiene que se considerarán documentos “históricos” (es decir, aquellos que para la ley son el fin último del AGN): “Las cartas privadas, diarios, memorias, autobiografías, comunicaciones y otros actos particulares y utilizables para el conocimiento de la historia patria”³³⁷. Esta misma ley plantea la creación de un Sistema Nacional de Archivos (SINAR) que presentaba criterios que a la fecha resultan cuestionables. Mariana Nazar y Andrés Pak Linares sostenían en un artículo de la revista del CeDInCI (*Políticas de la Memoria*) que la implementación de ese sistema

³³⁶ <https://www.argentina.gob.ar/ciencia/sistemasnacionales/documentacion-historica>

³³⁷ Como podemos observar allí, la legislación comprende un listado de tipologías documentales emparentadas a los fondos personales. Muchas de las leyes provinciales vinculadas a los archivos repiten patrones similares, en lo relativo a los criterios de valoración patrimonial como a la omisión de la definición de fondo como un conjunto integral de documentos.

podría renovarse, teniendo como modelo el caso del Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) brasileiro y que

"En tanto y en cuanto se mantenga el actual estado de cosas en lo que se refiere (con su amplísima gama de matices) a la función del Estado y su relación con el resto de la sociedad, este SINAR también podría funcionar de forma tal que las organizaciones no concurren a éste para ser monitoreadas por el Estado sino exactamente al revés; una organización conformada heterogéneamente en donde el Estado deba rendir cuentas del tratamiento que le da a la documentación que involucra a la sociedad toda"³³⁸

Lamentablemente, varios años después de este artículo, aún no contamos con ese tipo de paraguas institucional, a pesar de los avances en el campo archivístico argentino. Por otra parte, si se llegase a concretar, que es el mejor de los escenarios, queda la duda acerca de la habitual posición marginal de los archivos personales con respecto a la archivística general. Con la legislación desactualizada y los archivos personales cada vez más valorados (en términos culturales, pero también económicos) y bajo la multiplicidad de realidades en las que hoy se realizan las tareas de organización y puesta en acceso de los fondos particulares, esta problemática resulta cada día más relevante.

Es por eso que quienes integramos una "comunidad archivística" debemos continuar discutiendo y pensando estrategias que permitan proteger iniciativas autónomas con el amparo de iniciativas estatales acordes que no queden en una mera letra muerta. El compromiso activo entre una multiplicidad de actores es requerido. Las sugerencias volcadas en estas páginas no vienen más que a insistir en esto.

Referencias bibliográficas

Artières, Philippe, y Dominique Kalifa. "El historiador y los archivos personales: paso a paso". *Políticas de la Memoria*. No. 13 (2013): 7-11.

Artières, Philippe. "Arquivar a própria vida". *Revista Estudos Históricos*. Vol.11: No. 21 (1998): 9-34.

Barros, Thiago Henrique Bragato. "As implicações teóricas dos arquivos pessoais: elementos conceituais". *Ponto de Acesso*. Vol. 5: No. 1 (2011): 66-84.
<https://doi.org/10.9771/1981-6766rpa.v5i1.4868>.

Belloto, Heloísa Liberalli. "Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook". *Revista Estudos Históricos*. Vol. 11: No. 21 (1998): 201-8.

³³⁸ Mariana Nazar y Andrés Pak Linares, "El hilo de Ariadna", *Políticas de la Memoria*, No. 6/7 (2007): 212-18, <http://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/351>.

Bossié, Florencia. "Archivos personales: Su tipo particular de organización y tratamiento documental". 3er Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Mar del Plata, CELEHIS, 2008) [En línea], http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3577/ev.3577.pdf

Castro, María Virginia. "Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos". Actas de las Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivo, Cultura y Patrimonio, 99-119. Buenos Aires: CEDINCI, 2016, 120-127. [En línea], http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM.pdf

[Consultado el 11/09/2019].

Cifor, Marika, y Jamie A. Lee. "Towards an Archival Critique: Opening Possibilities for Addressing Neoliberalism in the Archival Field | Journal of Critical Library and Information Studies". *Journal of Critical Library and Information Studies*, Vol. 1, No. 1 (2017): 1-22. <https://journals.litwinbooks.com/index.php/jclis/article/view/10>.

Delgado Gómez, Alejandro. "Los archivos personales o El archivero domado". *Tábula*. No. 17 (2014): 75-84.

Fernández Cordero, Laura. "Cartas y epistolarios. Lecturas sobre la subjetividad". *Políticas de la Memoria*, No. 14 (2014): 23-30.

Fernández Granados, Lucía. «La preservación de los archivos personales en España ¿Cómo hallar entre la dispersión?» En *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CeDInCI, 2018): [149-63](http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf). [en línea] <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

Funes, Patricia. «A veces de noche enciendo la luz para no ver». *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP* (La Plata, 2014). [En línea] <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54326> [Consultado el 20/03/2019]

Gallego Pulgarín, Marta Cecilia. "Revisión bibliográfica sobre archivos personales en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España y México en el período 2006 - 2016": Universidad de Antioquia, 2017. <http://hdl.handle.net/10495/9297>

Goldchluk, Graciela, y Mónica Pené, eds. *Palabras de archivo*. (Santa Fe, Argentina; Poitiers, France: Ediciones UNL; Centre de Recherches Latino-Américaines, 2013).

Greene, Mark, y Dennis Meissner. "More Product, Less Process: Revamping Traditional Archival Processing". *The American Archivist*, Vol. 68, No. 2 (2005): 208-63. doi:[10.17723/aarc.68.2.c741823776k65863](https://doi.org/10.17723/aarc.68.2.c741823776k65863).

Guerra, Ana, y Nuria Dimotta "Archivos personales: las intervenciones de productores, custodios y archivistas. Presentación de la experiencia de trabajo en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno". *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CeDInCI, 2018): 239-56. [en línea] <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>.

Hobbs, Catherine. "The Character of Personal Archives: Reflections on the Value of Records of Individuals". *Archivaria*. No. 52, (2001): 126-35.

Lopez, André Porto Ancona. "Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia". *Gragoatá*. Vol. 8, No. 15 (2005): 69-82. [En línea] <http://repositorio.unb.br/handle/10482/587>

Nazar, Mariana, y Andrés Pak Linares "El hilo de Ariadna". *Políticas de la Memoria*, No. 6/7 (2007): 212-18. <http://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/351>.

Ness, Carl. "Much Ado about Paper Clips: 'More Product, Less Process' and the Modern Manuscript Repository". *The American Archivist*. Vol. 73, No. 1 (2010): 129-45. doi:[10.17723/aarc.73.1.v17jn363512j545k](https://doi.org/10.17723/aarc.73.1.v17jn363512j545k).

Peralta, María Luisa. "Los archivos de lxs militantes gltb: La historia del movimiento en su propia voz". *Políticas de la Memoria*, No. 17 (2017): 252-56. <http://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/69>.

Sik, María Eugenia. "¿Elogio a la heterogeneidad? Importancia y singularidad de la descripción de archivos personales". En *II Jornadas de discusión /I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (Buenos Aires: CeDInCI, 2018): 231-38 [en línea] <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>.

Construcción del archivo virtual de Alcides Martínez Portillo³³⁹

Ángela López Ruiz (Colectivo AMP-MAP)

laboratorio.cine.fac@gmail.com

Introducción

Este artículo expone el trabajo realizado en torno al archivo personal del artista rioplatense Alcides Martínez Portillo (Montevideo, 1951 - Madrid, 2001). Para la redacción del mismo se han unido las bitácoras del equipo de trabajo, especialmente de Verónica Artagaveytia, Brian Mackern y Mercedes Xavier.

Alcides Martínez Portillo nació en Montevideo donde se formó en varias disciplinas artísticas pero profundizó sus estudios en la ciudad de La Plata donde se radicó a partir de 1973. Desde ese momento comienza a trabajar con colectivos artísticos rioplatenses. Su propósito fue tensionar los límites de los discursos establecidos. Estudió arquitectura, teatro, cine, literatura, dibujo y grabado. Desde la década del '70 estuvo relacionado con la Feria Nacional de Libros y Grabados de Montevideo. Es a partir de esta etapa que se relaciona con las poéticas conceptualistas³⁴⁰ que sostiene en el tiempo más allá de la sinuosidad que se observa en el conjunto de su obra. Debido al carácter temprano de su práctica en el entorno de los “nuevos medios” es considerado uno de los pioneros en dicho campo.³⁴¹ Fue además un precursor de la música electrónica y un agente fundamental en la constitución de la movida under post-dictadura de ambos márgenes del Río de la Plata. El aura malditista que desde el intento lograba proyectar, sumado a su sorpresiva muerte temprana en Madrid, fueron algunos de los motivos para la disgregación de su archivo personal.

En el 2006, comenzó una corriente de sistematización de las prácticas artísticas relacionadas con los nuevos medios, que despertó el interés en la unificación del acervo de Alcides Martínez Portillo. Como contrapartida de esos intentos existió también una especie de “protección de datos” por parte de la comunidad artística que rodeó a Martínez Portillo. Estos impulsos llevaron a Verónica Artagaveytia a pensar en la realización de un archivo colaborativo donde la obra de Alcides fuera un pretexto para “hilar memorias colectivas”, un espacio donde se viera reflejada “la evanescencia de lo performático”. Tomando

³³⁹ Esta ponencia no ha sido revisada por quienes compilaron las presentes actas.

³⁴⁰ “En 1995, algunos directores de museos recibieron una carta del artista Alcides Martínez Portillo. En esa carta, Alcides les proponía la donación de una obra [que] excedía los protocolos de funcionamiento y prácticas que cualquier museo cumplía en ese tiempo. La donación consistía en facilitar el software para desarrollar una de sus piezas. Aceptarla implicaba, como en cualquier acuerdo, aceptar también las reglas y las condiciones que establecía el artista [...]” Patricia Betancur, “La realidad conceptual. Apuntes sobre Alcides Martínez Portillo”, en AMP-MAP. Alcides Martínez Portillo. Archivo virtual en construcción (2017): 2. [Recurso en línea, https://issuu.com/cigapinh/docs/amp-catalogo--_v4]

³⁴¹ Enrique Aguerre, “Tributo a Alcides Martínez Portillo”, Revista Arte 00. No. 2 (2001): 20-21.

como referencia a su propia obra este proyecto sería algo así como un “dibujo en una sola línea”³⁴² una especie de esqueleto donde se combina estructura, espejo y sombra. Para realizar el mapa de las obras existentes diseñó una metodología singular basada en encuentros colectivos “memorables, lúdicos, desbordados y desbordantes” que ayudaron a iluminar los puntos grises que luego se vieron reflejados tanto en la plataforma virtual como en las exposiciones realizadas.

Paralelamente convocó a un equipo multidisciplinario³⁴³ que desarrolló su plan de trabajo en base a la afirmación de la construcción de un archivo personal centrado en el campo de lo relacional y el abordaje al estudio de la escena under post-dictadura. Se establecieron las siguientes etapas: (a) mapeo de obras, (b) biografía, (c) acopio de material, (d) restauración de obras, (e) curaduría en base a ejes temáticos, (f) exposiciones, (g) segunda fase de la plataforma virtual.

Este plan de trabajo contuvo una estrategia para la recepción de documentación que fue especialmente diseñada para contemplar el concepto de lo colaborativo. Esto causó un efecto multiplicador que hizo que se recibieran más de 350 documentos donde se incluye un fragmento del disco duro además de fotografías, catálogos, cartas, gifs, obras de net-art, web-art, textos, etc. Otro desborde a contemplar fue el carácter mítico del artista en cuestión que implicaba la ausencia de archivo físico ante la preponderancia del relato colectivo.³⁴⁴ En este punto decidimos desafiar el criterio de lo documental como episteme de lo verdadero para dar paso a la pregnancia colectiva como estatuto de la archivística singular.

1. Lectura de lo mítico

El discurso artístico de Alcides Martínez Portillo estuvo atravesado por el concepto de ARTE=VIDA lo que constituye el primer paso de la construcción de **lo mítico**. No existió en su trabajo un límite entre “lo artístico” y lo que es concebido como “vida”. Esto sumado a un propósito, no expresado pero evidente al fin, de hacer del arte un acto colectivo, una acción generativa que desafía la concepción de autoría. Siguiendo con los lineamientos de la construcción del artista-mito surge la refracción del mismo en la comunidad que lo rodea. Esas comunidades estuvieron cercadas por regímenes dictatoriales y fue en el periodo de transición a las salidas democráticas cuando cobraron visibilidad las redes de contracultura. Para el caso del artista citado nos detendremos en la referencia a las performances desarrolladas en las discotecas que albergaban las expresiones subterráneas.³⁴⁵ Es en ese punto donde se encuentra el relato

³⁴² <http://www.liveartmexico.com/veronica-artagaveytia.html>

³⁴³ Proyecto de Verónica Artagaveytia. Equipo de trabajo: Ángela López Ruiz, Luis Bravo (primera etapa), Mercedes Xavier y Brian Mackern. Equipo curatorial: Brian Mckern, Claudio Burguez y Patricia Bentancur.

³⁴⁴ Tomamos como antecedente un espacio existente en las redes sociales. “AMP SATELITAL” un homenaje realizado por Uther Faig donde se invitaba a amigos a compartir relatos sobre Alcides Martínez. La idea de lo satelital, presente en toda la obra (vida) del artista nos pareció una buena base para desarrollar la estrategia de trabajo.

³⁴⁵ “Hay filmaciones que tienen los dueños de Amarillo de esa época y la gente que filmaba ahí. Yo trabajaba en Juntacadáveres, dejé y pasé a trabajar en Amarillo cuando apenas abrió. En la primera etapa, era la encargada de contratar a todos los artistas que actuaban de noche. Música y lo que llamábamos en aquel entonces: Teatro clip; pequeñas escenas teatrales que irrumpían en la

común sobre las acciones performáticas del artista y esto es lo que une lo mítico con lo vivencial. Me refiero a la memoria del momento ritual en el cual se desarrolla la acción en el entorno colectivo (discoteca), la atmósfera envolvente de la música techno, la visualidad asfixiante del neón y el registro en tiempo real como parte de la acción.³⁴⁶ Las coordenadas que dan forma a lo mítico fueron parte fundamental para discernir algunas de las problemáticas a las que se iba a enfrentar el proyecto y a partir de esto definir cuáles serían los materiales a acopiar y cómo organizarlos.

La importancia que tuvo AMP en la escena underground y la convergencia de las singularidades de los participantes del equipo en la misma, fue la que nos llevó a encontrar una frase representativa del espíritu de la época: “Si te acordás, no lo viviste” Se representa en esta frase el punto de partida de la sistematización del archivo a partir del mito.



2. Diseño para la construcción colaborativa

discoteca. En ese marco, Alcides tuvo actuaciones muy importantes para Amarillo, como Rito Eléctrico (recordada performance) pero hizo algunas más en las que trabajaba con un grupo que ya no era Telgopores Reptantes exactamente, yo por ejemplo ya no estaba trabajando en esa Compañía que armó Alcides para sus performances, Daniel ya tampoco estaba, estaba Claudia Campos que es una de las actrices que más trabajó con Alcides.” Texto aportado por Adriana Filgueiras para la reconstrucción de memorias de “Los Malditos Producciones”. Archivo donado por Santiago Botet (Argentina). [Recurso en línea, <https://youtu.be/BoSUm6r1NEE>]

³⁴⁶ “Una rosa es una rosa es una rosa. Quizá toda la filosofía de Alcides se podía vislumbrar en esa frase, la supresión del objeto y el mantra del universo binario de unos y ceros a través de la poesía visual, sonora, electrónica... La idea era hacer una fiesta que tuviera, por un lado la música tecno con los DJ’s y por otro lado todo un ensamble conceptual del mundo de Alcides que tenía que tener una impronta cultural más allá de la música. Todo eso lo plasmó en la realización de uno de los eventos performáticos más connotado de los ‘90s: la Deutsche Techno MusiK, la primera y única fiesta Rave de Montevideo, en noviembre del ‘97. En los galpones del viejo frigorífico Artigas en el Cerro, supo conjugar un espectáculo donde la performance, la música techno de la mano de DJs alemanes y todo el conceptualismo ritual presente en el arte digital de Alcides llenaron la noche de sonido, luz y color. El movimiento Beatnik de los ‘60s, Alcides lo trajo con la tecnología digital a los ‘90s, cuando nadie en Uruguay hacía este tipo de arte, Alcides con la tecnología trajo el happening, en el sentido de manifestación artística multidisciplinaria”. [Texto de Uther Faig preparado para encuadrar la documentación sobre Techno Musik (2017)]

Una vez definido el rumbo, decidimos comenzar realizando una línea de tiempo en base a obras que fueron mencionadas como fundamentales por los participantes de las veladas alcidescas propuestas por Artagaveytia, quien trabajó de forma imbricada con el artista.³⁴⁷ En base a esta línea se comenzó primero, el rastreo de obras colectivas, para así poder contar con un relato complementario a la documentación. De forma espontánea se extendieron las redes hacia otros rumbos y luego comenzó la etapa de acopio en modalidad digital, que se realizó a través de una plataforma virtual.³⁴⁸

En la bitácora de Mercedes Xavier figuran las siguientes líneas:

Por un lado trabajé en la difusión del proyecto, dirigida en un primer momento a todos quienes formaron parte de círculo afectivo y artístico de Alcides, que serían quienes aportarían los materiales archivísticos. Generar la estrategia de difusión fue todo un desafío. La obra de Alcides tiene una enorme variedad de estímulos visuales. En su faceta de netartista y diseñador gráfico experimentaba con elementos gráficos y multimedia generando un ruido visual atrapante, cargado de simbolismos. Muchos de esos recursos los generaba él y otros los tomaba, por ejemplo, de sitios web de la época, infiltrando en su obra una estética muy particular. Se me planteó entonces el conflicto de no caer en el uso descontextualizado de sus recursos estéticos y al mismo tiempo no generar una comunicación aséptica que muy poco tendría que ver con Alcides.

Una vez reunido el material, había que ordenarlo para compartirlo con los curadores. Esta tarea, que llevamos adelante con Ángela, significó adentrarnos en su obra de manera de ir armando un rompecabezas por momentos bastante complejo. Alcides podía desarrollar una obra en el correr de varios años, valiéndose de técnicas o disciplinas distintas: instalaciones, video-arte, performance, net-art. Tuvimos que rastrear y reunir los archivos de manera que aportaran para la comprensión de esas obras complejas. Y finalmente diseñar un documento que contuviera toda la información de la que disponíamos. En el transcurso del proyecto también tuvimos como objetivo difundir parte del archivo que fuimos generando, principalmente en redes sociales, intentando vincularlo con los criterios curatoriales que manejamos. El desafío personal de este trabajo estuvo en hacer sin contar con la mirada del artista sobre las decisiones que se van tomando, sin saber hasta dónde hubiera querido él que se llegara.

³⁴⁷ "El colectivo VAAMP, colectivo conformado por Alcides y por mí, no tenía mucho nombre ni mucho formato. Este corto, es una re- edición con fragmentos de performances : "Conchita de Oro", "Isis en Alemán", "el Hermafrodita", "La Cocotte", " Sibila la Serpiente", " Isis", "la Pluma Azul", "Máscara al revés", "Personaje Negro en el Subte", y "del caos a la creación". Todos ellos son en el taller de Alcides, menos, el pedacito filmado en el descanso de la escalera del subte. Pasábamos horas repitiendo cada movimiento, cada gesto, cada sonido. En el taller de Alcides ya había un espacio predeterminado para realizar las performances. Era un taller de Artesanías. Cuando era en lo de Alcides, yo llevaba mis personajes, me armaba, me colocaba en el espacio, lo llamaba y empezábamos las larguísimas jornadas." Diálogos en el taller-Verónica Artagaveytia (2014).

³⁴⁸ <http://www.amp.uy/>

En este diseño se daba a los participantes las instrucciones para la subida de archivos a la plataforma y una clave de acceso a la misma.

De acuerdo al material recibido decidimos disrumpir la línea de tiempo y reorganizar los archivos por núcleos temáticos. Se armaron los siguientes capítulos: archivos personales, correspondencias, grabados, colectivo VAAMP, confluencias, memorias elementales, memorias del agua, rito eléctrico, telgopores, patrimonio, techno musik, serie cagge, europa.

Modelo de ficha de recepción disponible en la plataforma:

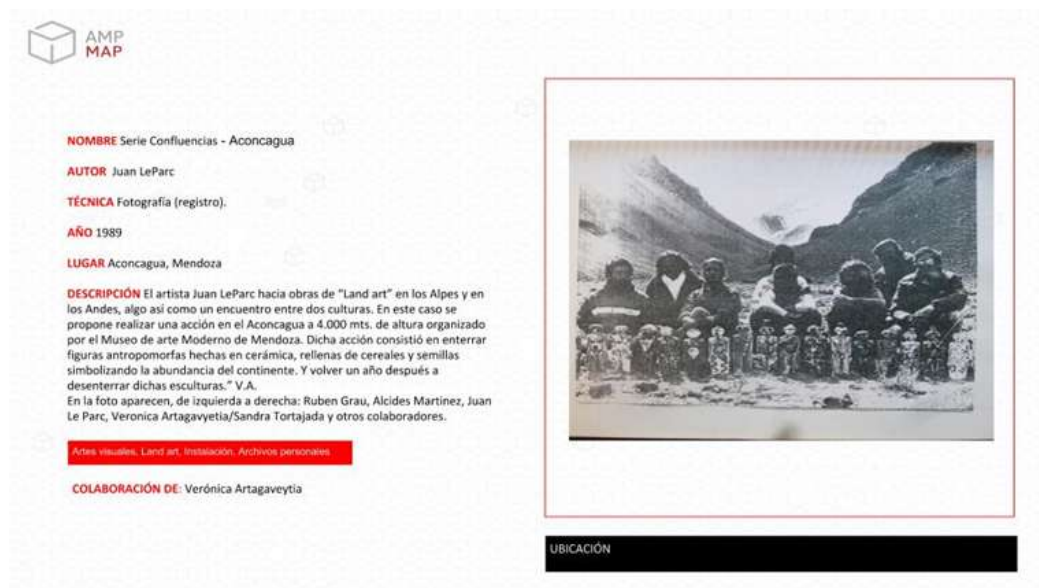


Fig.1. Ficha perteneciente a la Serie Confluencias-1989.. Archivo donado por V. Artagaveytia

3. Restauración de la memoria

La propia concepción ARTE=VIDA lo llevó a AMP a crear la serie MEMORIA lo cual sería otro guiño a la dispersión que luego opera sobre su archivo personal. Para este caso la propuesta de sostener el proyecto a través de las afectividades fue acertada al momento de restaurar las obras digitales. Sin proponérselo logramos acceder al (también mítico) disco duro donde se encontraban una cantidad pequeña pero importante de obras y ejercicios de AMP. Brian Mackern es un artista visual referente histórico del net art latinoamericano y arqueólogo de los nuevos medios, se dedicó a restaurar lo existente en el disco con el agregado de aportar datos sobre la realización de las obras ya que fue colaborador y amigo del artista en cuestión. De esta investigación se desprenden una serie de problemáticas que no fueron contempladas por completo en el comienzo del proyecto. Es decir, ¿cómo expondremos los archivos diseñados para determinados dispositivos (hoy arqueológicos) en un contexto

virtual contemporáneo? Dado que los recursos eran limitados decidimos realizar un trabajo curatorial en conjunto donde se unieran las piezas de la narrativa de la genealogía con lo que se expondría luego en las muestras. Una de las obras seleccionadas fue *Solitario: 11213 (Estudio sobre la luz sin los objetos)*. En la descripción realizada por el artista: “Se trata de un solitario de naipes infinito, jugado por una computadora que una vez activado no se detenga jamás.” (Ver anexo)

En una segunda línea de restauración de memoria están las memorias familiares que fueron truncadas por la muerte repentina del artista. Relatos, fotografías, objetos, contribuyeron a la composición de un retrato más allá de la dimensión satelital de lo artístico. Para representar este segmento del proyecto elegimos la obra de net-art de título: *Soledad (... hasta que un día se nos hace tan grande la palabra soledad que nos morimos)*.



Fig. 2. Ficha perteneciente a la serie NetArt-1999. Pieza restaurada por Brian Mackern

4. Curaduría. Dispositivos arqueológicos, ritos eléctricos y relatos transversales

Una vez culminadas las etapas de acopio, ordenamiento por ejes temáticos y restauración de piezas emblemáticas, se comenzó a trabajar en la apertura del archivo al espacio expositivo. Concordamos en la idea de realizar curadurías basadas en el campo relacional, por eso se eligieron dos espacios auto gestionados que conservan en su centro la ritualística colectiva. Estos fueron RadioSpika en la ciudad de Santa Lucía y Café Belleza en El Pinar (ambos en el departamento de Canelones). Las decisiones curatoriales se tomaron en conjunto. En la primera se propuso hacer una re-edición de **Memorias del Agua** tomando como base la descripción encontrada en la plataforma. Se trata de una instalación en

espacios públicos donde se busca que los transeúntes tomen contacto con la memoria de los elementos. Dado que en la ciudad de Santa Lucía acciona la Asamblea en Defensa del Agua, se decidió hacer un trabajo conjunto y así se realizó la sexta edición de Memorias del Agua.³⁴⁹ En este caso la exposición del archivo no es solo la re-edición de la obra sino la puesta en diálogo con una comunidad que contempla la temática.

La segunda apertura fue en un café poético donde recalán colegas de AMP relacionados con la literatura y el audiovisual. Aquí la decisión fue realizar un HUB, un espacio de intercomunicación, donde el público se pudiese tomar tiempo para seguir el relato. El equipo curatorial dispuso el espacio cual mapa donde se siguen las huellas para llegar al tesoro. Convivían: una selección de los videos restaurados en comunicación con una mesa de archivos personales centrados en los noventa. Aquí se tomó el concepto de “remix” planteado por Mackern, la obra seleccionada no está catastrada en el archivo pero se reconstruyó en base al recuerdo de la misma (ver anexo). Se trata de *Fragmento Arqueológico 2039* (tubos lux – placa programadora). Un satélite de ANTEL cae a la tierra, viene del futuro, más exactamente del año 2039. Dice Claudio Burguez: “No es la primera vez que AMP juega con la ironía distópica, esta obra es una remake de la realizada por el autor en 1998, por lo que podemos trazar una curiosa triangulación temporal: 1998 - 2017 - 2039. El concepto de la obra se convierte en el propio objeto que viaja a través del tiempo recreado por otras manos.”

La transversalidad de la ausencia estuvo presente en todo este recorrido. Debido a la falta de documentación de obras que fueron consideradas **hitos** por la comunidad artística que rodeaba a Alcides, el grupo de colaboradores propuso armar textos, sean descriptivos o afectivos, sobre estas obras y sobre otros proyectos inconclusos. El relato de lo mítico vuelve al archivo personal ahora como testimonio válido para el mapa.

Cierre y etapas por venir

Una vez culminadas las exposiciones se decidió realizar una evaluación conjunta que llevó a las siguientes conclusiones:

- Si bien la metodología planteada por Artagaveytia fue acertada en una primera constitución del archivo, es necesario ir a la búsqueda de la documentación de las obras realizadas en ferias y espacios alternativos.
- Establecer un plan especial de restauración de las obras donde se pueda disponer de los dispositivos adecuados para el desarrollo del mismo.

³⁴⁹ https://www.facebook.com/pg/AMPMAPUY/posts/?ref=page_internal

- Convocar al colectivo Creative Commons Uruguay para abrir la plataforma al uso público y liberar obras al copyleft.
- Nos interesa continuar trabajando desde las redes afectivas para seguir moviendo otras capas de la memoria y así potenciar otros proyectos archivísticos.
- Realizar una exposición antológica de Alcides Martínez Portillo.

En camino para la conclusión de las metas continuamos recibiendo documentos y puliendo las bases de la plataforma virtual. El equipo ha tomado la decisión de generar bitácoras desde las cuales se pueda tomar una justa dimensión del trabajo realizado.

Referencias bibliográficas

AAVV. AMP-MAP. Alcides Martínez Portillo. *Archivo virtual en construcción* (2017) [Recurso en línea, https://issuu.com/ciganinh/docs/amp-catalogo--_v4]

Aguerre, Enrique. "Tributo a Alcides Martínez Portillo". *Revista ARTE*: 00. No. 1 (2001): 20-21.

Aguerre, Enrique. *La condición video* (Centro Cultural de España, 2007). [Muestra]

Alonso, Rodrigo. *Interferences. Encuentro internacional*. 2ª Festival Internacional de cine y nuevos medios de Belfort, Francia, (2000) .

Altesor, Sergio (1999) *Un pez en el laberinto*. Semanario Brecha. (s/p)

Altesor, Sergio (1999) *El último paso en la pérdida del aura*. El País Cultural (s/p)

Baigorri, Laura (2003) *Latin artists making global art*. Ensayos- interactiva.

Baigorri, Laura (2001) *Net-Art Overflow*. Catálogo de Plaza 2001, Euskadi.

Nicola, Silvana (1998) *Cada uno que diga que es el Patrimonio*. El Observador

Mackern, Brian y Casares, Nilo (2017) *Net Art Latino Database*. MEIAC.

Martinez, Alcides (1994) *Visión turística del Zen. Koanes de fuego*. Catalogo 35ª Feria de Libro y el Grabado. (tapa y contratapa)

Rocca, Thiago (2012) *Mujer en un solo trazo*. La Pasionaria.

Sagradini, Mario (2000) *Ojo 2000*. Fac. de Arquitectura-Univ. de la República.

Teles, Annabel. *Política Afectiva. Aportes a una vida comunitaria*. Buenos Aires: Ed. La Hendija, 2009.

Torres, Alfredo. *Memorias elementales*. Centro Cultural Recoleta (1994).

Anexo

Algunos apuntes acerca de los primeros abordajes en la recuperación del archivo digital de @mp (Alcides Martínez Portillo – período 1995/2000)

Escritos de Brian Mackern (2019)

La trayectoria artística de Alcides Martínez Portillo (1951-2001) fue muy dilatada y variada en cuanto a formatos y medios utilizados. Desde el grabado a la performance, desde la fotografía y el audiovisual al uso de la programación y la composición de piezas digitales; desde el netart a la concepción de instalaciones con sistemas robóticos conectados a internet. Como colaborador y colega³⁵⁰, conozco de primera mano la mayor parte de su producción artística perteneciente a su último período, en ámbitos digitales y conectados (1995-2001). Gran parte de mi investigación actual refiere a la preservación y recuperación de obra digitales³⁵¹ de los años noventa, por lo cual resultó natural mi función dentro del proyecto AMP-MAP donde fui curador de su “época digital”³⁵².

Los archivos de @mp provienen de muy diversas fuentes. En lo que a producción digital se refiere, se colectaron archivos y colecciones de mi backup personal de esa época (CD-ROMS), emails y archivos de desarrollos propios y en colaboración con Alcides), trazas de sitios web obtenidos a través de archive.org y principalmente, -del por un largo tiempo mítico disco duro-, “el disco duro de Alcides”³⁵³. Este disco, que fue el último que utilizó Alcides, no posee archivos de la primera época de su período digital, archivos que aún no han sido encontrados (muchos de ellos muy relacionados a lo que sería un software-art temprano: generadores de guiones de ciencia ficción surrealistas, programas tipo “Eliza”, generadores de Mandalas, de Koanes, etc.). Eran programas desarrollados en Basic y Visual Basic, de los cuales sólo pude recuperar algunos más tardíos (1998-2000) que pertenecían a nuestro CD-ROM _overflow³⁵⁴. Esta aplicación era llamada justamente overflow debido a un bug en su código que lo hacía “colgarse”. Se

³⁵⁰ Compartimentación de servidores de internet, CD-ROM_overflow.

³⁵¹ Recuperación, preservación y conservación de Arte Digital: netartlatino database.

https://www.digitalartarchive.at/fileadmin/user_upload/Virtualart/PDF/301_netart_latino_database.pdf

The Rotten machine. <http://www.meiac.es/detail.php?m1=4&m2=0&exh=26>

Mariela Yeregui, para Rhizome. <https://anthology.rhizome.org/epithelia>

Antología soundtoys, CDROM. http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/temp2_2/eac_temp2_2_soundtoys.pdf

³⁵² Mackern, Brian (2017) @mp, el Gran Remixer. Catálogo AMP-MAP. Ed. Mosca. Disponible en: <https://bit.ly/2U3mHbF>

³⁵³ Desde su fallecimiento en el 2001, el disco duro de su último computador fue conservado por amigos de Alcides y en 2017 fue gentilmente cedido al Proyecto AMP MAP para su backup y estudio.

³⁵⁴ <http://taxonomedia.net/taxonomedia/arqueologia/overflow.html>

trata de una aplicación de visualización estética de diversas fórmulas matemáticas. Otros programas recuperados fueron “La Máquina de destruir Textos” (1999, Visual Basic) y Koanes (javascript via email, 1997).

Como primera aproximación y por un tema práctico (plazos de muestras del proyecto), decidí enfocarme en la recuperación de las piezas más representativas de lo que sí contenía el disco. En el transcurso de esa búsqueda pude recuperar su “currículum para CD”,³⁵⁵ en formato minisite en HTML, un currículum bastante completo de toda su trayectoria, que incluye, además, propuestas de obras no realizadas (Solitario: 11213 (Estudio sobre la luz sin los objetos)³⁵⁶ y Propuesta-proyecto "Instalación web".³⁵⁷ Para la recuperación se emuló³⁵⁸ el mismo sistema que utilizaba Alcides.³⁵⁹ Se recuperaron por entero 3 sitios web, un CD-ROM, 2 piezas de software art. Ante la falta de documentación, y como un ensayo de forma de preservación de la pieza a partir del recuerdo, el remix y la recontextualización, re-desarrollé en homenaje a @mp, la pieza Fragmento Arqueológico 2039, 1998.³⁶⁰

La recuperación de los archivos siguió los siguientes pasos:

1-Recepción, revisión y backup de archivos.

2-Elección de piezas a exhibir, datación de las mismas (se optó por las más emblemáticas y que estaban más enteras).

3-Reconstrucción/recreación del “tecnosistema” en que estas piezas funcionaban (entornos de hardware y software). Se utilizó emulación vía VirtualBox, y reconstrucción de computador de época con hardware, sistema y software nativo.

³⁵⁵ “Currículum para CD” <https://netart.org.uy/amp/>

³⁵⁶ Solitario: 11213 (Estudio sobre la luz sin los objetos) “Se trata de un solitario de naipes infinito, jugado por una computadora que una vez activado no se detenga jamás.” <https://netart.org.uy/amp/espe.html>

³⁵⁷ Propuesta-proyecto "Instalación web"- “En un ambiente blanco grande casi sin luz de aproximadamente de 4 metros x 4metros x 4metros, un PLC (Controlador Lógico Programable) enciende según esquemas establecidos de tiempo, 255 electrodomésticos colocados en pequeñas repisas individuales en el piso, techo y paredes de la habitación. El espectador, si lo desea, puede "programar" en una PC colocada en la entrada de la habitación por medio de una interfaz visual muy simple, nuevas combinaciones, en el lugar mismo, o por medio de Internet.” <https://netart.org.uy/amp/actual.htm>

³⁵⁸ Emulación por Virtualbox con software y sistema de esa época, y visualización en máquina nativa con Windows 98 SE. La emulación de sistema en máquinas más modernas permiten la posibilidad de ir registrando en video las navegaciones que se realizan de la pieza digital. La visualización en sistema nativo permite la rápida comparación de los renderizados de obras desde la emulación.

³⁵⁹ Como ejemplo de recuperación de uso de sistema, se encontraron textos con recomendaciones de visualización, por ejemplo, archivo “Textos/amp.doc”: “ambientacion_Web. Work of net.art. To see this work we suggest a PC pentium 450 with Windows 128 of ram and a sound card and IExplorer 5.0.

RECOMENDACIONES:

Requerimientos: PENTIUM 200 o superior con Sistema operativo WINDOWS 98 mínimo.

Placa de Sonido: Audio 44.1Khz, 16bit estéreo. Monitor: 1024 x 768, 32 bit. Instalar MediaPlayer desde el instalador WMP7sp.exe (Versión MediaPlayer7 en Castellano).

ATENCION: no instalar si tiene Windows 2000”

³⁶⁰ Texto de Claudio Burguez al respecto: “FRAGMENTO ARQUEOLÓGICO 2039 (Tubos lux - placa programadora). Un satélite de ANTEL cae a la tierra, viene del futuro, más exactamente del año 2039. No es la primera vez que AMP juega con la ironía distópica, esta obra es una remake de la realizada por el autor en 1998, por lo que podemos trazar una curiosa triangulación temporal: 1998 - 2017 - 2039. El concepto de la obra se convierte en el propio objeto que viaja a través del tiempo recreado por otras manos. Re edición (2017): Brian Mackern.”

4-Videoregistro autoral de las navegaciones de las piezas elegidas.

5-Resguardo de archivos y clonación en discos distintos. Queda un largo trabajo de organización de archivo, conservación y recuperación de piezas dentro de este período.

Breves observaciones de algunas de las obras recuperadas y exhibidas dentro del Proyecto AMP-MAP en Café Belleza, diciembre de 2017:

- **Ambientación_Web** (Versión 1.1) (Colaboración en javascript y embedding de archivos Midi, audio y Real Player: Brian Mackern) .Años 1997/1999. Esta pieza fuertemente basada en la aleatoriedad de sus links (algunos de ellos automáticos), genera un laberinto navigacional. También llamada “Mingitorio en la red” y “laberinto web”, va presentando, a manera de ambientación, páginas con elementos multimedia hipervinculados. Ha tenido muchísimas derivaciones a lo largo de los 3 años en que @mp la desarrolló, habiendo como anuncia en su comienzo: “Se avanza, pero no se sabe hacia dónde”.

Reproducible en PC IExplorer 5.5 Win 98/XP. Sitio original (discontinuado): <http://www.internet.com.uy/amp> Recuperación y publicación en nuevo sitio: <http://no-content.org/vintage/collection/amp/>

-**.T.i.m.e.S.p.h.e.r.e.s. / 1997/98.** (Obra en colaboración: @mp, Felipe Secco & Brian Mackern) Pensado como minisite, incorpora elementos bastante complejos en su resolución programática: Real Audio, applets en Java. Reproducible en PC IExplorer 5.5 plugins de RealPlayer de la época, Win 98/XP.

Sitio original (discontinuado) <http://www.internet.com.uy/amp/TimeSpheres/>

Recuperación y publicación en nuevo sitio:

<http://no-content.org/vintage/collection/TimeSpheres/>

-**Yo también soy Patrimonio y Ud.?** (@mp. Obra en colaboración con la artista Nelbia Romero) Intervención urbana, performance y pagina web. Año 1998. Página del proyecto interactivo para el Día del Patrimonio 1998, 4ta edición. En el mismo se proponían de forma lúdica e interactiva diversos temas patrimoniales. Reproducible en PC, IExplorer 5, Win 98/XP. Sitio original (discontinuado): <http://www.internet.com.uy/amp/nr/patrimonio>

Recuperación y publicación en nuevo sitio: <https://netart.org.uy/amp/patrimonio/>

-**Fragmento arqueológico 2039**, Instalación.39 Feria de Libros y Grabados, 1998. Sitio original (discontinuado): <http://www.internet.com.uy/amp/2039>. Sitio web original aún no encontrado en los backups. Remake de instalación (Mackern, Tubos, plaqueta programadora, parlante)³⁶¹

³⁶¹ “FRAGMENTO ARQUEOLÓGICO 2039 (Tubos lux - placa programadora).

_overflow, CD-ROM,(Martínez Portillo-Mackern 1999-2000).

<http://taxonomedia.net/taxonomedia/arqueologia/overflow.html>

Descripción de //OVERFLOW//:

Basado en el concepto del "overflow" o "desborde", consta de 24 proyectos unidos por un menu/interfase sonoro-visual que remeda a un editor hexadecimal inestable debido a una condición de este tipo. Este proyecto se caracteriza en que los artistas involucrados, debido a su deslocalización geográfica, lo desarrollaron a través de la web, esto es, intercambiando embriones de proyectos mediante mail, ICQ, etc. desarrollándolos y volviéndolos a intercambiar. Error que ocurre cuando el ordenador trata de manejar un número que es demasiado grande para él. //OVERFLOW// Cada ordenador puede representar un rango de valores definidos. Si durante la ejecución de un programa arriba a un número fuera de este rango, experimentará un error de desbordamiento. Los errores de desborde también son llamados "condiciones de desborde".

*.b†m // siete obras de brian_mackern *.@mp // siete obras de @mp *.bma // diez obras en colaboración // concepto y programación de GUI: Brian Mackern // diseño: Brian Mackern & Alcides Martínez Portillo

Algunas piezas de Alcides recuperadas de este CD-ROM:

- Máquina de destruir textos (1999/2000).
- Mi sobrino, 1999.
- Fractales 3D, 1997-1999.
- 2 Video Feedback (Túnel y Pulsar, 1998/99).
- Esto es un espejo... (Homenaje a Camnitzer, 1999).
- Ambientación web (versión offline, 1999). g) Hasta que la palabra soledad... (animación, versión 1999).
- 3 Objetos 3D: cámara, música, escritura (@mp-Mackern).
- Tócame (java applet). j)TimeSpheres (versión offline, 1999. @mp-Mackern).
- MingSonate (animación Flash, concepto y animación: @mp, Programación y música: BMackern).
- Videos: Banzai, Caños, DangerFru, Hinducido (@mp-Mackern, 1999/2000).
- Koanes (javascript, 1997).Generador aleatorio de koanes. Email.

(La bitácora continúa con el texto curatorial y la descripción de la muestra.³⁶² Esta aclaración es de la autora del artículo).

Un satélite de ANTEL cae a la tierra, viene del futuro, más exactamente del año 2039. No es la primera vez que AMP juega con la ironía distópica, esta obra es una remake de la realizada por el autor en 1998, por lo que podemos trazar una curiosa triangulación temporal: 1998 - 2017 - 2039. El concepto de la obra se convierte en el propio objeto que viaja a través del tiempo recreado por otras manos. Re edición (2017): Brian Mackern." (Burguez en catálogo AMP-MAP,2017)

³⁶² Catálogo AMP –MAP disponible en: https://issuu.com/ciqaninh/docs/amp-catalogo--_v4

Itinerario de las conferencias de Borges entre 1949 y 1955: la formación de un archivo digital

Ornela Lizalde (CELEHIS/UNMdP)

ornela_mdq@yahoo.com.ar

Introducción

Esta ponencia se propone reflexionar sobre las particularidades de la formación de un archivo digital en torno a las actividades de Borges como conferencista durante el primer peronismo. Se enmarca dentro de un proyecto de investigación más amplio llevado a cabo por el grupo “Escritura e invención”, radicado en el Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata bajo la dirección de la Dra. Mariela Blanco. Se trata de la reconstrucción del itinerario de conferencias dadas por Jorge Luis Borges en su recorrido por diversas ciudades de nuestro país y Montevideo entre 1949 y 1955 que ha dado lugar a la formación de un archivo digital de acceso público a través de una página web anclada en el Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, dependiente de la Biblioteca Nacional. La naturaleza de esta investigación ha llevado a internarse en el mundo poco familiar del archivo, desplazando o creando nuevos interrogantes e hipótesis de trabajo que obligan a repensar presupuestos teóricos y metodológicos en pos de una lectura que pueda dar cuenta de estas inquietudes.

1. Borges conferencista

En 2010 Laura Rosato y Germán Álvarez publicaron *Borges, libros y lecturas*, dando a conocer su laborioso rastreo de las anotaciones que Borges dejara en centenares de ejemplares tras su paso como director de la Biblioteca Nacional (1955-1973). Una de ellas, en la portadilla de una biografía de Schopenhauer,³⁶³ nos deja ver una lista manuscrita de años y lugares que Borges visitó entre 1949 y 1952 brindando clases y conferencias a lo largo del territorio nacional. Las fechas son elocuentes: más que reflejar una espontánea vocación como conferenciante, testimonian una material necesidad de ganarse el sustento. En efecto, la llegada del peronismo provoca su cesantía como auxiliar segundo en la biblioteca Miguel Cané, dejando al escritor, a los cuarenta y siete años, en necesidad de procurarse otro empleo. La intervención de algunos amigos abre las puertas a sus cursos semanales en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa y el Colegio Libre de Estudios Superiores, y sus intervenciones públicas comienzan a multiplicarse en el interior del país.

Algunos testimonios de la época refieren las dificultades que esta nueva actividad supuso para el

³⁶³ Laura Rosato y Germán Álvarez, *Borges, libros y lecturas* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2017), 173.

escritor, que debió enfrentar el desafío de superar su incomodidad para hablar en público³⁶⁴. Sin embargo, esta nueva faceta fue ganando cada vez más peso y sin dudas influyó en la consolidación de su posición en el campo intelectual del momento, especialmente después de que Borges ocupara su primer cargo oficial como presidente de la Sociedad Argentina de Escritores en 1950. Más adelante recorrería el mundo dando clases, conferencias y entrevistas hasta el final de su vida. Al parecer, una vez que hubo comenzado Borges no dejó nunca de hablar.

Sin embargo, hasta la fecha los comienzos del escritor como orador no habían sido estudiados y esta primera lista manuscrita (24 lugares sin fechas ni instituciones precisas) nos brindaban un punto de partida para iluminar esta faceta, que podría decirnos mucho sobre sus procesos de escritura, la construcción de su figura de escritor y el funcionamiento del campo intelectual de la época. En 2015 un subsidio del Fondo Nacional de las Artes hizo posible comenzar esta la tarea de rastreo y reconstrucción de este itinerario. Visitamos diversas ciudades del interior del país consultando archivos de diarios, bibliotecas y otras instituciones civiles y culturales. Así a partir de notas periodísticas, documentos institucionales, cartas, revistas y biografías hemos podido reconstruir un itinerario de un centenar de intervenciones públicas, ya sean eventos aislados o en el marco de cursos más extensos dictados en reconocidas instituciones. Cabe aclarar que esta lista dista de ser definitiva en tanto el trabajo de rastreo continúa y periódicamente aporta nuevos datos y documentos que engrosan este recién conformado archivo.

2. El archivo posible

Aunque no podemos negar una expectativa latente de que nuestro trabajo reportara un “gran hallazgo” que abriera las puertas de nuestra investigación, lo cierto es que desde el comienzo sabíamos que nos encontrábamos frente a un proyecto de difícil ejecución. En principio por tratarse de eventos orales, no fijados por la escritura, y por tanto efímeros, de los que nos separaba una distancia temporal de más de medio siglo. Esta situación significó muchas veces la falta o incompletud de los archivos consultados, la desaparición de muchas de las instituciones involucradas y la ausencia de testigos directos de estos eventos. Debíamos tener en cuenta, además, que el período recortado es anterior al reconocimiento internacional y nacional que ganara Borges en los 60 (a partir del otorgamiento del *Prix International des Editeurs* en 1961, compartido con Samuel Beckett), que lo convertiría en una figura pública de renombre despertando una mayor conciencia sobre la importancia de conservar registro de sus intervenciones. La importancia de las conferencias tanto por su condición de pretextos como de eventos culturales en sí mismos era evidente; sin embargo, las posibilidades de “descubrir” un manuscrito perdido o, más

³⁶⁴ Tal como se muestra en numerosos episodios referidos por Estela Canto, *Borges a contraluz*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), Alejandro Vaccaro *Borges, Vida y literatura*. (Buenos Aires: Edhasa, 2006) y Adolfo Bioy Casares, *Borges*. (Buenos Aires: Destino, 2006).

modestamente, transcripciones completas, eran escasas. Nos enfrentábamos al problema de formar un archivo de escritor sin manuscritos: ¿era posible reconstruir una génesis textual que no estuviera asociada, como convencionalmente se espera, a la fijación de la escritura?, ¿sería la crítica genética la perspectiva adecuada para abordar estos textos o terminaría resultando una lectura forzada? El texto, en tanto acontecimiento oral y efímero, se convirtió en el hueco que intentábamos reconstruir a partir de sus huellas.

Sin embargo nos dimos cuenta de que esto, que en un primer momento parecía una singularidad, no era más que la puesta en evidencia de algo que subyace en toda aproximación genética: las experiencias de génesis que atraviesan una obra son inaccesibles, incluso si esos textos se encuentran fijados por la escritura. Es decir que aún contando con los manuscritos más exhaustivos la crítica genética no puede reconstruir la génesis como si allí encontrara el origen de una obra. De este modo, nuestra tarea se concentra, como observan Hafter y Stedile Luna, en “señalar esas huellas (siempre huella de otra huella) que permanecen pegadas a una experiencia originaria aunque ella no pueda ser identificada”³⁶⁵. Estas consideraciones posibilitaron el ingreso de materiales que, sin ser manuscritos ni transcripciones, aportan valiosos datos acerca de estas intervenciones consideradas en sí mismas como actos culturales. Así las notas de periódicos locales, cartas, actas y memorias institucionales, revistas, boletines y biografías se constituyeron en un nuevo archivo, disperso y heterogéneo.

Esta situación obligó a revisar algunos presupuestos teóricos en relación al archivo. Aleida Assmann define el archivo como una forma pasiva de la memoria cultural que funciona como una suerte de almacén de vestigios culturales, descontextualizados y desconectados de su marco previo que había determinado su significado. “El archivo histórico es un receptáculo para documentos que han caído de sus instituciones marcos y pueden ser reenmarcados e interpretados en un contexto nuevo”³⁶⁶. Desde esta perspectiva, se trata de realizar una nueva lectura que recorre los archivos ya existente y los reconfigura en uno nuevo, recontextualizando los elementos en una nueva serie discursiva.

Tomemos por caso la conferencia “Los poetas gauchescos del siglo XIX” que Borges brindó en Montevideo el 29 de octubre de 1945. En este caso contamos con una transcripción completa (publicada en tres entregas en la revista *Marcha*), además de una reseña publicada al día siguiente en el diario *El país* (huella de otra huella). Ambos documentos se recontextualizan en este archivo en una nueva serie que incluye publicaciones anteriores, reescrituras, variaciones y vínculos con otros textos, permitiendo observar procesos de producción textual (variaciones y reescrituras) así como advertir la compleja circulación de la obra de Borges. Una variación significativa es la inclusión del “Poema Conjetural” en la

³⁶⁵ Lea Hafter y Verónica Stedile Luna, “Los movimientos del archivo: Nuevas reflexiones a partir de la crítica genética”, *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, Vol. 26 (2014): 65.

³⁶⁶ Aleida Assman, “Canon and Archive”, en *Cultural Memory Studies: An international and Interdisciplinary Handbook* (Berlín: De Gruyter, 2008), 103. [Mi traducción]

publicación de la revista *Marcha*. Este poema, publicado por primera vez en el diario *La Nación* en 1943, se resignifica en este contexto y, como parte de la serie, resignifica a su vez el texto sobre la gauchesca.

Leer desde el archivo permite leer desde el contexto de producción, leer fuera del canon. De acuerdo con Assmann adoptar esta “estrategia del archivo” destruye el aura de la obra estableciendo una relación de distancia y extrañamiento frente al objeto de investigación y coloca el texto de vuelta en su contexto histórico, leyéndolo lado a lado con otros textos de la época. En nuestro caso, adoptar esta lectura permite leer en su conferencia “Vindicación de Kipling”, brindada en Tucumán el 24 de Junio de 1950, una solapada polémica con la política cultural del peronismo, al tener en cuenta la visita de Eva Perón apenas unos días antes, referida en el mismo medio. Recordemos que Borges siempre apela a un detalle circunstancial para aludir a las circunstancias políticas del momento. De esta manera una lectura reconfiguradora de los archivos existentes pone en relieve sentidos que habían quedado ocultos, haciendo surgir un archivo nuevo. Al respecto, Luciana Del Gizzo reflexiona:

Leer desde el archivo puede ser un nuevo barajar de documentos, una lectura desde abajo, con las jerarquías aplanadas, que permita no solo reconstruir genealogías, formaciones y lecturas, sino fundamentalmente desarmar los sentidos fijos mediante la ¿inobjetable? autoridad de lo que proviene del pasado.³⁶⁷

En relación a esto enfrentamos otro problema ¿cómo decidir qué materiales incorporar y cuáles excluir? A diferencia del canon, rigurosamente selectivo, lo que caracteriza al archivo es su principio de inclusión. Su función es contrarrestar el impulso necesariamente reductivo de la memoria conservando todos aquellos materiales que, sin tener una utilidad inmediata, no pueden ser descartados: se encuentran a la espera de ser recuperados.³⁶⁸ Hafter y Stedile llaman la atención sobre dos aspectos muchas veces ignorados: el archivo no ofrece un estado de legibilidad permanente (es decir que lo que hoy es insignificante puede no serlo en el futuro y viceversa) y no está al servicio de la producción de sentido. “Nada apremia y poco importa hoy para qué servirá el archivo”, dice la historiadora francesa Arlette Farge: “lo urgente es recoger esa palabra viva”.³⁶⁹ Como es imposible saber cuándo/si un elemento del archivo se volverá significativo, es necesario conservarlo todo. El archivo conserva el resto: aquello que no está presente en la memoria activa de la cultura pero que debe estar disponible para ella, funciona como memoria de referencia que amenaza permanentemente la estabilidad del canon. Estos problemas se volvieron patentes cuando algunos materiales que habíamos considerados secundarios o “notas de color”, se volvieron significantes a la luz de otros que se incorporaron a la serie. Como es el caso del número de asistentes a las conferencias o el nombre de algunos acompañantes o instituciones organizadoras, que

³⁶⁷ Luciana Del Gizzo, “El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria”, *Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. 5 (2018): 51.

³⁶⁸ Acerca de las relaciones entre memoria, canon y archivo, Cf. Aleida Assmann, *op. cit.*

³⁶⁹ Arlette Farge, *La atracción del archivo* (Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1991), 54.

resultaron iluminadores para entender de qué manera de articulaban estas conferencias en el entramado de la vida cultural del país o cómo se definían los temas de intervenciones.

En “La obra y el resto: literatura y modos del archivo” dice Miguel Dalmaroni:

Una ley no escrita del archivo dice que a mayor almacenamiento, a mayor capacidad de acopio, las posibilidades de fuga de sentido, lejos de reducirse, se multiplican. Siempre queda algún objeto suelto. O, peor, no todos los archivos guardan piezas de un puzzle incompleto y sólo de uno; su lógica se abre más bien a la reunión de fragmentos esporádicos de varios y diversos rompecabezas.³⁷⁰

A pesar de que ciertamente rige el principio de inclusión en la formación de un archivo, el ansia de “abarcarlo todo” es irrealizable. El hecho es que, mal que le pese al investigador, no todo puede ser contenido en el archivo y, por ende, siempre funcionan criterios de selección. De ahí que la pregunta por lo que se incluye en el archivo sea tan relevante como aquella por lo que queda afuera. Es evidente que el investigador debe lograr un precario equilibrio que le permita ser lo suficientemente flexible para ver aquello que supone un desvío de sus hipótesis originales pero que puede ser extremadamente fructífero para la investigación, y lo suficientemente enfocado para evitar caer en la trampa de la digresión infinita.

Nos encontramos entonces con un conjunto reunido de datos y documentos de diverso tenor y procedencia que nos permitían reconstruir ese itinerario trazado por Borges en sus conferencias dejándonos entrever su procesos de escritura, la construcción de su figura de escritor y el entramado de relaciones personales e institucionales que daban forma al campo intelectual del momento. Se volvió evidente que estos materiales no debían quedar simplemente como una reserva privada sobre la que escribir nuestros artículos o tesis: era necesario reunir ese material heterogéneo y disperso en un archivo (ordenado y de acceso público) Además necesitábamos poder mostrar las múltiples relaciones entre los materiales, las recurrencias de temas y autores abordados, el peso de algunas instituciones culturales; y tener la posibilidad de vincular estos documentos con líneas de investigación que pudieran trazarse a partir de ellos. Estaba claro que la única forma de reunir esa dispersión era la virtualidad: la creación de un archivo digital de acceso público disponible a partir de una plataforma web³⁷¹ nos permitiría resolver, al menos parcialmente, estos inconvenientes.

3. Formación del archivo digital

En efecto la formación de un archivo digital aportó soluciones para algunos problemas fundamentales de la investigación pero también implicó reflexiones profundas acerca de la naturaleza de los materiales, los

³⁷⁰ Miguel Dalmaroni, “La obra y el resto: literatura y modos del archivo”, *Revista Telar*, Vol. 7-8 (2010): 26.

³⁷¹ Dicha plataforma se encuentra alojada en la web del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, dependiente de la Biblioteca Nacional, y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>

criterios de relevancia y clasificación, los límites de aquello que es posible mostrar o cómo evidenciar las relaciones que se van tejiendo en el campo intelectual por ejemplo. Cada uno de estos interrogantes generó espacios de discusión y reflexión sobre aspectos metodológicos y teóricos que implicaban reevaluar permanentemente algunos parámetros de investigación, enriqueciendo nuestro trabajo y habilitando nuevas líneas de análisis.

Fundamentalmente un archivo digital nos permitió reunir virtualmente documentos que se encontraban dispersos en múltiples archivos y habilitar la relación entre materiales de diversa naturaleza: notas periodísticas, cartas, biografías, textos publicados, trabajos académicos, etc. Aunque el resultado óptimo hubiera requerido el acceso a todos los documentos vinculados en la plataforma, esto presentó un primer problema dado que muchos de ellos (pasajes de libros publicados, cartas o artículos críticos) estaban sometidos a restricciones que imponen los derechos de propiedad intelectual. En estos casos optamos por incluir referencias que guiaran la búsqueda del lector al no poder incluir el documento mismo.

También hizo posible mostrar algunas de las múltiples líneas de lectura que la riqueza del material habilitaba, al poder ofrecer diversos recorridos de navegación. Uno es la aproximación cronológica³⁷², en la que al seleccionar el año deseado se muestran cada una de las presentaciones realizadas. Esto nos permite tener una perspectiva diacrónica de la continuidad y la frecuencia de las presentaciones, la repetición y variación de los temas y los lugares, etc. Por ejemplo, podemos observar fácilmente cómo la cantidad de conferencias brindadas en 1949 prácticamente duplica la de los años siguientes y cómo su número decrece significativamente a partir de 1952, cuando el Colegio Libre suspende sus actividades. La posibilidad de incluir una imagen georreferenciada hizo posible visibilizar la extensión abarcada en sus viajes, la frecuencia y recurrencia de los lugares visitados, así como las reiteraciones temáticas. o cómo se multiplicaban las conferencias en diferentes lugares o localidades aledañas durante una misma visita. Por ejemplo en su visita a Entre Ríos en julio de 1952 Borges habla en Paraná (el 23), en Guaquay (el 25) y en Guaquaychú (el 27) lo que puede darnos una pauta de cómo se iban organizando estas charlas. Un tercer recorrido ofrece una clasificación temática. Aunque ésta permite mostrar elementos relevantes como la recurrencia de ciertos temas y realizar cruces que resultaran extremadamente productivos (¿por qué hay temas que se repiten? ¿los mismos temas expresan lo mismo con variantes temporales? ¿varían los temas de sus conferencias de acuerdo al lugar en que se dictaban? ¿de acuerdo al momento?), nos significó el desafío de establecer criterios de clasificación que no podían desconocer aspectos centrales de la poética borgeana como su consideración del nacionalismo, la lengua o la centralidad del individuo a la hora de pensar la literatura. Simplemente seleccionar categorías temáticas suponía una toma de posición crítica que debía encontrar un equilibrio entre el rigor académico y la accesibilidad de la

³⁷² Respecto al ordenamiento cronológico de los textos de Borges, contamos con el aporte de las cronologías elaboradas por Daniel Balderston, Annick Louis y Sergio Pastormerlo, disponibles en la página del Borges Center (<http://www.borges.pitt.edu/>). También de la biocronología de Nicolás Helft, Jorge Luis Borges. *Bibliografía completa* (2007).

información.

Finalmente el archivo digital nos brindó una poderosa herramienta: la posibilidad de realizar búsquedas mediadas por algoritmos otorga a cada usuario una puerta de acceso que resume en segundos el trabajo de horas de lectura al filtrar los resultados a partir de criterios específicos. Podríamos por ejemplo listar todas sus presentaciones ligadas a determinadas instituciones culturales como el Colegio Libre, la Asociación de Cultura Inglesa o la Hebraica; o todas aquellas en la que trató o mencionó a algún escritor particular. De manera que el material quedó ordenado en series móviles que se ajustaran a las necesidades de los usuarios.

Aunque un archivo digital habilita todas estas posibilidades, también implica un arduo trabajo de reflexión metodológica involucrado en cada una de las decisiones tomadas, basadas en una perspectiva interdisciplinar que implicó discutir y acordar metodologías, expectativas y posibilidades entre disciplinas diferentes como la literatura, la documentación y la ingeniería en sistemas.

Un primer desafío tuvo que ver con la selección del material. Como se ha explicado más arriba, nos encontrábamos con un repertorio por demás heterogéneo que requería considerar aquello que era susceptible de ser ordenado en un archivo y aquello que no. Además de las dificultades asociadas a los derechos de autor, a la que se ha hecho referencia, fue necesario establecer criterios de selección acerca de qué información podía incluirse en el archivo y cuál resultaba redundante o tangencial. Si bien, como señalamos arriba, es propio del archivo conservar artefactos más allá de su relevancia inmediata, también es cierto que debíamos encontrar un equilibrio entre las ansias de mostrar todo (incluyendo todas las posibles relaciones y líneas de fuga) y la necesidad de que resultara legible. No todo es susceptible de ser reducido a un campo en una base de datos, y eso significaba por un lado una cuidadosa consideración de cuáles debían ser esos campos y otra, igual de cuidadosa, de qué hacer con aquello que no podía tabularse. Este tema se convirtió en motivo de largas conversaciones con nuestros colegas del Centro Borges, en las que las diferencias en los enfoques, los objetivos y los métodos propios de cada disciplina fue enriqueciendo nuestra aproximación al objeto y dándole forma al archivo. Además de las dificultades para clasificar temáticamente las conferencias, que ya fueron relatadas, debimos encontrar la manera de incluir información referida al contexto (cantidad de asistentes, acompañantes, eventos históricos relacionados), mostrar cómo podía leerse ese texto dentro de una serie (otros textos publicados, otras conferencias y cursos, lecturas) y referir estudios críticos relevantes.

Una dificultad importante tenía que ver con la gran asimetría en la cantidad y la calidad de la información disponible para cada entrada. Mientras que en algunas (como la clase sobre Hawthorne del 23 de marzo de 1949) hemos podido reconstruir la presentación con gran nivel de detalle (disponiendo incluso de transcripciones, cobertura de los medios, fecha y lugar preciso) en otras el grado de precisión es menor y

sólo conocemos del título o el tema. Esto tiene que ver, como ya hemos mencionado, con la diversidad de los materiales reunidos, la naturaleza oral de las intervenciones y las instituciones involucradas (algunas han dejado más huellas que otras de estos eventos). El Colegio Libre por ejemplo, no solo publicaba un boletín dando cuenta de los cursos y conferencias programados, a veces incluyendo el temario de las charlas, sino que además tenía su publicación periódica, la revista *Cursos y Conferencias*, que reproducía transcripciones de algunas de ellas. Aún así, no todo este material es fácilmente localizable y aún queda mucho espacio para que este proyecto crezca. Justamente este carácter vivo de nuestro trabajo (que está en constante movimiento ya sea porque se van agregando documentos al archivo o porque la misma labor de conformarlo, de reflexionar a partir de los problemas que se suscitan, van cambiando la faz de la investigación) se beneficia particularmente de la naturaleza móvil de lo virtual que hace posible ir agregando y modificando el archivo para que se enriquezca y se transforme a la par de nuestra investigación.

Conclusión

El llamado giro tecnológico que puede apreciarse desde hace ya algunas décadas no implica solo el incremento de las demandas de digitalización de acervos o la facilitación del trabajo con el archivo. Implica también *hacer posible* un archivo, que cobra existencia en el mundo virtual aún cuando no es pensable su existencia física. En el espacio digital la potencialidad disruptiva del archivo se potencia. Escapando a la linealidad que impone el papel, el espacio digital se abre en una multiplicidad de redes que se entrecruzan y se superponen e invitan a una lectura a contrapelo, desviada de las rigideces del canon.

Estas características cobran especial importancia cuando nos referimos a la poética de Borges, erigida ella misma como una interminable red de lecturas, alusiones, interpretaciones, variaciones y reescrituras que se multiplican en incontables puntos de fuga. Un archivo que aborde hoy la producción borgeana, o una pequeña parte de ella como es nuestro caso, debe aspirar a una aproximación que ponga en superficie la riqueza de este modo de leer (y de escribir) y que dé lugar a nuevas preguntas. Entre ellas preguntas que cuestionen las raíces mismas de ese archivo y se interroguen por aquellos sectores que iluminan tanto como por aquellos que necesariamente quedan obturados.

Referencias bibliográficas

Assman, Aleida. "Canon and Archive". En *Cultural Memory Studies: An international and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlín: De Gruyter, 2008, 97-108.

Álvarez, Germán y Laura Rosato. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2017.

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destino, 2006.

Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

Dalmaroni, Miguel. "La obra y el resto: literatura y modos del archivo". *Revista Telar*. Vol. 7-8 (2010): 9-30.

Del Gizzo, Luciana. "El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria". *Revista de Estudios latinoamericanos*. Vol. 5 (2018): 45-69.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1991.

Haftner, Lea y Verónica Stedile Luna. "Los movimientos del archivo: Nuevas reflexiones a partir de la crítica genética". *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. Vol. 26 (2014): 62-75.

Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: FCE, 2007.

Helft, Nicolás y Alan Pauls. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: FCE, 2000.

Vaccaro, Alejandro. *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

Reconstrucción del archivo de la biblioteca vigil a partir de aportes documentales personales

María José Vanni

Asesora Archivística y Social

Biblioteca C. C. Vigil (Rosario, Santa Fe)

mariajosevanni@gmail.com

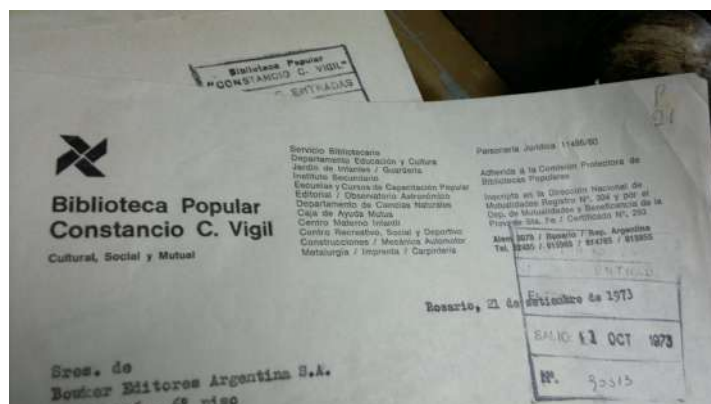


Fig. 1. Detalle de listado de las diversas actividades de la Biblioteca Popular C. C. Vigil en las hojas membretadas de notas (copias) de la Serie Legajos de Canje, Grupo Biblioteca, Subfondo Funcionamiento 1953 – 1977, Fondo VIGIL (2013-07-27 Archivo MJV)

1. Sobre el presente trabajo



Fig. 2. El gimnasio cubierto que se encuentra en el edificio de la escuela secundaria, a pesar de los cuarenta años transcurridos desde que fuera intervenida la institución, mantiene la estética, el equipamiento y hasta el anhelo de transmitir valores (2014-11-15 Archivo MJV)

Esta presentación, a modo de avance, es parte del aporte que realizo como profesional archivística, en carácter de socia y colaboradora de La Vigil, apoyada en el grupo interdisciplinario de trabajo del área de Archivo: Natalia García (Profesora y Doctora en Ciencias de la Educación - Secretaria de Actas) e Iván Cótica (Bibliotecólogo - Secretario) y en la Comisión Directiva.

Pretende introducir a los actuales y futuros investigadores en las mejores herramientas para relacionarse con los documentos que componen el acervo de la institución y comprender sus carencias. Interpretando que existe transmisión inevitable (y deseable a mi entender) de información entre archiveros e investigadores, tanto en los momentos de formación de usuarios como en la descripción de las investigaciones, que permite orientar la búsqueda y aquilatar los resultados.

No se restringe al “archivo histórico” porque, en el caso de La Vigil, la relación con el archivo administrativo de la recuperada institución se encuentra en vehemente crecimiento pero en contacto permanente con sus fuentes históricas. Asimismo se haría necesario ubicar geográficamente en la ciudad de Rosario su principal actuación, pero con alcances que desbordan ampliamente los límites de la ciudad.

También se agradece la saludable actitud comunitaria de cesión de archivos personales como piezas imprescindibles para la reconstrucción y visualización de faltantes institucionales en organizaciones de la sociedad civil que han sido vandalizadas por el accionar del terrorismo estatal.

2. Sobre los archivos personales



Fig. 3. Donación de documentación personal e institucional perteneciente al Bibliotecario y exmiembro de Comisión Directiva, Sr. Raúl Frutos, por parte de sus familiares (2015-05-30 Archivo MJV)

Las tareas de clasificación de los documentos que van a ser integrados al Fondo documental de la institución se están llevando a cabo desde el momento de la recuperación de La Vigil. Con registros fotográficos someros e inicialado mínimo se deja constancia de su procedencia para ser tomada en cuenta al momento de la descripción.

Como la decisión de donar sus tesoros artísticos, documentales, bibliográficos o museográficos depende de procesos singulares al interior de cada familia o individuo, pueden darse casos de donaciones dispersas o sistémicas.

Por ello se dificulta la estimación de volúmenes y espacios de almacenamiento, periodos de procesamiento y detalle de los auxiliares descriptivos. Siendo ampliamente compensado por el cuidado con que han sido conservados por los socios.

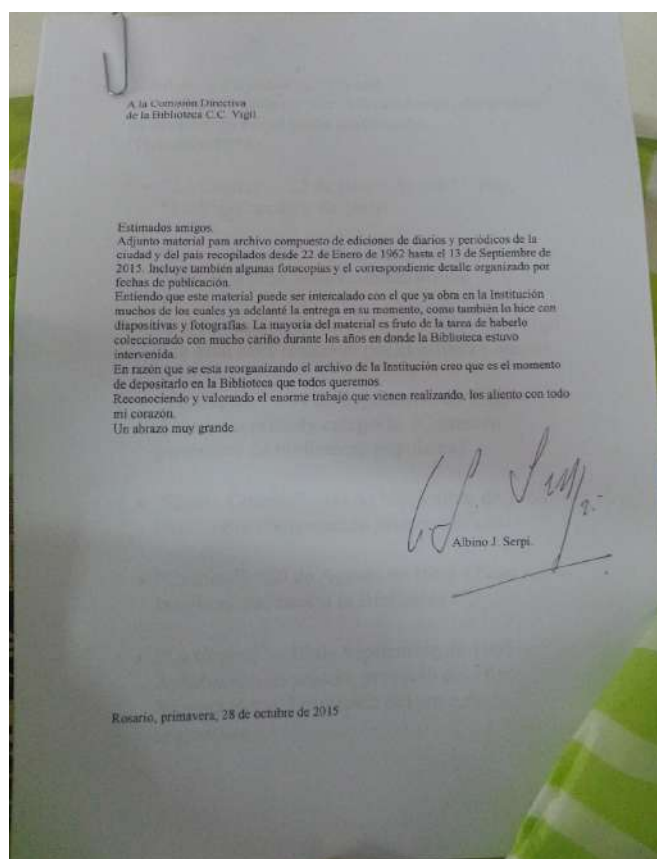


Fig. 4. Nota de donación de documentación personal e institucional perteneciente al ex miembro de la Comisión Directiva, Sr. Albino Serpi (2016-03-12 Archivo MJV)

3. Sobre la institución



Fig. 5. Fotografía aérea del avance de las construcciones en Alem y Gaboto a principios de los años setenta en la pared de ingreso a la Escuela de Enseñanza Media No, 338, Alem 3098, cuyas instalaciones alquiladas al Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe son propiedad de La Vigil (2013-08-03 Archivo MJV)

A los fines del análisis de la documentación en proceso de organización se establece una periodización somera de la historia de la organización:³⁷³

- Orígenes vecinalistas;
- 1953–1977: Desarrollo y crecimiento organizacional;
- 1977–2012: Intervención cívico-militar, normalización, liquidación, transferencia al Estado Provincial y continuidad de la dispersión patrimonial en democracia;
- 1977–2012: Inicios e intentos de recuperación institucional y organizaciones formadas al efecto evidenciando los esfuerzos colectivos, movilización popular y conquistas legales;
- 2013-hoy: Efectiva recuperación institucional, con inéditos antecedentes sociales, políticos y jurídicos.

³⁷³ <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/posgrados/20150715113516/Practicas.pdf>

<http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/3577/207941-742911-1-PB.pdf?sequence=1>

<http://www.genocidescholars.org/sites/default/files/document%09%5Bcurrent-page%3A1%5D/documents/1AGS%202011%20Naturalia%20garc%C2%B0a.pdf>

En sus propias palabras...



Fig. 6. Intervenciones artísticas en el ingreso de la Unidad Administrativa de la Biblioteca Popular C. C. Vigil, Gaboto 450, luego de haber sido retirados las insignias correspondientes al funcionamiento de la Regional VI del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe (2013-07-27 Archivo MJV)

La Vigil es Cultura Popular en movimiento.

Surge como una asociación civil que buscaba algo más que vecinos entretenidos... necesitaba ciudadanos comprometidos.

En palabras de otros...

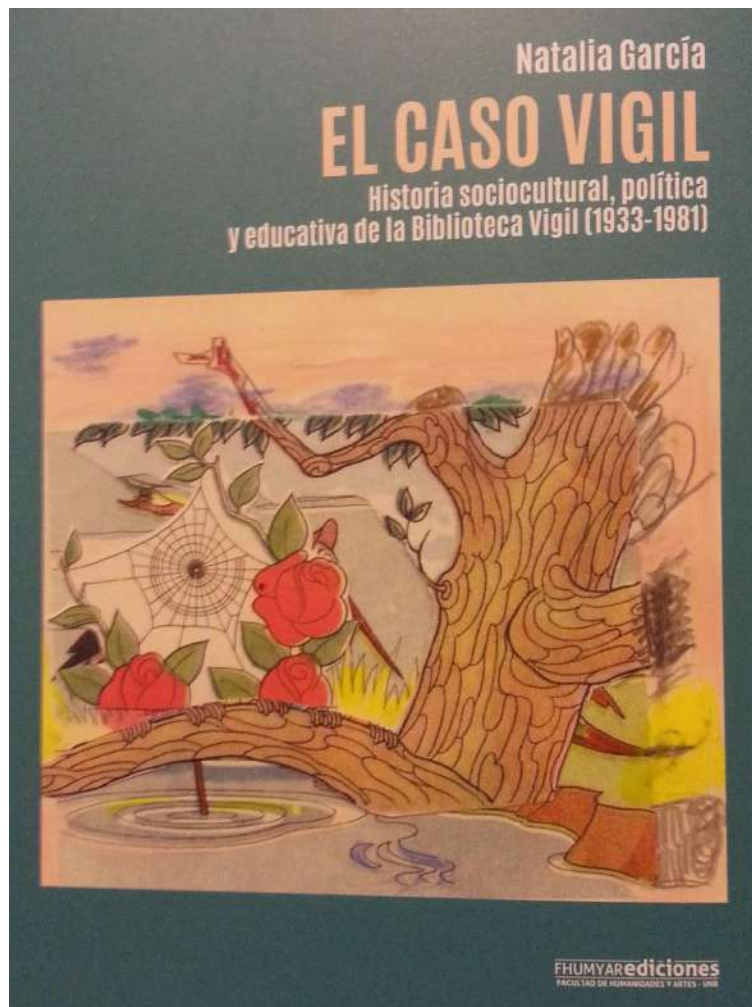


Fig. 7. Producto del encuentro con una multitud de fuentes documentales para sus tesis doctorales, la Dra. Natalia García pudo acompañar la añorada recuperación institucional con la presentación de este libro en la Sala Teatral "Saulo Benavente" de la Biblioteca Popular C. C. Vigil (2015-09-02 Archivo MJV)

Existen innumerables publicaciones sobre la institución, pero prefiero citar la bibliografía reciente y documentada de la Dra. Natalia García porque abarca todos los periodos de funcionamiento, la amplitud de actividades desarrolladas y su relación con los sucesos actuales.

En mis palabras...

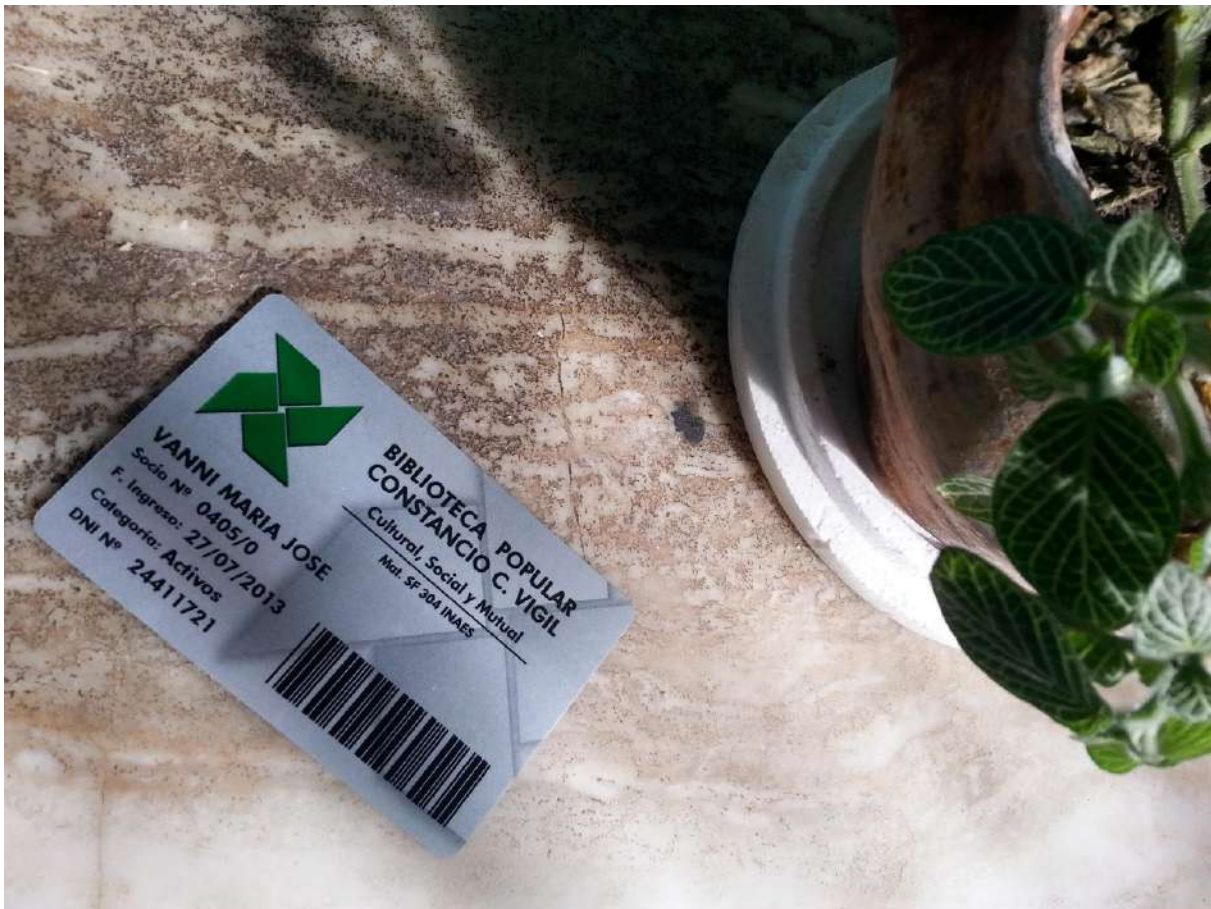


Fig. 8. A pesar de la distancia, colaboro profesionalmente (2014-07-26 Archivo MJV)

Todo en La Vigil es inmenso, pero lamentablemente esto también se aplica a las lagunas documentales relacionadas con el genocidio cultural del que fue blanco.

Por ello, cada documento rescatado que abre la posibilidad de conocer una nueva serie en otro grupo documental o un nuevo fondo es mucho más valioso que la pieza como unidad aislada.

Y en estas circunstancias es donde el espíritu cooperativo de La Vigil puede transformar ese vacío en sinergia.

El reconocimiento histórico y actual de la institución, sumado a la intención y los recursos a destinar a la recuperación documental puso de manifiesto que faltaban profesionales especializados en tratamiento documental en la región.

También es notorio el cambio de coyuntura política nacional, que provocó demoras en el desarrollo de los juicios de lesa humanidad y notoria disminución en los fondos destinados a bibliotecas populares.

4. Sobre el archivo histórico en movimiento



Fig. 9. Despliegue de parte del material documental donado y recuperado para su organización, en el segundo piso, contrafrente del edificio de la Biblioteca (2018-05-12 Archivo MJV)

No existía archivo único en Vigil, y en pocos documentos se hace mención a su funcionamiento y ubicación. Pero sí hay innumerables menciones a la capacitación e implementación de técnicas de mejora administrativa continua de una institución que nunca dejó de crecer exponencialmente.

Es importante recuperar la información sobre las existencias documentales y sus ubicaciones al momento de la intervención militar, ya que no se han detectado datos específicos sobre el destino de los mismos.

Particularidades de la recuperación



Fig. 10. Durante la apertura del edificio de la Unidad Administrativa para el reconocimiento y limpieza comunitaria, un vecino y socio de la Biblioteca Vigil trajo desde su casa la tapa original de la que fuera la mesa de la Comisión Directiva hasta el momento de la intervención militar (2013-07-06 Archivo MJV)

Una vez afianzado el funcionamiento de la institución y de los edificios recuperados desde el año 2012³⁷⁴ y la puesta en marcha de infinidad de servicios para los socios, en paralelo con la continuidad de las causas de lesa humanidad relacionadas, se definieron áreas adecuadas para el funcionamiento del trabajo sobre la documentación.

Como todo en La Vigil está influenciado por el espíritu comunitario y cooperativo, esto influyó en la decisión de concentrar las donaciones sin separación física, integrándolas para recuperar aproximaciones al esqueleto de su acervo documental.

³⁷⁴ http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-17402012000100003&script=sci_arttext

Particularidades de la reconstrucción



Fig. 11. La recepción continua de donaciones provenientes de archivos personales en su diversidad de soportes y estados de conservación plantea infinitas posibilidades de investigación e intervención interdisciplinarias. (2019-03-23 Archivo MJV)

En proceso y dentro de las posibilidades.³⁷⁵

³⁷⁵ <http://corpusarchivos.revues.org/524#tocto1n1>

<https://www.lacapital.com.ar/politica/la-vigil-la-experiencia-popular-la-que-se-ensano-la-dictadura-n1749172.html>

5. Sobre el Archivo Vivo y potenciado

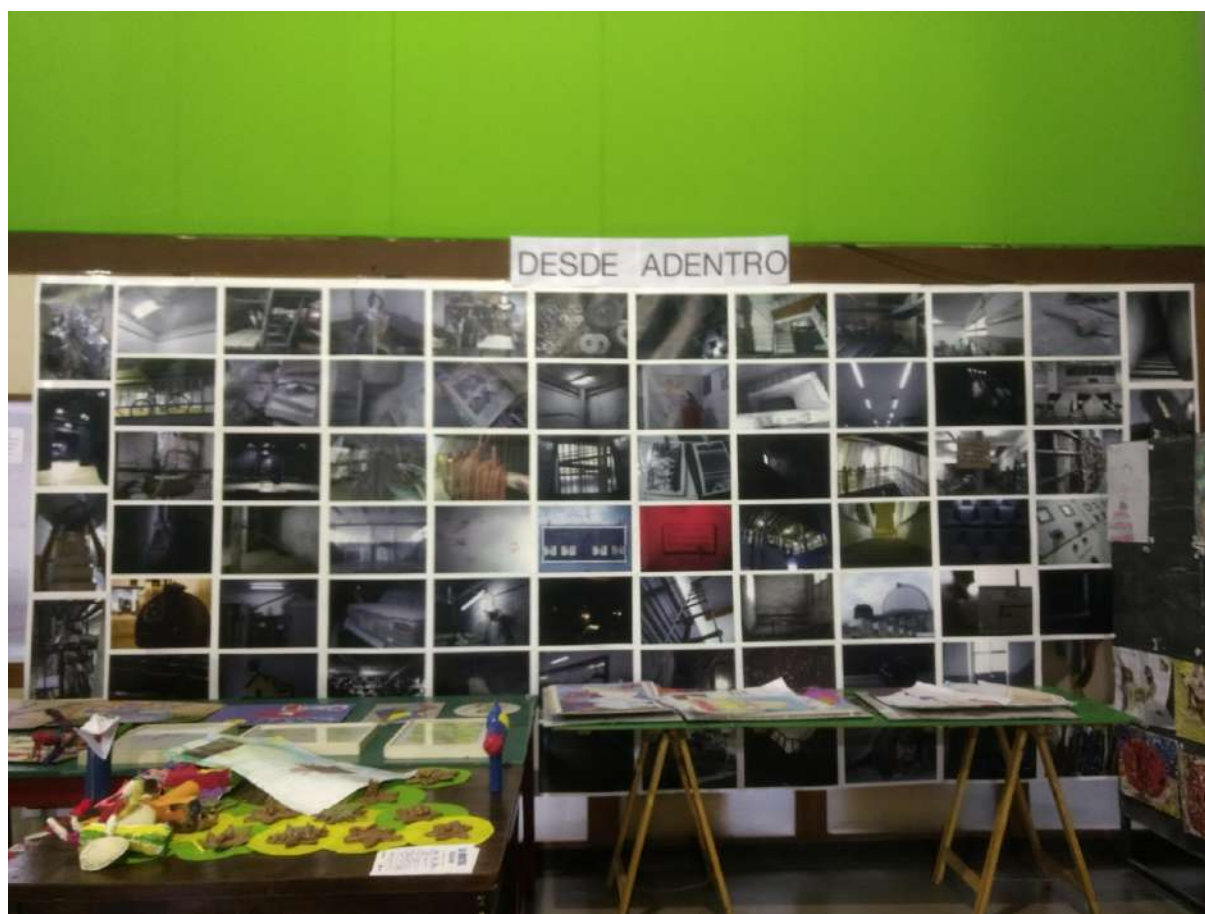


Fig. 12. El crecimiento exponencial del acervo correspondiente al Subfondo Funcionamiento 2013 – hoy, Fondo VIGIL, obliga a una gestión documental minuciosa y respetuosa de los fines de la institución (2018-11-29 Archivo MJV)

A partir de acuerdos institucionales primordiales, trabajamos en la concientización continua sobre la importancia de la documentación de las actividades de la institución, así como del registro de metadatos básicos, y su conservación preventiva.

6. Sobre los rastros en otras instituciones



Fig. 13. Cajas y documentación suelta perteneciente en su mayoría al Fondo Vigil, Subfondo Funcionamiento 1953 – 1977, Grupo Educación, que se encontraba en depósitos de la Escuela Media (2013-08-03 Archivo MJV)

7. Sobre la importancia de y para la investigación



Fig. 14. Diapositiva de producción propia de la institución, con fines didácticos y publicitarios, que muestra las tareas en la sala de cómputos (2014-05-31 Archivo MJV)

La modalidad de consulta y reproducción de información será discutida en Asamblea.

Es un fondo de visita obligada para el estudio de las organizaciones de la sociedad civil y de su relación con los estados en sus distintas jurisdicciones, pero sobre todo por la poca presencia de otros repositorios. Si bien existe normativa sobre un Registro Provincial de Archivos Privados en el Sistema Provincial de Archivos de Santa Fe, no tiene funcionamiento efectivo.

Para causas judiciales



Fig. 15. El archivo de la Biblioteca Vigil se encuentra en permanente exploración para realizar aportes probatorios a las causas de lesa humanidad en curso (2014-12-06 Archivo MJV)

La colaboración activa en las causas judiciales por delitos de lesa humanidad cometidos en Biblioteca Vigil contra sus socios o el patrimonio institucional.

Para la historia de distintas disciplinas



Fig. 16. Tarjetas perforadas para el control de la entrega de premios, pertenecientes al Grupo RIFA, Subfondo Funcionamiento 1953 – 1977, Fondo Vigil (2019-03-23 Archivo MJV)

Para la memoria



Fig. 17. Señalamiento de Sitio de Memoria en el frente de la sala de consultas de la Biblioteca Popular
(2015-09-05 Archivo MJV)

La declaración como “Sitio de Memoria” (Ley Nacional N° 26.691 y Decreto Provincial N° 0481/2013) justifica ampliamente la necesidad de organizar, describir, conservar y difundir los voluminosos y dispersos fondos documentales a los efectos de poner en valor y transmitir su experiencia histórica y la riqueza de su memoria.³⁷⁶

³⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ZnaaqWMZUkw>

<http://infojusnoticias.gov.ar/nacionales/renace-una-biblioteca-popular-que-la-dictadura-quiso-desmembrar-9657.html>

http://memoria.telam.com.ar/noticia/rosario--biblioteca-popular-sera--sitio-de-memoria-_n5547

<http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/1747/title/Se%C3%B1alizar%C3%A1n-a-la-Biblioteca-Vigil-como-sitio-de-memoria>

<http://www.rosario3.com/multimedia/La-Biblioteca-Vigil-fue-senalizada-como-Sitio-de-Memoria-20150904-0062.html>

8. Sobre la importancia de la transmisión

- visitas guiadas para escuelas y grupos especiales



Fig. 18. Visita guiada especial y muestra documental para grupo de estudiantes y profesionales en archivística del Instituto Superior No. 12 "Gastón Gori" de Santa Fe (2015-10-24 Archivo MJV)

- visitas guiadas regulares para todo público



Fig. 19. Entusiasta respuesta a la convocatoria en vísperas de la conmemoración de otro 24 de marzo "Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia". Las visitas duran alrededor de tres horas y plantean espacios de intercambio de información y fuertes emociones (2019-03-23 Archivo MJV)

9. Sobre el presente de la institución



Fig. 20. Inauguración de la restauración del mural de Rubén Naranjo en el frente del edificio de la Biblioteca
(2018-11-29 Archivo MJV)

A la fecha, la entidad se halla en un vertiginoso y auspicioso proceso de reconstrucción que incluye además de lo ya mencionado:

- Apertura y actualización del acervo bibliográfico del Servicio Bibliotecario.
- Reapertura de la Sala teatral con funciones gratuitas para niños y adultos todos los fines de semana³⁷⁷.
- Relanzamiento de Editorial publicando en primera instancia aquellas obras que no lograron salir a la venta en el año 1977 y/o que fueron quemadas en uno de los casos más resonantes de biblioclastia nacional (más de 100.000 libros).
- Relanzamiento de la histórica venta de la rifa para generación de recursos propios.
- Charlas, disertaciones y presentaciones de libros.
- Visibilización continua en medios de comunicación.
- Importantes muestras artísticas. Curadurías.
- Convenios de colaboración con altas casas de estudio de la región.

³⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=YHF1hCYEzaQ>

- Asesoramiento jurídico gratuito para asociados, a cargo de la Asociación Civil “Asamblea Permanente por los Derechos Humanos” (A.P.D.H.).
- Cursos y talleres: Apoyo escolar; Taller de lectura y expresión infantil; Taller Literario para adultos; Experiencias artísticas infantil y juvenil; Escritura creativa; Guitarra; Salsa; Comedia Musical; Tango; Folclore; Hip-Hop; Circo; Telas y trapecio; Fotografía; Ajedrez; Coros; Teatro Comunitario. Todos ellos, a cargos de prestigiosos docentes y profesionales de la ciudad de Rosario.³⁷⁸

Referencias bibliográficas

Báez, Fernando. *El saqueo cultural de América Latina*. Buenos Aires: Debate, 2009.

Brunero, Sofia Yanina y Jaqueline Roselly Vassallo (coord.). *El acceso a los archivos en la sociedad del conocimiento: apreciaciones desde la Argentina del siglo XXI*. Córdoba: Redes, 2018. [Recurso en línea], <http://redarchiveroscordoba.com/wp-content/uploads/2017/10/El-acceso-a-los-archivos-en-la-sociedad-del-conocimiento.pdf> (recuperado en marzo 2019)

Castro, María Virginia y María Eugenia Sik (comps.). *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CeDInCI, 2018. [Recurso en línea], <http://www.cedinci.org/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf> (recuperado en marzo 2019)

García, Natalia. *El caso Vigil: historia sociocultural, política y educativa de la Biblioteca Vigil*. Rosario, 1933 – 1981. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones, 2014.

García, Natalia. *La educación clandestina: espiar, colaborar, depurar: Santa Fe, 1966 – 1983*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2017.

García, Noelia y Maria Celina Soares de Mello e Silva (coords.). *Archivos personales: experiencias de organización y gestión*. Córdoba: Redes, 2017. [Recurso en línea], <http://redarchiveroscordoba.com/wp-content/uploads/2017/10/Archivos-personales-experiencias-de-organizacion-y-gestion.pdf> (recuperado en marzo 2019)

³⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=tSLjHvZKmRc>

De lo privado a lo público. Intervención en el archivo personal de los arquitectos Mauricio y Antonio Cravotto

Soledad Cebey, Andrés Mazzini, Tatiana Rimbaud y Eliana Torterolo
Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Udelar

scebey44@gmail.com, amazzeni@fadu.edu.uy, trimbaud@fadu.edu.uy,
elitorterolo@gmail.com

Introducción

El acervo documental del estudio de Mauricio y Antonio Cravotto presenta grandes potencialidades para la investigación en arquitectura y urbanismo del siglo XX en Uruguay y Latinoamérica. Mauricio y Antonio Cravotto fueron dos personajes vitales, con un profundo compromiso humanista, que desarrollaron muy particularmente a través de una vida dedicada al estudio, la docencia y la arquitectura en una muy amplia concepción del término.

Las condiciones de conservación y la magnitud del archivo han sido reconocidas como únicas en Latinoamérica por múltiples especialistas como Ramón Gutiérrez, Julio Gaeta y Ciro Caraballo. Este último, destacó la condición singular del estado de la vivienda que se compara con unos pocos ejemplos similares en Latinoamérica: la casa del escritor Ernest Hemingway en La Habana, Cuba; la Villa Ocampo en Buenos Aires, Argentina; o la Fundación Villanueva en Caracas, Venezuela. En el campo de la arquitectura, a nivel mundial, no son muchos los archivos de los profesionales que se conservan en tal grado de completitud, en ese sentido, el acervo del archivo Cravotto puede ser comparable al de la Fundación Le Corbusier en París, Francia.

La vivienda-estudio Cravotto -incluyendo su acervo documental- fue declarada Monumento Histórico Nacional en 1990. Durante años su acceso estuvo restringido a familiares y allegados; actualmente la vivienda se encuentra en proceso de incorporación a la Udelar.³⁷⁹

En este camino de transformación, el archivo está siendo intervenido por el Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA-FADU-Udelar). Se busca ordenar, registrar y sistematizar el acervo, garantizando su

³⁷⁹ Resolución del Consejo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Udelar. 12/12/2018. Donación de los Grupos de Viaje G'12, G'13, G'14, G'15 del CEDA, para la adquisición de la Casa Cravotto, en los términos propuestos y de acuerdo a lo establecido en el "Acuerdo de Uso y Destino" y "Acuerdo de Uso y Mantenimiento".

preservación y accesibilidad, enmarcado en la promoción de la reflexión e investigación sobre los Cravotto. De ese proceso da cuenta esta presentación.

1. Mauricio y Antonio Cravotto

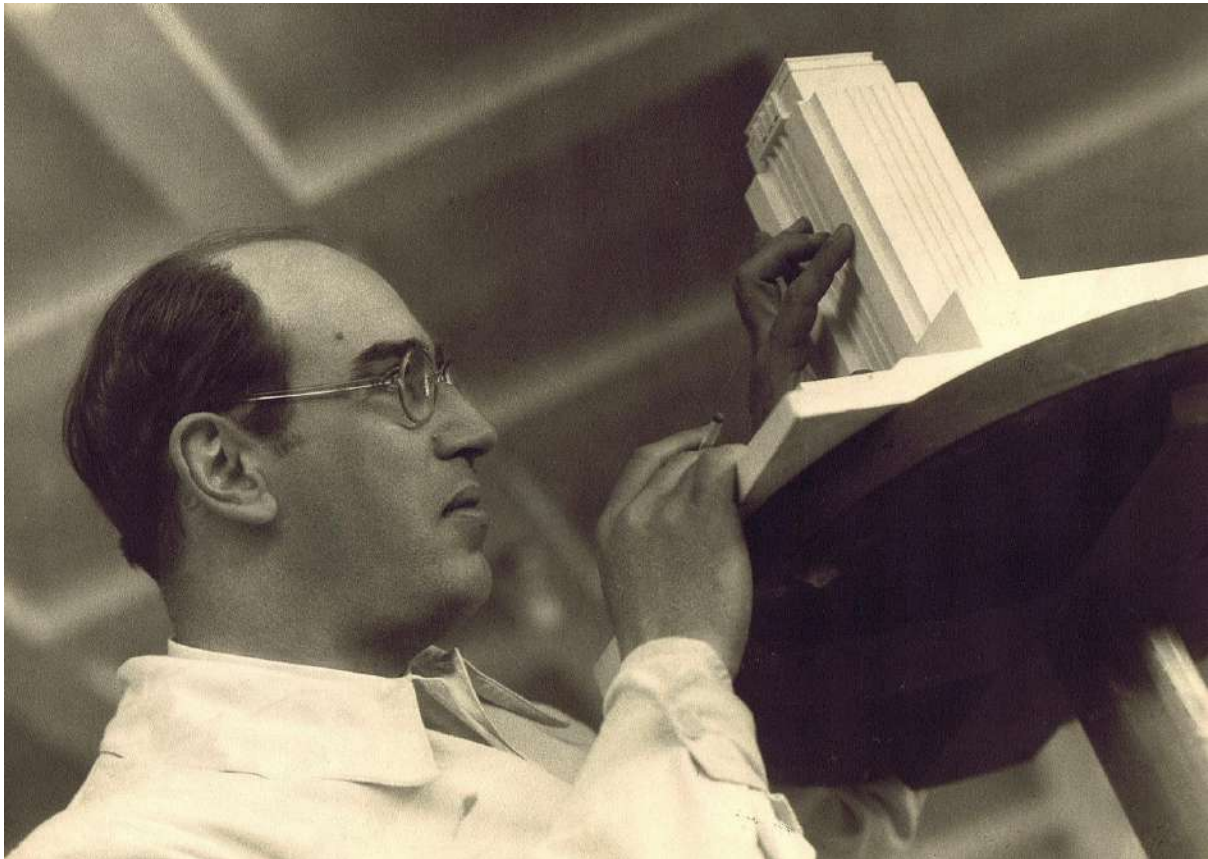


Fig. 1. Fotografía de Mauricio Cravotto (Fundación Cravotto)

Mauricio Cravotto

Nació en Montevideo en una recién llegada familia de inmigrantes italianos. Trabajó desde su adolescencia -mientras realizaba sus estudios secundarios y terciarios- en la Oficina Técnica Administrativa de las Obras del Puerto de Montevideo bajo la dirección de Luis Andreoni. Se casó en Italia con Lina Schiavone con quien tuvo dos hijos: Matilde y Antonio -también arquitecto y docente de la facultad-.

Ingresó en 1912 a la Facultad de Matemáticas y realizó una trayectoria estudiantil excepcional. Obtuvo el mejor promedio de calificación, ganó la Medalla de Oro, el Premio Estímulo y dos Misiones de Estudio a

Buenos Aires y Colonia del Sacramento. Egresó en el año 1917, laureado con una Beca Diplomática al mejor alumno en la universidad ese año. Fue el ganador del primer Gran Premio de la Facultad en 1918, que le permitió realizar un viaje de estudios de tres años por América y Europa, en donde comenzó a formar una plural y rica red de vínculos que cultivaría durante toda su carrera profesional.

Activo miembro de la Sociedad de Arquitectos, fue redactor y colaborador en múltiples ocasiones con la revista Arquitectura. Fue reconocido por gremios de arquitectos de otros países como socio corresponsal, en adición a los variados títulos honoríficos que le fueron otorgados a lo largo de su vida.

En su carrera docente participó en numerosas cátedras, fue profesor de composición decorativa, de trazado de ciudades y de arquitectura paisajista. Profesor titular de proyecto, dirigió uno de los talleres más importantes en su momento. Fundó y dirigió el Instituto de Urbanismo, donde creó un ámbito de prestigio en el estudio urbano, al punto de que profesionales de numerosos países viajaban para especializarse en la facultad. Además, publicó numerosos escritos de arquitectura y urbanismo producto de su labor de investigación y acertado poder de observación. En su rol docente participó del gobierno de la facultad, fue Decano interino y miembro del Consejo Directivo en múltiples ocasiones.

Dedicó gran parte de su tiempo al campo del urbanismo, tanto en la práctica como en la investigación. Las ideas, rigurosidad, capacidad técnica y erudición del arquitecto se plasman en el Plan Regulador de Montevideo, el proyecto de Park-way Atlántico y el Plan de Mendoza, entre otros. Sus planteos denotan preocupación por la vida humana en colectividad, el paisaje, la complejidad productiva, el planeamiento democrático y la herencia cultural, tanto en la sinfonía urbana como en la cotidianeidad de la aldea.

De su producción profesional a nivel edilicio se destacan los edificios del Montevideo Rowing Club, el Pabellón Uruguayo en Sevilla, el Rambla Hotel, el edificio Frugoni, la fábrica Barrera, su vivienda propia y el Palacio Municipal de Montevideo. Si bien su trayectoria ha sido colocada dentro del llamado proyecto moderno, su accionar no encaja en esquematismos, y se vislumbra una mayor versatilidad y amplitud de criterio en sus obras y escritos. Su postura fue siempre crítica ante el despojo y la frialdad de los planteos más radicales de la máquina de vivir, y además defendió la poética de los acentos de la decoración. Cravotto se desarrolló en la disciplina arquitectónica como artista a través de su quehacer específico. Su búsqueda fue hacia una expresión moderna, sin traslaciones, que se vincule con el pasado a través de la cultura, centrado en la preocupación por el ser humano. Las propuestas arquitectónicas de Cravotto reúnen una precisa composición, cuidado de detalles, hábil manejo formal y racionalidad de recursos.



Fig. 2. Proyectos de Mauricio Cravotto: Gran Premio (1918), Tienda London Paris (1922), Rowing Club (1923), Palacio Municipal (1924), Palacio Municipal (1930), Vivienda Pucci (1931) (Fundación Cravotto)

Fue un activo concurrente a los certámenes arquitectónicos, con numerosas participaciones exitosas: primer premio en el Rowing Club, mención en el Palacio Salvo, mención en la Aduana, mención en la Colonia de Convalecientes, segundo premio y después primer premio en el Palacio Municipal, primer premio en el Pabellón de Sevilla, segundo premio en el concurso de Vivienda Rural, segundo premio en el Hospital de Clínicas, segundo premio en el Banco República agencia Flores, mención en el Banco República Sucursal Cordon, reconocimiento en el Club Neptuno, tercer premio en el banco de Seguros y tercer premio en la Facultad de Arquitectura. El oficio adquirido a través del continuo ejercicio proyectual y estudio constante se vislumbran en sus propuestas.

La dedicación íntegra a la profesión, su capacidad docente y el impacto real de su pensamiento en la disciplina, entre muchos otros factores, lo convierten en uno de los personajes arquitectónicos uruguayos más relevantes del siglo XX. El conjunto de su obra, propuestas y escritos, “merecen por su importancia, por su calidad y por su riqueza de enfoques y matices, ser objeto de un trabajo profundo de análisis que permita valorarlos y conocerlos en su verdadera magnitud.”³⁸⁰

Cravotto diseñó su vivienda-estudio en 1933. El estudio -que utilizó él y luego su hijo Antonio, también arquitecto- se conserva intacto.

³⁸⁰ Andrés Mazzini, “Mauricio Cravotto en la sensibilidad de su época”, en *Mauricio Cravotto, 1893-1962*, ed. Julio C. Gaeta (Montevideo: Dos Puntos, 1995).

Antonio Cravotto



Fig. 3. Fotografía de Antonio y Mauricio Cravotto (Fundación Cravotto)

Nació en Montevideo en 1925. Realizó sus estudios de arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la cual egresó en 1949, reconocido con la Medalla de Oro por su buen desempeño académico. Posteriormente complementó su formación cursando estudios de especialización en Planeamiento Territorial y Urbanística en la Escuela Superior Técnica de Aquisgrán (Alemania).

Inició su actividad profesional colaborando en el estudio de su padre, dentro del cual desarrolló trabajos en el Palacio Municipal de Montevideo y el Plan Regulador de Mendoza. Durante cuarenta años realizó un centenar de obras como arquitecto independiente. Fue un activo miembro de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, además de participar como miembro Honorario del Colegio de Arquitectos de Chile y de la Unión Latinoamericana del Paisaje.

Tuvo una notoria actuación como docente universitario, llegando a dirigir un taller de Proyectos en la facultad. Se desempeñó además en el Instituto de Teoría y Urbanismo, donde elaboró numerosas publicaciones, artículos, ponencias y conferencias. Tuvo destacada actuación en el cogobierno, integrando varias veces el Consejo Directivo y siendo también decano interino. Uno de sus principales intereses académicos y personales fue la salvaguarda del patrimonio cultural. Dentro del área patrimonial fue fundador y primer presidente de ICOMOS Uruguay, miembro de la Comisión del Patrimonio de la Nación (como delegado de la Universidad de la República entre 1986 y 2000), promovió las obras de preservación y reconstrucción de Colonia de1 Sacramento, y actuó como consultor de UNESCO en Honduras, Bolivia y Paraguay, entre otras iniciativas.

Desarrolló también una profusa actividad intelectual y literaria, llegando a pertenecer a la Academia Nacional de Letras. Por su labor y trayectoria recibió numerosos reconocimientos a lo largo de su vida,

entre los que destacan la medalla “Humboldt” de la República Federal Alemana y la “Orden al Mérito” de la República Italiana.

2. Vivienda Cravotto



Fig. 4. Fotografías de la vivienda Cravotto (Fundación Cravotto)

El edificio ha sido considerado uno de los contados ejemplares del repertorio de pioneras expresiones modernas nacionales. En el diseño de la vivienda, Cravotto incorporó la creatividad en la composición volumétrica que ablanda la geometría y la consideración al entorno que modela la forma. Implantada en una esquina, evitó imponer al espacio público una arista neta, disponiendo una secuencia de planos retranqueados. (...) El programa se desarrolla en cuatro niveles, semi-excavando el inferior donde el arquitecto ubicó su estudio. Atendiendo la orientación norte y las proporciones del predio, priorizó la proyección hacia la avenida Sarmiento. La organización funcional se evidencia al exterior por los vanos y terrazas, en una actitud extrovertida; mientras el estudio es un ambiente de reclusión que se muestra al exterior como basamento.³⁸¹

El interior de la vivienda presenta un obsesivo cuidado en el diseño de cada aspecto y detalle: los pavimentos, el mobiliario, las luminarias, etc. Estos detalles aún se pueden apreciar hoy, a ochenta años

³⁸¹ IMM - IHA Facultad de Arquitectura, *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo* (Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 2008).

de su instalación. El equipamiento de la vivienda es el original -ideado por su dueño-, su mobiliario y acervo documental es producto de las dos generaciones de arquitectos y del celoso cuidado de la familia.

3. Archivo Cravotto



Fig. 5. Fotografía actual del archivo Estudio Cravotto

El Archivo Cravotto es un archivo personal con un particular tratamiento y organización debido a su condición única de conservación, desde el punto de vista histórico por su valor personal como para la arquitectura nacional por su detallado contenido documental.

Los archivos personales son el conjunto documental que por su valor, está destinado a la conservación estatal permanente, y que ha sido generado por un individuo o por una familia durante su existencia, y que no solo han de incluir los documentos que se crearon durante el proceso de vida y actividad del formador del fondo, sino que también caben dentro de un fondo personal, aquellos documentos que sin tener que ver directamente con la actividad generadora del individuo, fueron compilados y conservados por éste a modo de colección.³⁸²

Un archivo personal es aquel cuya documentación, generada o recibida, se conserva por individuos en calidad de personas naturales, en virtud de sus actividades y necesidades profesionales, económicas,

³⁸² Gabriela Baglione, "Organización del archivo personal del Dr. Gregorio Bermann", *las. Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio* (Buenos Aires, CEDINCI, 2016), 188 [Recurso en línea], <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I-CEDINCI-UNSAM.pdf> (recuperado el 18/3/2019)

sociales y psicológicas, entre otras, a lo largo de su vida o durante un período de ella. Estos se caracterizan además por la diversidad de soportes, tipologías y formatos documentales.³⁸³

El evidente potencial documental de este archivo ha generado un gran interés por personas de distintas áreas así como público en general quienes buscan acceder a información que solo se encuentra en él. Por esta razón es importante la cuidadosa selección de los documentos, así como la elaboración de instrumentos de descripción que faciliten el acceso.

Dada la necesidad de conservar y organizar el archivo surge un acuerdo de cooperación entre la Fundación Cravotto y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República que busca:

Promover la protección, conservación, restauración y mantenimiento, así como la revalorización, ordenamiento, divulgación y gestión del patrimonio conformado por los escritos, proyectos y obras de los arquitectos Mauricio y Antonio Cravotto, y la promoción de la reflexión, investigación de ideas en el campo del diseño, la arquitectura, el urbanismo y el ordenamiento territorial y la más amplia divulgación pública en relación con la obra, así como promover actividades de grado y de posgrado y actividades culturales.³⁸⁴

A partir de este acuerdo el Instituto puso en marcha el proyecto de relevamiento del acervo.

Antecedentes de actividades archivísticas

Hasta ese momento, el archivo contaba con algunos instrumentos descriptivos inconexos realizados mayoritariamente por Antonio Cravotto y registros parciales ejecutados por docentes de la Facultad, que a lo largo de los años intentaron sistematizar ciertos sectores del estudio. Los insumos previos fueron registrados y digitalizados, y fueron considerados a la hora de evaluar el estado de situación inicial del acervo. Antonio Cravotto había dejado distintos índices, fichas y listados que referían a la organización y el orden del archivo. Se recuperó el fichado de un sector de una de las bibliotecas que había sido registrado por un equipo del IHA en 1960. Asimismo, se rescató el inventariado parcial desarrollado en 1994 por los docentes de la facultad de arquitectura Andrés Mazzini, Ruben García Miranda, Diego Capandeguy y Antonio Cravotto.

La primera etapa del trabajo del IHA se comenzó en 2014. Se realizó el relevamiento inicial y una propuesta de organización documental del archivo. Este trabajo fue realizado por un equipo del IHA integrado por los docentes arquitectos Carlos Baldoira, Martin Fernández Eiriz y Mery Méndez. En esta etapa se llevó a cabo el registro de toda la información disponible en el archivo del IHA sobre el Archivo

³⁸³ León Yorbelis Rosell, "La descripción como parte del tratamiento de los archivos personales en el siglo XXI: en busca de nuevas alternativas", ACIMED. Vol. 14: No. 5 (2006): [En línea], http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352006000500018#autor (recuperado el 18/3/2019)

³⁸⁴ Acuerdo de Cooperación, 31 de julio de 2009.

Cravotto, el relevamiento planimétrico y fotográfico del estudio y de los muebles que forman parte del archivo, y una primera descripción del acervo.

Además, se hizo hincapié en el registro planimétrico y altimétrico de los muebles ubicados en el estudio -bibliotecas, planeras, estanterías, mesas de dibujo y cajones-, y se les aplicó un criterio de denominación inspirado en los documentos índices mencionados anteriormente. De este modo, se realizó una propuesta de nomenclatura e identificación de la documentación en función a su ubicación en cada mueble, que permitiera luego del registro completo del archivo la accesibilidad de cada material respetando su ubicación y pertenencia documental. El resultado del trabajo de esta primer etapa fue una primer descripción o imagen del Archivo y su contenido, y una aproximación a los materiales existentes y su localización.

En el año 2016 se trabajó exclusivamente con el material que se encontraba disperso sobre las mesas de dibujo del estudio mediante registro fotográfico, guardado y fichado del mismo, generando un listado sintético de unos 1000 registros.



Fig. 6. Fotografía de las mesas de dibujo del archivo Estudio Cravotto, 2016

La tarea fue desarrollada por un equipo del IHA integrado por los arquitectos Juan Salmentón y Tatiana Rimbaud, bajo la guía y supervisión de Andrés Mazzini. La consigna fue registrar y guardar el material que se encontraba sobre las mesas del estudio. Los motivos para realizar dicha tarea fueron varios. Se buscaba contar con un relevamiento del material antes que se dispersara por el propio trabajo cotidiano del archivo y guardarlo de manera sistematizada para evitar el proceso de entropía al que se encontraba expuesto. Además, se intentó preservar los documentos de las condiciones ambientales, y generar espacios de trabajo libres para la instalación del equipo interdisciplinario que procedería a realizar el inventario del material del estudio.

Se realizó un registro fotográfico previo, de cada mesa, para dejar constancia de las circunstancias en que se encontraba el material antes de empezar el trabajo. Se decidió dejar una mesa “testigo”, sobre la cual no se trabajó, simplemente se fotografió. La mesa “testigo” seleccionada fue la denominada T1,

obedeciendo no sólo a motivos museísticos sino también a razones prácticas, ya que sobre esa mesa se encontraban los índices del material del estudio realizados por Antonio Cravotto.

El material de cada mesa se encontraba separado por grandes láminas de papel que dividían en estratos el contenido documental sobre las superficies. Luego del registro fotográfico se dividió cada mesa en sectores, procediendo luego al registro y guardado del material. Cada sobre que se utilizó para archivar fue rotulado con un código indicando mesa, sector y capa al que pertenece. El material fue colocado en cajas rotuladas y ubicado en un sector secundario del estudio al resguardo de las condiciones ambientales y de uso que lo amenazaban. El destino final de estos documentos resta por decidirse. A medida que se archivaba, se registraba el material en un listado sintético, que fue incorporado a los listados parciales digitalizados que sirven como índice provisorio del acervo documental.

Actividades recientes

Desde 2017 se encuentra en proceso un relevamiento y elaboración de instrumentos descriptivos del fondo documental Cravotto, en el marco del Acuerdo de Cooperación entre la Fundación Cravotto y la FADU – UdelaR. Se comenzó la tarea -que continúa al día de hoy- de registrar pieza por pieza la documentación del archivo. Este trabajo es llevado a cabo por un equipo de profesionales integrado por docentes investigadores del IHA, archivólogos y licenciados en archivología quienes se incorporan al equipo de trabajo a partir de la recomendación de la Lic. Alicia Casas de Barrán, Directora del Archivo General de la Nación, respecto al procedimiento técnico a seguir.

Tomando como referencia de nomenclatura la propuesta del relevamiento inicial han participado en distintas etapas hasta el día de hoy la arquitecta Soledad Cebey, las licenciadas Eliana Torterolo y Emilia Rodríguez y la archivóloga Micaela Lima.

Programa descriptivo del acervo Cravotto

Los fondos personales y su documentación tan variada requieren de una tarea más compleja y llevan más tiempo y dedicación de lo esperado.

Para realizar un programa descriptivo debemos tomar en cuenta cuatro elementos fundamentales:

1. La descripción de los documentos debe ser concreta, breve y contener las ideas básicas.
2. Se deben describir factores internos y externos.
3. Se adoptará una sola política descriptiva para todo el fondo.
4. Se desarrollará el sistema descriptivo de manera que el usuario pueda buscar por sí solo la información (ficheros, bases de datos, catálogos, etc...) sin depender del archivista.

Lo anterior es alcanzado por el archivista a través de distintos instrumentos descriptivos como guías, inventarios, índices y catálogos. Estos instrumentos tienen una doble misión que consiste en crear un contexto que permita orientar al usuario que ingresa por primera vez a un archivo y facilita la búsqueda a los que ya lo conocen, además permiten al archivista conocer el contenido, cantidad y series que custodia, además de su localización en el espacio físico.³⁸⁵

Para el proceso de descripción se optó por usar la base de datos Access, utilizada en el IHA para registro de información, donaciones e ingreso de material externo.

Una base de datos es una herramienta para recopilar y organizar información, que ayuda a sistematizar la información de los instrumentos de descripción y hacerlos accesible a los usuarios de modo eficiente. Con Access se puede: agregar nuevos datos a una base existente (como un nuevo artículo en un inventario), modificar datos existentes en la base (cambiar la ubicación actual de un artículo), eliminar información, organizar y ver los datos de diferentes formas, compartir los datos con otras personas mediante informes, correo electrónico o internet entre otros.

El instrumento descriptivo que se está realizando en esta etapa es un catálogo, la elaboración del mismo, según Arévalo Jordán es una tarea ardua, “requiere de una atención adecuada y un criterio formado, reiterando, este auxiliar descriptivo tiene básicamente el objetivo de facilitar la investigación, razón suficiente para analizar detenidamente los datos que se han de emplear o de la información que se desea facilitar.”³⁸⁶

Los catálogos ponen su atención en el contenido del documento a un alto nivel de detalle, “centrándose en la procedencia, fechas, lugares, personas y asuntos que figuren en él. En este instrumento la descripción es pieza por pieza, con información sustancial exhaustiva, tanto de sus caracteres internos como externos.”³⁸⁷

Proceso

Se toma como referencia inicial el inventario que surge del relevamiento del año 2014. Dicho inventario refleja el orden original de los muebles y la documentación contenida en ellos. Los mismos se esquematizan en un plano por nombre (de la A a la V) y ubicación física para vincularlos con la documentación que contiene cada uno.

³⁸⁵ Esteban Cabezas Bolaños, “La descripción archivística y su aplicación en documentos particulares: el caso del Álbum de Figueroa”, *Diálogos Revista Electrónica de Historia* [En línea], <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43910207> (recuperado el 18/3/2019).

³⁸⁶ Víctor Hugo Arévalo Jordán, “Clasificación de los catálogos archivísticos”, *Mundo Archivístico* (2011): [En línea], <http://www.mundoarchivistico.com/?menu=articulos&id=298> (recuperado el 18/3/2019)

³⁸⁷ Esteban Cabezas Bolaños, “La descripción archivística y su aplicación en documentos particulares: el caso del Álbum de Figueroa”, *Diálogos Revista Electrónica de Historia*. Vol. 1: No. 2 (2000): [En línea], <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43910207> (recuperado el 18/3/2019).

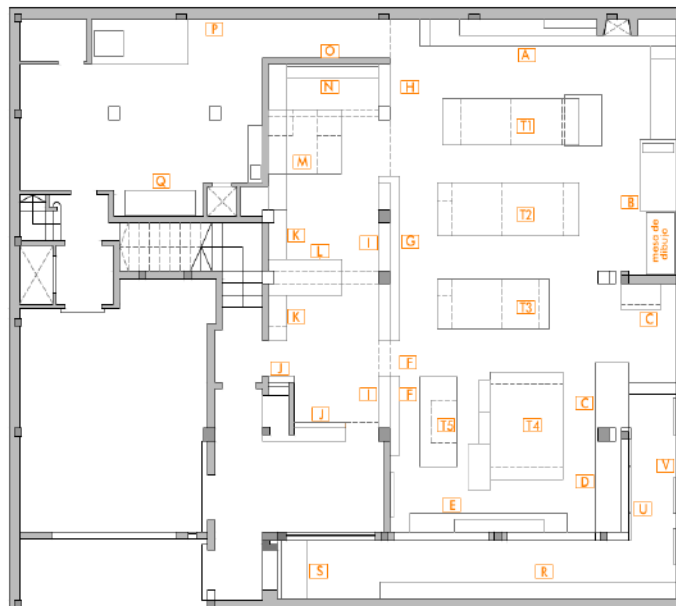


Fig. 7. Plano de denominación de muebles, 2014

Se parte del primer mueble (A), sectorizado según su diseño original y se comienza a ingresar en la base Access la información de cada documento con una descripción de su contenido.

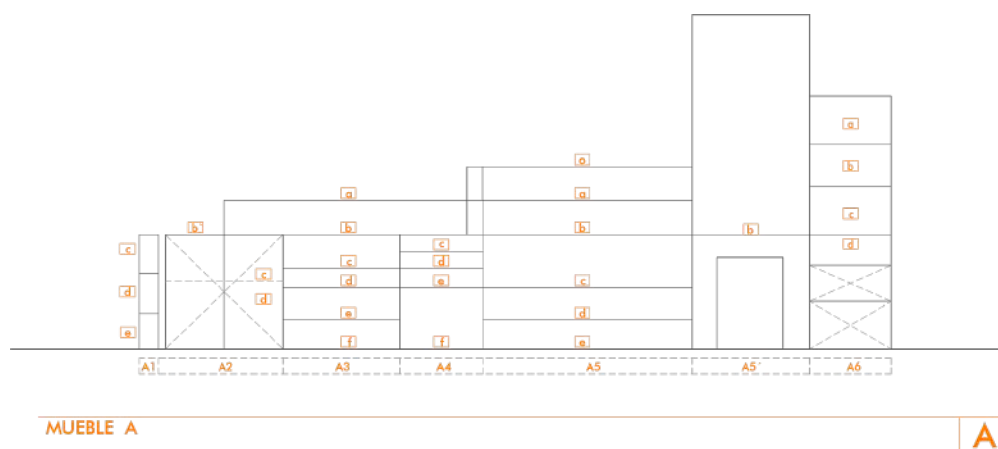


Fig. 8. Plano de las reparticiones del mueble A, 2014

El formato de la base permite registrar información según distintos campos como nombre de autor y de la obra, tipo documental, fecha, soporte, reseña particular (contenido), ubicación física y la posibilidad de incorporar documentos digitalizados (fotos, planos, etc.) a la misma. Estos campos facilitan la consulta y acceso a la información. Cada ingreso será incorporado a una base general de igual formato, unificando así todos los registros.

Fig. 9. Ficha plataforma Acces (Base de datos ACCES)

A cada documento se le adjudica una referencia según su ubicación en el mueble respectivo, en este caso contiene letras y números.

Ejemplo: A1c.01*, dicha referencia se compone por:

- letra mayúscula: nombre de mueble
- número: repartición en el mueble
- letra minúscula: ubicación en estante
- número: indica ubicación correlativa de documentación en estante correspondiente

Se completan los campos mencionados anteriormente según protocolo (tesauro) utilizado en el IHA. Se incorporó en el campo “cuerpo” un listado de condiciones descriptivas referentes al documento a ingresar que permiten reconocer la condición del mismo. El campo “fuente” refiere a la ubicación y tipo de documento, si son planos o fotos se agrega pl. o ft. delante del número, lo que facilita identificar el tipo documental a ingresar (por ejemplo: A1c.pl.01).

Se han generado así unos 3000 registros aproximadamente -algunos de ellos con documentos agrupados-, entre los que se encuentran libros, revistas, postales, fotografías, informes, documentos manuscritos, correspondencia, dibujos y planos de las obras entre otros. Los mismos fueron acondicionados físicamente (limpieza mecánica), sellados e identificados según referencia explicada anteriormente (número que permite identificar y mantener su orden original). Luego se limpió el mueble y se volvió a colocar en su lugar original. Se estima que este volumen corresponde a un 30% del total del fondo documental.

Al día de hoy se continúa trabajando en este proceso con la intención de completar al 100% el ingreso total de la documentación del fondo en la base de datos, lo que permitirá su total identificación así como el rápido y eficaz acceso a la misma.

Potencialidades

El archivo del estudio Cravotto constituye una importante fuente de consulta para la investigación ya que contiene valiosa información, única e irremplazable, sobre la vida y obra del autor, se compone de diversos materiales personales y laborales de los dos arquitectos que lo utilizaron: fotos en distintos formatos, planos de obras, correspondencia, catálogos y folletos de distintos países, cartografía antigua, documentos referente a Congresos entre otros, destacándose entre estos los planos de obra de los diversos proyectos en los que ambos arquitectos trabajaron, principal fuente de consulta de interesados hasta el momento.

Se suma además una extensa biblioteca -cuyos volúmenes se encuentran mayoritariamente en el estudio, pero también en el estar del primer piso-, vinculada en su gran mayoría a los temas de arquitectura, urbanismo, geografía, arte y ciencias sociales. Entre estos libros se cuentan ejemplares -en muchos casos primeras ediciones- de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Tony Garnier, Erich Mendelsohn, Werner Hegemann, Fritz Schumacher, Pierre Lavedan y Jean Badovici. Asimismo, se cuenta con una hemeroteca de revistas italianas, francesas y alemanas de arquitectura y urbanismo, que abarcan el periodo entre 1920 y 1980.

Uno de las mayores potencialidades del acervo se encuentra en el voluminoso archivo de correspondencia -que ya ha sido digitalizado- y que actualmente es objeto de estudio en investigaciones doctorales.

Relevamiento de la vivienda

Cabe destacar que paralelo al proceso de descripción del archivo, en 2018 se realizó un relevamiento primario en las restantes habitaciones de la vivienda (garaje, living, comedor, cocina y dormitorios del segundo nivel). Este trabajo se desarrolló en el marco del proceso de incorporación de la vivienda a la FADU, con miras a la comprensión global del contenido del edificio. El equipo de trabajo estuvo integrado por los arquitectos Soledad Cebey, Andrés Mazzini, Tatiana Rimbaud y Juan Salmentón.

El objetivo fue registrar el contenido de cada habitación, anotando la ubicación y descripción del mobiliario y equipamiento en cada sector de la vivienda. Además, ante la vastedad de documentación presente en los locales del primer piso, se decidió realizar un listado detallando los documentos, libros, partituras y discos presentes en las bibliotecas dispersas de la sala de estar. Se obtuvo un listado sintético de 1700 registros. Estos materiales fueron sellados y numerados con un código de identificación.

The figure displays three sample inventory cards from 2018, organized into three columns. Each card is titled 'CASA CHAUOTTO | INVENTARIO DE MOBILIARIO | 2018' and includes a header with a small logo and the text 'INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN DE LA ARQUITECTURA'.

Column 1 (Left): The card is for 'PLANTA NIVEL 1 | PISO 1'. It includes fields for 'TIPO', 'MATERIAL', 'DIMENSIONES' (with a table for ALTO, LARGO, ANCHO, DIAMETRO, ESPESOR), 'ESTADO DE CONSERVACIÓN' (with a table for BUENO, REGULAR, MALO), 'DESCRIPCIÓN', 'UBICACIÓN EN PLANTA', and 'RELEVAMIENTO FOTOGRAFICO'.

Column 2 (Middle): The card is for 'PLANTA NIVEL 1 | PISO 1'. It includes fields for 'TIPO', 'MATERIAL', 'DIMENSIONES' (with a table for ALTO, LARGO, ANCHO, DIAMETRO, ESPESOR), 'ESTADO DE CONSERVACIÓN' (with a table for BUENO, REGULAR, MALO), 'DESCRIPCIÓN', 'UBICACIÓN EN PLANTA', and 'RELEVAMIENTO FOTOGRAFICO'.

Column 3 (Right): The card is for 'PLANTA NIVEL 1 | PISO 1'. It includes fields for 'TIPO', 'MATERIAL', 'DIMENSIONES' (with a table for ALTO, LARGO, ANCHO, DIAMETRO, ESPESOR), 'ESTADO DE CONSERVACIÓN' (with a table for BUENO, REGULAR, MALO), 'DESCRIPCIÓN', 'UBICACIÓN EN PLANTA', and 'RELEVAMIENTO FOTOGRAFICO'.

Fig. 10. Fichas de relevamiento, 2018

Para el registro de mobiliario se elaboraron fichas especiales de relevamiento por niveles, quedando ordenado de la siguiente manera: Planta Nivel 0 (garaje), Planta Nivel 1 (living, comedor y cocina), Planta Nivel 2 (cuarto "rosa" y cuarto "dividido"). Se completaron más de 50 fichas individuales. La información obtenida -en las fichas y el listado- fue volcada al índice provisorio del acervo documental, obteniendo una planilla de datos unificada que facilita el orden y la búsqueda de material mientras tanto se realiza el trabajo de inventario y disposición final de los documentos.

El trabajo desarrollado por el IHA se ha hecho hasta ahora en etapas, siendo la de más largo aliento la del catálogo, actualmente en ejecución. La evaluación del proceso trabajo hasta el momento arroja fortalezas y debilidades: el abordaje interdisciplinario ha demostrado ser esencial. La colaboración y complementariedad de las disciplinas han permitido un trabajo más fluido y una mejor comprensión del material documental. Por otro lado, se constata que el volumen de la documentación existente requiere de un equipo con mayor dedicación para agilizar el proceso de catalogación. Lamentablemente, no es posible en las condiciones actuales destinar más recursos a esta tarea.

En estos cuatro años de trabajo, se ha constatado un rápido deterioro en la estructura física del edificio -que no se encontraba en las mejores condiciones para empezar-. La calidad y nobleza de la construcción no han sido suficientes para paliar la falta de mantenimiento. En particular, los problemas se presentan en el estudio, poniendo en riesgo la integridad de los documentos. Se han registrado humedades en las paredes exteriores, insectos en las bibliotecas y algunas floraciones de hongos en los revestimientos. La delicada situación legal en que todavía se encuentra el inmueble no ha permitido implementar más que algunas medidas paliativas. Sin embargo, se espera que en el corto plazo se instrumenten acciones en este sentido.

Reflexiones

El proceso de intervención del acervo tiene como objetivos generales: ordenar, registrar y sistematizar el acervo, garantizando así su preservación y accesibilidad al servicio de la investigación como del público en general. Así como promover la reflexión e investigación sobre los arquitectos Cravotto y su obra, manteniendo su condición original.

Inmersos en este proceso de largo aliento, entendemos que el Archivo Cravotto presenta potencialidades únicas -por lo menos en América Latina- para el desarrollo del trabajo documental en sus aspectos de conservación e investigación. Algunas posibilidades se vinculan al proceso de digitalización que ya se ha iniciado, como garante de la accesibilidad documental y promotor de la conservación preventiva.

Sin embargo, la precariedad de la situación legal, edilicia y la falta de recursos plantean desafíos que amenazan la realización del trabajo. De todas maneras, estamos convencidos de que en el caso del Archivo Cravotto, el potencial sobrepasará las dificultades.



Fig. 11. Fotografía del estudio (Fundación Cravotto)

Referencias bibliográficas

Arana, Mariano y Lorenzo Garabelli. *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria/IHA/Facultad de Arquitectura, 1991.

Arana, Mariano et al. *Entrevistas*. Montevideo: Edición Especial Facultad de Arquitectura/ SAU, 2016.

Arévalo Jordán, Víctor Hugo. "Clasificación de los catálogos archivísticos". *Mundo Archivístico* (2011): [En línea], <http://www.mundoarchivistico.com/?menu=articulos&id=298> (recuperado el 18/3/2019)

Artucio, Leopoldo C. *Montevideo y la arquitectura moderna*. No 14. Montevideo: Nuestra Tierra, 1971.

Baglione, Gabriela. "Organización del archivo personal del Dr. Gregorio Bermann", las. *Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*. Archivos, cultura y patrimonio. Buenos Aires: CEDINCI, 2016 [Recurso en línea], http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM.pdf (recuperado el 18/3/2019)

Cabezas Bolaños, Esteban. "La descripción archivística y su aplicación en documentos particulares: el caso del Álbum de Figueroa". *Diálogos Revista Electrónica de Historia* Vol. 1: No. 2 (2000): [En línea], <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43910207> (recuperado el 18/3/2019).

Fundación Cravotto. [Recurso en línea], <http://cravotto.org/>

Gaeta, Julio C. (ed.). *Mauricio Cravotto, 1893-1962*. Montevideo: Dos Puntos, 1995.

IMM - IHA Facultad de Arquitectura, *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 2008.

Rey Ashfield, William. *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*. Montevideo: Facultad de Arquitectura/ Universidad de la República, 2012.

Yorbelis Rosell, León. "La descripción como parte del tratamiento de los archivos personales en el siglo XXI: en busca de nuevas alternativas". *ACIMED* Vol. 14: No. 5 (2006): [En línea], http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352006000500018#autor (recuperado el 18/3/2019)

Digitalización de archivos fílmicos personales: la experiencia de dos años en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (LAPA-AGU-UDELAR) Uruguay

Ignacio Seimanas - Jaime Vázquez (LAPA-AGU-UDELAR)

nachoseimanas@gmail.com, jaimevama@gmail.com

1. El punto de partida: preservación y digitalización

Desde el año 2007, el Archivo General de la Universidad de la República pasó a custodiar un archivo de 700 películas universitarias producidas entre 1950 y 1980. Se trata del Archivo del Instituto de Cinematografía, creado en 1950 y del Departamento de Medios Técnicos y de Comunicación de la Universidad de la República, continuador de aquél, después de la intervención universitaria en la última dictadura, hasta fines de los años 80.

Para su tratamiento adecuado se conformó un Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) que se ha especializado en el tratamiento de este tipo de archivos. El equipo estable de trabajo ha sido coordinado desde un principio por Isabel Wschebor, historiadora y especialista en archivos de imagen fija y en movimiento, que actualmente se encuentra realizando su tesis de doctorado en l'École Nationale des Chartes de París sobre los archivos de cine en Uruguay; e integrado por Julio Cabrio, Licenciado en Artes con especialización en fotografía y Audiovisual que está culminando su master en preservación audiovisual en la Universidad de Nueva York; Mariel Balás y Lucía Secco, ambas Licenciadas en Comunicación que se encuentran realizando sus maestrías en Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Humanidades y sus tesis abordan las problemáticas de los archivos audiovisuales producidos en video y para la televisión educativa.

Tras el desarrollo de una primera etapa de trabajo, el LAPA acondicionó y posteriormente digitalizó, mediante la tecnología de telecine 104 películas, se configuraron protocolos de inspección, identificación, preservación y digitalización como primeras herramientas de trabajo, cuyo registro se realizó mediante planillas individualizadas.



Fig. 1. Sistema de telecine usado por el LAPA hasta el 2016 (Foto: LAPA)

A partir de la tesis de maestría de Wschebor se logró conocer la historia global de los institutos que conformaron el archivo en cuestión brindando un panorama de quienes fueron los productores y el papel cumplido por estas instituciones en la historia del cine y en particular del cine científico en Uruguay. A su vez, desde 2014 el LAPA integró el Grupo de Estudios Audiovisuales del Espacio Interdisciplinario, junto a la Facultad de Humanidades insertando sus líneas de trabajo en las redes académicas de investigación.

Desde hace dos años, a partir de la colaboración de Ignacio Seimanas y Jaime Vázquez, el LAPA diseñó un sistema que permite digitalizar por primera vez en Uruguay, películas patrimoniales en alta definición. Esto fue posible en el marco de la conformación de la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual, de la cual la Universidad de la República también forma parte.

Por otra parte, en el año 2017, Sebastián Bugna y Juan Andrés Friss se recibieron de Ingenieros en Udelar a partir del desarrollo de una Plataforma Abierta de Restauración de Imágenes cuyos primeros algoritmos han estado orientados a identificar y restaurar ciertos deterioros que se produjeron en las películas telecinadas por el LAPA durante su primera etapa de trabajo, manteniendo por lo tanto fuertes antecedentes y vínculos de trabajo común. Esta tesis fue tutoriada por Gregory Randall, Eduardo Fernández y Mauricio Delbracio, en el marco de uno de los programas del Instituto de Ingeniería Eléctrica, de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República, especialmente abocado a la investigación en materia de restauración de imágenes digitales.

En 2014, el Agu recibió en depósito una multiplicidad de materiales del archivo personal del cineasta Mario Handler, profesor de la Facultad de Información y Comunicación, así como exfuncionario del Icur, y posteriormente hasta su exilio en 1972, funcionario de la Facultad de Medicina donde desarrolló su tarea

cinematográfica. El archivo personal de Mario Handler incluye materiales audiovisuales, analógicos, y también digitales de sus trabajos en los últimos años, se trata de materiales nacidos digitales como de objetos analógicos, algunos digitalizados como otros nacidos y conservados en formato analógico. Inclusive, existen diversas digitalizaciones de un mismo material, algunas realizadas en el exterior, y otras en el LAPA. En el LAPA, hasta 2016, la tarea de digitalización se hacía exclusivamente con un proyector y un sistema de espejos y prismas asociados a una cámara de videoHD, el sistema de telecinado o transfer basado en la proyección de la imagen en movimiento y su captura en vídeo digital.

Fue un avance respecto a los telecinados tradicionales donde la ubicación correcta de la cámara es bastante complejo. Además se debe contar con proyectores de cada uno de los pases y el proceso se realiza en tiempo real, así que los rollos que no están en condiciones de ser proyectados no pueden ser digitalizados. Estos sistemas no permiten rescatar rollos de películas en soporte nitrato por lo riesgoso de su manipulación y es probablemente que no soporten el esfuerzo del sistema de tracción de los proyectores. Hasta 2017 el Archivo contaba con proyectores 16mm pero ninguno 8mm u 35mm, los 3 pases más utilizados a lo largo de los últimos 100 años en Uruguay.

La Federación Internacional de Archivos Fílmicos publica periódicamente un documento titulado “Choosing a Film Scanner”, de donde surgen una serie de recomendaciones para la elección de un escáner para uso de preservación en archivos fílmicos. Junto con eso actualiza un documento donde describe los diferentes tipos de escáners comerciales o prototipos en uso en varios archivos fílmicos del mundo.

En cualquier caso, la recomendación más importante tiene que ver con la necesidad de preservar el material fílmico de nuevos daños así como obtener la mayor cantidad de información del film siendo imprescindible para esto obtener cuadros completos de los fotogramas y no solo escanear el área del fotograma. Estos principios son los que nos guiaron en la puesta a punto del equipo de digitalización que se describe a continuación.

2. Digitalización cuadro a cuadro

El Laboratorio de Preservación Audiovisual ha desarrollado un sistema de digitalización cuadro a cuadro de hasta 4k de material fílmico, y cuadro completo, a partir de un desactualizado telecine Rank -Cintel SD. Partimos de la necesidad del AGU y su LAPA de digitalizar su acervo que está compuesto mayoritariamente por materiales fotoquímicos en formato 16mm, pero no excluyentemente, también contiene materiales en 35mm, 8mm y Super8. Después de varios intentos fracasados desde 2014, de adquirir una solución comercial para digitalizar su acervo la Universidad de la República tenía la oportunidad de lograr algún avance en cuanto a digitalización de material fílmico.

En el año 2016 se consiguió, luego de ingentes gestiones, un viejo Telecine Rank-Cintel discontinuado pero en buen estado de conservación y en ese momento entramos en el equipo para en principio evaluar que se podría hacer con él.

Este aparato provenía de una empresa que había montado un laboratorio de revelado en Montevideo (un viejo anhelo de la productoras uruguayas) justo en el preciso momento en que se empezaban a usar las cámaras digitales para producir películas.

Como era esperable este laboratorio dió quiebra en poco tiempo y sus equipos quedaron embargados; el banco mandó a remate todos los bienes para resarcirse de las pérdidas y sólo logró vender una computadora, las sillas de escritorio y una mesa de inspección (comprada por la Cinemateca Uruguaya en U\$S30).

Había muchos aparatos, dispositivos y equipamiento pero el núcleo del sistema y lo más interesante para el AGU era el telecine.



Fig. 2. El telecine Rank-Cintel en el momento de ser recibido por el AGU (Foto: LAPA)

Teniendo este equipo en nuestras manos la primer tarea fue evaluar el estado general para ver qué opciones de utilización teníamos. Como dijimos antes el estado general de conservación era bastante bueno, no presentaba acumulación de polvo, óxido ni nada que aparentara a primera vista quemado.

Luego de chequear los fusibles y comprobar las condiciones de alimentación decidimos encenderlo y luego de comprobar que no se prendía fuego, detectamos que algunos módulos del aparato funcionaban y otros no.

En concreto el sistema de enhebrado y tensión de la película funcionaba, no lo hacía ni el capstan encargado del avance de la película ni el sistema de generación de señal de video.

Puntos positivos:

Lo que funcionaba lo hacía muy bien, es de destacar que este equipo si bien es de la década del 90 es un modelo mecánico que se venía usando y perfeccionando desde los 60, era uno de los equipos superiores de los grandes estudios de televisión y casas de postproducción, el diseño mecánico era muy probado y en las diferentes versiones se le actualizaba el sistema de control y de generación de señal. De hecho uno de los scanners comerciales disponibles actualmente utiliza el mismo mecanismo.

Disponíamos de buena parte de la documentación técnica. Manual de instalación. mantenimiento y circuitos.

Los subsistemas que no funcionaban ya estaban obsoletos tecnológicamente. Recordemos que se trata de un equipo que permite telecinar películas de 16 y 35 mm con resolución SD, es decir 578 x 576 píxeles en PAL. En su momento la empresa Rank-Cintel proveía como opcional un cabezal para el telecinado de filmes 8mm.

A partir de ese momento nos planteamos 2 alternativas, la primera era tratar de hacer funcionar el equipo en su condición original y la segunda (que tomamos) tratar de utilizar lo que servía y convertirlo en un scanner actualizado que permitiera digitalizar con la resolución estándar de hoy en día.

No fue una decisión sencilla ya que si bien la segunda es la más razonable también implicaba realizar algunas intervenciones sobre el equipamiento difícilmente reversibles.

Coincidentemente con esto tomamos conocimiento del proyecto Kinograph del investigador estadounidense Matthew Epler.

Se trata de una plataforma de digitalización de código y hardware abierto. Epler recibió una importante donación de material fílmico y no tenía como escanearlo por lo que se puso a la tarea de desarrollar esta

plataforma y la puso a disposición de la comunidad.

Algunos de los conceptos puestos en práctica en esta plataforma los habíamos estado manejando y fue de mucha utilidad alguna discusión en los foros para el desafío que teníamos por delante. Nosotros teníamos como ventaja que el sistema de transporte de cinta ya lo teníamos resuelto.

En concreto, como dijimos anteriormente, decidimos desguazar el telecine y quedarnos con lo que nos sirviera para montar algo similar al kinograph sobre esta carrocería.

El principio de funcionamiento es el siguiente: mediante el sistema electromecánico de tensión y tracción de la cinta hacemos avanzar la misma sobre una ventana iluminada uniformemente y en cuanto un fotograma esté delante de esta ventana tomamos una foto digital y repetimos este procedimiento para cada uno de los fotogramas que conforman la película.

En un primer prototipo con el que digitalizamos las primeras películas utilizamos una cámara réflex digital para la captura de imágenes y un sistema basado en RaspberryPi para el control del motor de empuje de la cinta (capstan) mediante modulación de amplitud de pulso (pwm) y, para tomar la foto se obtiene un pulso que detecta el cambio de cuadro tal como funcionaba en el sistema original del telecine

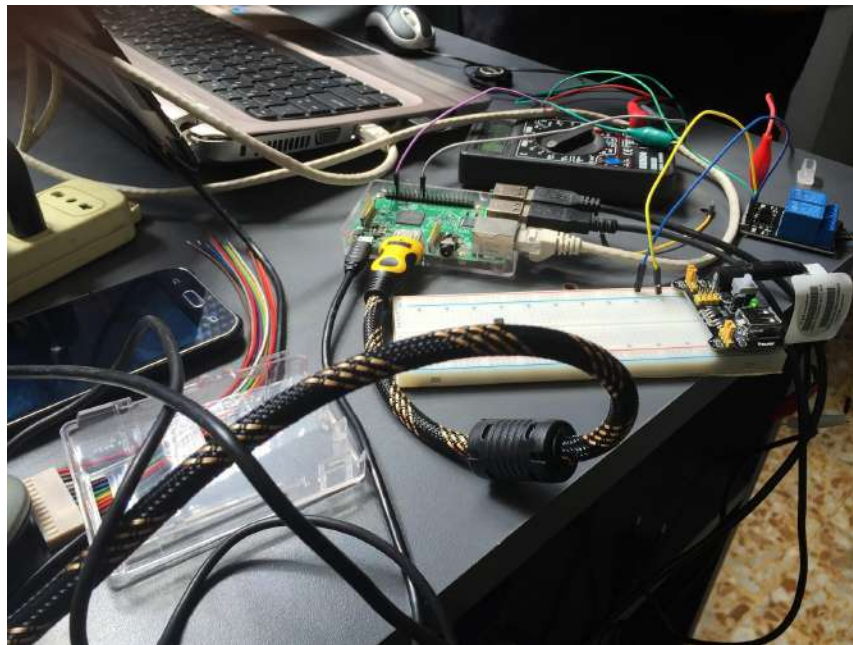


Fig. 3. Primer prototipo de sistema de control (Foto: LAPA)

En el segundo prototipo que está en producción actualmente se cambió el sistema de control por un Arduino Due que es un dispositivo más sencillo por lo que permite un control más eficiente de los

procesos en tiempo real.

Otro cambio importante fue la sustitución de la cámara reflex que si bien tiene buena resolución presenta algunos inconvenientes, el más importante es sus dimensiones que hacían imposible ponerla en el mismo plano de la película por lo que tuvimos que usar un sistema de espejos para posicionarla perpendicularmente accediendo del lado de atrás del equipo agregando problemas de paralaje y distorsiones ópticas, además de presentar más superficies sobre las que se puede depositar polvo, aspecto que nos dio y sigue dando bastantes dolores de cabeza.

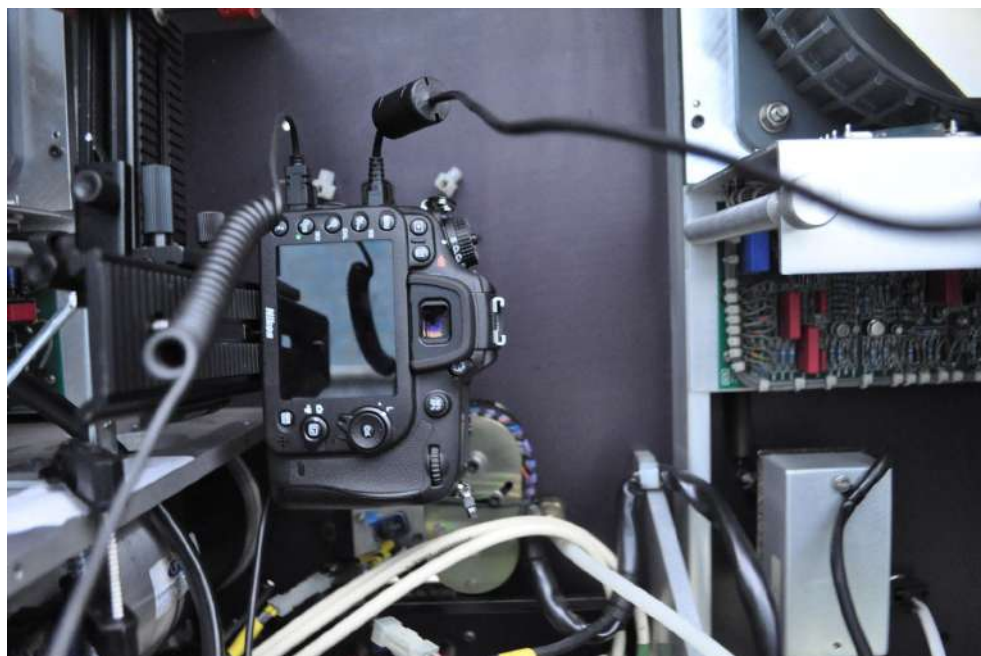


Fig. 4. Disposición original de la cámara reflex (Foto LAPA)

Otro inconveniente de este tipo de cámaras es que el mecanismo de obturador-espejo tiene una vida útil limitada, no encontramos información confiable sobre la cantidad de disparos que soporta pero se habla de un margen entre 100000 y 400000. En un año de uso hicimos unos 400000 y siguió funcionando pero siempre estuvimos pendientes de llegar al último.

Antes que esto pasara pudimos cambiarla por una cámara sin espejo de uso industrial de 20 Mp.

Todos los cambios que hicimos implicaron un proceso de pruebas y enfrentamiento a nuevos problemas derivados. Con la nueva cámara si bien era mucho más fácil el montaje tuvimos que conseguir otros lentes y se complejizó muchísimo el control de la misma ya que al ser una cámara industrial no tiene ninguno de los programas de interfase con el usuario que sí tiene una cámara de amplio consumo, lo cual

te da mucho más flexibilidad y posibilidades pero también requiere mucha más precisión en la programación, además de necesitar una computadora más potente para procesar el flujo de imágenes. Muchas cosas que fuimos solucionando a prueba y error ya que le estamos dando un uso que no es el más común para esta cámara y por lo tanto no existe mucha base de conocimiento ni intercambio en los foros.

Con la configuración actual estamos logrando resoluciones mayores a 4k para las películas de 35 y 16 mm y estamos haciendo pruebas con 8 y Super8 en 2k.



Fig. 5. Comparación entre diferentes digitalizaciones (Foto LAPA)

La posproducción del material digitalizado se hace con el software de composición Natron, en primera instancia consiste en estabilización y corrección de color.

Estamos comprometidos en que nuestro sistema sea totalmente de código abierto por lo que las computadoras asociadas funcionan con Linux, en este momento son 3, una para captura de imágenes y control. Otra para postproducción y otra para respaldo,

Para el control de la cámara se usa un kit de desarrollo de software (SDK por su sigla en inglés) proporcionado por el fabricante desarrollado en Python. Para el control del Arduino se usa el entorno de desarrollo interactivo de arduino (IDE)

A su vez todo nuestro trabajo también estará licenciado abiertamente y publicaremos un descripción

detallada para que esté disponible para la comunidad.

En las siguientes etapas del trabajo vamos a terminar sustituir el sensor de avance de cuadro original del telecine por una llave óptica para poder tener más precisión en la lectura de la posición de la película y a su vez poder hacer una cabezal universal que permita usar todos los pases de película desde 8mm hasta 35mm, sin intercambiar

Otro de los objetivos es hacer una interfase de usuario amigable para que el equipo pueda ser usado por un operador sin necesidad de tener conocimientos de programación. Esto será cuando el desarrollo esté del todo maduro.

Cuando nos dedicamos a la tarea de digitalizar archivos personales es cuando nos enfrentamos a la mayor diversidad de situaciones, distintos tipos de películas en muy variados estados de conservación debido básicamente a las muy distintas situaciones en las que estuvieron esos archivos, diferentes condiciones materiales y en algunos casos debido a la importancia que se le daba a la conservación para la posteridad de esos materiales y en algunos casos sin contar con los conocimientos y experiencia que se cuenta hoy en día sobre las técnicas de conservación.

Eso hace que en concreto tengamos que ajustar permanentemente algunos parámetros de funcionamiento del equipo o desarrollar especialmente algunas soluciones para cada película en particular

3. Primeros resultados: archivos fílmicos institucionales y personales, también

A lo largo de estos dos años de trabajo en paralelo con el desarrollo del sistema hemos digitalizado cerca de mil minutos de material fílmico proveniente de muy diversos fondos. Además de los fondos del Agu, el archivo personal de Mario Handler o de Walter Tournier, el Grupo de Estudios Audiovisuales, de la Udelar también requirió la digitalización de materiales fílmicos como parte de sus investigaciones y tareas de investigación y divulgación.

Además, una demanda insatisfecha de necesidades de digitalización de material de archivo pudo comenzar a atenderse. Así productoras, directores independientes o sindicatos solicitaron servicios de digitalización.

Aunque en el desarrollo del sistema de digitalización se realizó en paralelo con la digitalización de películas, se podría decir que el desarrollo del sistema ha sido posible en gran medida gracias a contar con una variedad tan grande de materiales que nos expone a encontrar soluciones adecuadas para cada uno. Es prácticamente imposible encontrar con dos películas que se comporten de forma igual, eso tiene que ver fundamentalmente con las condiciones de producción, tipo de materiales, revelado,

tratamiento y también con las diferentes condiciones de conservación.

Estas diferencias son más notorias cuando se trata de archivos personales.

El trabajo con los archivos personales de Mario Handler y Walter Tournier, contemporáneos, aunque con sesgos diferentes en su propia disciplina presenta desafíos particulares en cada caso.

Mario Handler, que fue uno de los miembros del ICUR pero que también produjo muchísimo material fílmico de manera independiente o como parte de otros colectivos. Su archivo personal se encuentra en custodia en el AGU y digitalizamos varias de sus películas, de algunas existen varias versiones, todas distintas y con distintos grados de deterioro. Hace unos días digitalizamos los originales de cámara de una producción que nunca se editó y de la cual vamos a mostrar unos fragmentos.

Walter Tournier, otro de los pioneros del cine de los 60 que confió su archivo personal al AGU. Digitalizamos “En la selva queda mucho por hacer” su primera pieza de medimetroraje de animación stop-motion. Una película realizada en condiciones de clandestinidad y que tuvo un preestreno en Montevideo para muy pocas personas y que luego se difundió en el exterior en copias preservadas y sacadas del país en condiciones muy difíciles.

La copia que digitalizamos casi que había perdido por completo la capa cian, la primera que se evapora. Un aspecto a señalar es que cuando se había hecho la primera inspección de esta película hace unos años era mucho menor el grado de evaporación, a pesar de conservarse en condiciones de humedad y temperatura adecuadas, lo que nos habla de la urgencia de digitalizar estos materiales.



Fig. 6. Primera visita de los cineastas Mario Handler, Water Tournier y Rodolfo Musitelli (Foto LAPA)

Desde una copia de “Del Pingo al Volante” de Kouri, nitrato de 1928, hasta “Buen viaje”, de Dalleiro y Rocamora, 2008, color, sonido dolby, han pasado por el LAPA rollos de películas de lo más variado, cada uno con marcadas diferencias con la anterior.

El primer objetivo es la sistematización de toda la información disponible asociada a los films y contenida en los propios filmes. Cada segundo son 24 archivos de imagen de unos 24 MB; al día de hoy acumulamos unos 35 TB de fotogramas, apenas una docena de cintas LTO 6.

Los fabricantes de películas agregaron a lo largo de los años diferentes datos a sus productos que permiten una identificación del fabricante, tipo y hasta año de fabricación. Esta información puede ser la misma o diferente a lo largo de los diferentes rollos o, inclusive puede no contarse con esa información.

La digitalización de las imágenes analógicas producidas en el período previo a la era digital, posibilita la migración de imágenes foto-químicas a un mismo soporte plausible de ser procesado por técnicas actuales. Así, las nuevas posibilidades que brinda la informática para la recuperación masiva de información contenida en las imágenes analógicas constituye un elemento nuevo para el desarrollo de mecanismos de recuperación de información. En este sentido, es posible la identificación de patrones o el desarrollo de algoritmos para el procesamiento masivo de las imágenes resultantes de los procesos de digitalización, identificando información contenida en los soportes de las películas que históricamente se agregaba manualmente.

Para dar algunos ejemplos específicos, nos referimos a datos técnicos de la película, como su formato, paso, las marcas marginales que permiten identificar año de fabricación, si se trata de negativos, positivos, películas monocromáticas o policromáticas, si tienen deterioros específicos como hongos, rayas o manchas de sulfuración, si tienen contenido de identificación inscripto en la película, en los créditos, en los títulos o en los intertítulos, etcétera.

El proyecto de tratamiento de datos persigue el desarrollo de una herramienta que identificará esa información a lo largo de la película de manera automática. Para esto se utilizarán técnicas de identificación de patrones en archivos digitales a partir de los resultados de las tomas cuadro a cuadro de todo el filme.

Su producto permitirá integrar en Atom a la identificación del filme todas las marcas existentes como imágenes extraídas de los cuadros con posterioridad a su digitalización, así como el resultado del

reconocimiento de los caracteres de las marcas. La valoración del estado del filme tiene variables fundamentales y cuantificables: las manchas diversas derivadas de degradaciones físico-químicas, el nivel de rayaduras o escraches y el estado de cortes de cinta, así como el nivel de desvanecimiento.

Esta segunda herramienta se basa en el reconocimiento de patrones tanto en filmes como en imágenes fijas. Puede ser imposible la detección de un corte en una imagen física. Aunque con diferentes variaciones en los casos de identificación se usarán algoritmos de reconocimiento de patrones.

El proyecto buscará combinar estas herramientas puestas en marcha de forma diversa, a través de un sistema unificado, que permita dar soluciones a todas las etapas del procesamiento de la película, así como al procesamiento de las informaciones resultantes de archivos audiovisuales que se digitalicen en el país, mediante un nuevo sistema disponible.

Conclusión

Los documentos en soportes fílmicos requieren de dispositivos externos para acceder a la información en ellos contenida. La variedad de soportes utilizados a lo largo de 90 años en Uruguay es extremadamente variada y por tanto se requiere de múltiples equipamientos. En la base de todos ellos está la imagen fija que debe componerse digitalmente a una velocidad diferente de acuerdo al pase del fílmico para obtener versiones digitales de las obras.

Algunos de los equipos disponibles ofrecen alternativas para cubrir casi todas las posibilidades pero no todas. Además no debemos olvidar la necesidad de contar con conocimientos y equipamiento para el proceso de conservación y preparación de los filmes antes de ser escaneados. Una larga cadena de trabajo que se multiplica en cada intervención para la conservación.

La búsqueda de una solución abierta, en el sentido de no depender de un solo proveedor, tanto en hardware como en software se muestra como la más promisoría. Esa búsqueda solo tiene sentido si es posible construir ese equipamiento con dispositivos de fácil acceso y que no deban ser contruidos especialmente para el proyecto. El uso de cámaras estándar en alguna área de producción industrial, el uso de computadores universales (Raspberry Pi o Arduino) y finalmente nos abre el camino a cambiar el centro de un sistema de escaneo: la cámara de fotos.

El acceso a los productos de las sucesivas digitalizaciones estará disponible en una plataforma Atom. En

estos momentos se está procesando la consolidación de la información existente y además se debe resolver la forma y el almacenamiento de volumen de información a cargar. Permitir el acceso a los archivos nos plantea la necesidad de describir correctamente la información contenida en los documentos digitalizados e integrar esa información en la plataforma Atom.

Junto con la Facultad de Ingeniería trabajamos en un proyecto relativo a la aplicación de métodos de investigación a partir de datos para resolver problemas relativos a la preservación y restauración digital financiado por la Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

Este proyecto en curso busca utilizar nuevas herramientas informáticas para la digitalización y el procesamiento masivo de datos, a los efectos de dar soluciones a problemas clásicos de los archivos, asociados a cómo identificar correctamente los filmes y así organizar importantes volúmenes de información para tener un mayor conocimiento sobre los mismos y poder proveer información más fidedigna.

Del gabinete al archivo institucional: la importancia de la puesta en valor y disponibilidad de los fondos personales de investigación para las Ciencias Sociales y Humanidades

Marcelo Domínguez (CAICYT-CONICET) - Analía Gutiérrez (CAICYT-CONICET / UBA) -

María Sol Martínez (CAICYT-CONICET) - Paola Pacor (CAICYT-CONICET / UBA)

madominguez@conicet.gov.ar, analiagutierrez@conicet.gov.ar,

sol.martinez@conicet.gov.ar, ppacor@conicet.gov.ar

Introducción

A partir de la Ley 26899 de Creación de Repositorios Digitales Institucionales de Acceso Abierto, sancionada en la Argentina en el año 2013, las universidades nacionales y provinciales así como los organismos que integran el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (Ley 25467/2001) han implementado distintas estrategias para desarrollar repositorios destinados al depósito y disponibilidad de la producción científica financiada por el Estado. En esa misma dirección, la Secretaría de Ciencia Tecnología e Innovación (Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación) conformó el Sistema Nacional de Repositorios Digitales. De modo más incipiente, distintas instituciones han comenzado a diseñar la gestión de los datos primarios de investigación, también contemplados en la mencionada ley.

En este contexto, que supone un cambio de paradigma para la producción científica argentina, nos preguntamos: ¿dónde quedan –física y conceptualmente– los archivos personales producidos por investigadores? ¿qué aspectos teórico-metodológicos, jurídicos y éticos involucra el pasaje de estos archivos a la esfera pública, en el marco de políticas que promuevan su recuperación, preservación y disponibilidad? En este trabajo ensayamos una respuesta a partir de la experiencia del Laboratorio de Documentación e Investigación en Lingüística y Antropología (DILA), perteneciente al Área de Investigación del Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT-CONICET). Para ello, nos centraremos en la implementación y desarrollo de su archivo temático institucional y la puesta en valor de fondos personales de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades.

El presente artículo está organizado de la siguiente manera. Luego de esta breve introducción, en la Sección 1 puntualizamos algunos de los aspectos que inciden en la configuración histórica de los archivos personales de investigación científica y, en particular, en el pasaje de éstos a la esfera pública.

En la Sección 2, presentamos el Archivo DILA, su creación, desarrollo, objetivos y algunas de las colecciones o fondos documentales que lo integran. A continuación, en la Sección 3, detallamos los criterios y procedimientos establecidos para el Ciclo de Gestión Documental por el equipo científico-técnico del DILA y reflexionamos en torno a aspectos teórico-metodológicos problematizados en el abordaje de algunos de los fondos y colecciones. En la Sección 4, examinamos el proceso de diseño e implementación del Repositorio Digital Archivo DILA en sus facetas conceptual, metodológica, tecnológica y ético-jurídica. En la Sección 5, destacamos la relevancia y las potencialidades que adquiere para la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades la puesta en valor de los archivos personales y su disponibilidad en repositorios digitales. Por último, presentamos las conclusiones de este trabajo.

1. Del gabinete al archivo institucional

La configuración de los archivos personales de investigación científica suele estar afectada por las mismas condiciones y contextos históricos en que se desarrolla la actividad de cada investigador. En este sentido, pensamos en aspectos tales como: su trayectoria de formación e inserción profesional; los enfoques teórico-metodológicos predominantes en la academia; las sucesivas orientaciones en las políticas científicas públicas (desde agencias de investigación o implementación de programas de desarrollo); las tecnologías disponibles en cada período para la recolección, análisis y conservación de los datos; los recursos materiales a los que tenga acceso, entre otros. Estos factores pueden incidir no solo sobre la producción científica de cada investigador (áreas y temas de interés; desarrollos teóricos y metodológicos), sino también sobre la composición documental, organización, selección, conservación y preservación³⁸⁸ de su archivo personal. Pueden influir, incluso, en la valoración que el propio investigador realiza al momento de decidir la selección de documentación que será conservada o descartada.³⁸⁹

Al centrarnos en la instancia del pasaje de estos archivos desde el ámbito personal del investigador (producción, uso y conservación) a la esfera pública, incorporamos al análisis otros dos aspectos. En primer lugar, la factibilidad de este pasaje siempre está sujeta a la voluntad de donar estos acervos, ya sea por parte del propio investigador o de sus sucesores legales. Allí pueden incidir valoraciones de tipo científico, económico o afectivo que, en algunos casos, derivan en la decisión de conservar los fondos en el ámbito privado/familiar. Por otra parte, debemos considerar también la eventual dispersión de la documentación, por haber sido repartida entre distintas personas bajo custodia legal o donada en forma parcial a diversas instituciones.³⁹⁰

³⁸⁸ En la actualidad, al hablar de preservación nos referimos sobre todo a la preservación digital a largo plazo y a los estándares y procedimientos de migración tecnológica que ésta involucra. Para más información sobre el tema, véase: Natalia Efron y Mariano Collado, "Buenas prácticas para la preservación digital de archivos históricos", Documentos del Laboratorio de Información de CAICYT. Vol. 2: No 2 (2017): [En línea], <http://www.caicyt-conicet.gov.ar/sitio/wp-content/uploads/2018/06/Archivos-Historicos.pdf> (recuperado el 11/02/2019)

³⁸⁹ Véase referencia al abordaje de la Colección Cordeu más adelante en esta sección.

³⁹⁰ Véase referencia al abordaje del Fondo Ibarra Grasso en §3.

En una tarea que asume esta instancia de necesaria articulación entre lo personal y lo público, el DILA viene desarrollando distintas acciones tendientes a recuperar y poner en valor fondos de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades con el objetivo de brindar acceso a la comunidad científica, educativa y usuarios en general.

2. El Archivo DILA

El Laboratorio de Documentación e Investigación en Lingüística y Antropología (DILA) fue creado en 2007 en el Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT),³⁹¹ a partir de un Convenio de Cooperación Científica y Tecnológica sobre investigación lingüística entre el CONICET (Argentina) y el Instituto Max Planck (MPI) para Psicolingüística (Nijmegen, Holanda). El convenio implicó la instalación de una plataforma digital para albergar datos léxicos, gramaticales y textuales, así como también registros etnográficos documentales en audio y video, productos de un proyecto de documentación de cuatro lenguas del Chaco³⁹² que formó parte del Programa de Documentación de Lenguas Amenazadas (DoBeS) del MPI.³⁹³

El Archivo DILA, fundado sobre los recursos de aquel proyecto original, fue incorporando posteriormente nuevos materiales a través de donaciones de investigadores (activos o retirados) del CONICET y de diversas universidades nacionales o mediante la firma de convenios con otras instituciones. Actualmente, el Archivo está organizado en tres grandes áreas disciplinares: Lingüística, Antropología (Arqueología, Etnografía, Etnobotánica, etc.) e Historia.

En este marco, el Archivo DILA tiene como objetivos fundamentales: i) contribuir a la documentación, preservación y difusión del patrimonio lingüístico y cultural de nuestro país y de la región; ii) revalorizar la información y datos contenidos en colecciones y fondos documentales históricos y iii) ampliar y facilitar el acceso a los datos para su uso con fines científicos, educativos y de divulgación.

Las colecciones y fondos documentales que lo integran abarcan diversos temas y áreas de investigación tales como: documentación de lenguas indígenas y de migración; investigaciones arqueológicas; estudios sobre etnobotánica; registros etnográficos en pueblos indígenas de Sudamérica e historia argentina reciente, entre otros. A su vez, las colecciones muestran una gran variedad en cuanto a sus dimensiones, los tipos documentales incluidos y los tipos de soporte: audios, videos, fotografías, textos y gráficos (Cuadro 1).

³⁹¹ El Área de Investigación del CAICYT, de la cual forma parte el DILA actualmente, se constituyó en mayo de 2012 por Res. N° 1601/12 del CONICET. Véase: <http://www.caicyt-conicet.gov.ar/micrositios/dila/>

³⁹² El proyecto “Lenguas en Peligro, Pueblos en Peligro en la Argentina: mocoví, tapiete, vilela y wichí en su contexto etnográfico” fue desarrollado por un equipo interdisciplinario de investigadores de la Universidad de Buenos Aires dirigido por la Dra. Lucía Golluscio (UBA-CONICET) entre los años 2002 y 2006.

³⁹³ Véase: <http://dobes.mpi.nl/?lang=es>

En este punto, consideramos interesante citar algunos ejemplos referidos a los fondos o colecciones del Archivo DILA para retomar el análisis del pasaje de los archivos personales al ámbito público.

Cuadro 1. Colecciones y Fondos Documentales del Archivo DILA

Colección/Fondo	Temática/ Disciplina	Dimensiones	Tipos de soporte	Cobertura geográfica	Fechas extremas
Colección Cordeu	Antropología, Etnografía	505 audios	Audio	Argentina, Paraguay	1967-2002
Fondo Rex González	Antropología, Arqueología	99 cajas: 24,75m lineales de documentos físicos	Texto, Gráfico, Fotografía, Audio, Video	Internacional	1938-2005
Fondo Ibarra Grasso	Antropología, Arqueología	22 cajas: 2 m lineales de texto y gráfico, 25 audios, 1131 fotografías, 5 placas de homenaje	Texto, Gráfico, Fotografía, Audio, Objetos	Internacional	1935-2000
Colección Gualdieri	Lingüística	37 audios	Audio	Argentina	1989-1996
Fondo Bucca	Lingüística	16 audios, 192 fotografías, 4 ficheros, 5 cajas de cuadernos de campo y manuscritos, 5 cajas de publicaciones	Texto, Fotografía, Audio	Internacional	1950-1970
Colección La otra Juvenilia	Historia, Antropología	23 videos y 34 audios	Audio, Video	Argentina	1997-1999
Colección Dreidemie	Lingüística, Antropología	4 audios, 34 fotografías digitales	Audio, Fotografía	Argentina, Bolivia	2004-2006
Colección Scarpa	Etnobotánica	39 audios	Audio	Argentina	1995-1997
Colección Stell	Lingüística	13 audios	Audio	Argentina, Paraguay	1968-1980

En el caso de la Colección Cordeu, la donación se produjo a partir de una convocatoria realizada en 2008 por el DILA a científicos del CONICET y de diversas universidades nacionales. El Dr. Cordeu³⁹⁴ cedió al Laboratorio un conjunto de audios en formato digital, recogidos originalmente en audiocassettes en el transcurso de sus campañas de investigación etnográfica en el Gran Chaco. La colección responde a una selección llevada a cabo por el propio investigador, tanto en lo que refiere a los contenidos temáticos como a los tipos documentales incluidos.

El Fondo Rex González se incorporó al Archivo DILA en 2011, a partir de la firma de un convenio³⁹⁵ entre el Dr. Alberto Rex González,³⁹⁶ la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el CONICET, con el objeto de preservar digitalmente y catalogar sus archivos personales y garantizar el acceso a los recursos con fines de investigación, educación o divulgación. El convenio estableció la cesión al DILA tanto de las copias digitales producidas como de los derechos de difusión de las mismas.

Por último, en el caso del Fondo Ibarra Grasso,³⁹⁷ el tenedor de los materiales estableció contacto con el DILA en 2017, fecha en que el Repositorio Digital ya se encontraba online. Fue precisamente a partir de su evaluación sobre la relevancia y pertinencia del Archivo que los sucesores legales resolvieron efectivizar la donación. Cabe destacar que el archivo personal de Ibarra Grasso se encuentra disperso, ya que además de la documentación conservada en el ámbito familiar, otra parte importante del mismo fue depositada en la Fundación de Actividades Biosféricas (Buenos Aires, Argentina).³⁹⁸

En resumen, los tres ejemplos presentados ilustran la diversidad de iniciativas comunicacionales e instancias de articulación posibles en el pasaje de los archivos personales a archivos institucionales. En particular, destacamos la relevancia estratégica que cobran las políticas de difusión y comunicación institucional para impulsar y efectivizar este proceso.

³⁹⁴ El Dr. Edgardo Cordeu (1935-2017) fue un reconocido antropólogo argentino cuyos intereses científicos estuvieron centrados en los sistemas cosmovisionales de los pueblos indígenas del Gran Chaco, especialmente en sus aspectos simbólicos y cognitivos. La colección donada al DILA contiene materiales de sus investigaciones sobre los pueblos Qom (Toba) del Chaco argentino e *Ishír* (Chamacoco) del Chaco paraguayo, con fechas extremas de producción que van de 1967 a 2002. El Dr. Cordeu se desempeñó como Investigador Superior del CONICET y Profesor Titular de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), entre otros cargos.

³⁹⁵ Aprobado y ejecutado a partir de Resolución de N° 1459/2011 del Directorio de CONICET.

³⁹⁶ El Dr. Alberto Rex González (1918-2012) fue uno de los más importantes y destacados arqueólogos de la Argentina y de Sudamérica. Renovó la metodología y técnicas de campo (análisis estratigráfico de excavaciones) y estableció nuevas metas, como la reconstrucción histórico-cultural integral. Fue pionero en la aplicación del método de datación por Carbono 14 en la Argentina. Realizó un aporte fundamental a la periodización de las culturas arqueológicas sudamericanas, especialmente del Noroeste Argentino (NOA). Fue Investigador Principal del CONICET, Profesor Titular en las universidades de La Plata, Buenos Aires, Litoral y Córdoba y se desempeñó como Director del Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti (FFyL, UBA), entre otros cargos de relevancia.

³⁹⁷ Dick Edgar Ibarra Grasso (1914-2000) desarrolló una actividad muy prolífica en el campo de la investigación antropológica y la creación y gestión de colecciones de piezas arqueológicas, especialmente en Bolivia, donde creó y dirigió durante largos años el Museo Arqueológico de la Universidad de San Simón.

³⁹⁸ Véase: <https://fundacionab.wordpress.com/centro-de-estudios-americanisticos-ibarra-grasso-ceiaig/>

Una vez efectivizada la incorporación de un fondo o colección al Archivo DILA, se activan una serie de procedimientos estandarizados y fundados en buenas prácticas que denominamos Ciclo de Gestión Documental (CGD),³⁹⁹ el cual detallamos a continuación.

3. Ciclo de Gestión Documental

El CGD consiste en cuatro instancias. En la primera de ellas, se realiza una valoración de la pertinencia temática y de las posibilidades técnicas y físicas para albergar la donación, teniendo en consideración los tipos documentales y soportes que contiene y sus dimensiones. Una vez resuelta su incorporación, se elaboran un *inventario preliminar* que describe someramente los contenidos y un informe de evaluación del estado de conservación. Al mismo tiempo, se cumplimenta un protocolo que cubre los aspectos legales de la donación, el cual incluye una certificación con firma del productor o sucesor legal, donde consta si dona el material físico o solo las copias resultantes de su digitalización. Asimismo, se deja debidamente documentada la cesión al DILA de los derechos referidos a la difusión pública de los documentos a través del Repositorio Digital y al nivel de acceso asignado a cada recurso (*abierto, restringido o cerrado con embargo*).

El segundo paso es el de la *intervención archivística* y las tareas de *conservación preventiva*, desarrolladas sobre la base de un proyecto que orienta las actividades a partir de la valoración y evaluación previas. Se procede entonces a elaborar las primeras herramientas de descripción (*inventario somero, cuadro de clasificación provisorio*) a la vez que se toman medidas básicas de conservación preventiva (por ejemplo, reemplazo de la guarda original por contenedores de materiales aptos).

A partir del análisis de contenidos, realizado por el equipo interdisciplinario del DILA, se establecen los criterios para la organización de los materiales. Las colecciones pueden ordenarse por ejes temáticos o tipos documentales; no obstante, cuando existe un criterio explícito de organización establecido originalmente por el productor, se lo respeta. Por ejemplo, en el caso de la Colección Cordeu, donada directamente en formato digital, los documentos ya habían sido organizados por el investigador en base a sus sucesivas campañas de trabajo de campo etnográfico ordenadas cronológicamente, criterio mantenido en la intervención realizada.

En el caso de los fondos, se debe atender siempre a los dos principios básicos de la disciplina archivística: *principio de procedencia* y *principio de respeto al orden original*.⁴⁰⁰ El Fondo Bucca,⁴⁰¹ por ejemplo, fue

³⁹⁹ Todas las actividades vinculadas al CGD son desarrolladas de manera interdisciplinaria y colaborativa por el equipo técnico-científico del Área de Investigación-DILA, compuesto por conservadores, archivistas, lingüistas, antropólogos, sociólogos y técnicos en imagen y sonido.

⁴⁰⁰ Consejo Internacional de Archivos, ISAD(G): *Norma Internacional General de Descripción Archivística* (Madrid: Subdirección de los Archivos Estatales, 2000).

abordado inicialmente por lingüistas vinculadas al DILA, quienes llevaron a cabo una primera valoración y descripción de los contenidos. Los materiales se encontraban organizados y separados físicamente por tipos de registro/soporte (audios, fotografías y textos) y a su vez, para el caso de los textos, en tipos documentales (ficheros de gramática y/o fonología, cuadernos de campo, publicaciones, entre otros). La intervención de nuestro equipo mantuvo este ordenamiento original, organizando formalmente el fondo en tres secciones facticias:⁴⁰² Audio, Fotografía y Texto, distinguiendo dentro de esta última dos series, *Investigaciones y Publicaciones* (el fondo donado no incluye, en este caso, documentación de índole personal en sentido estricto).

Para la confección del Cuadro de Clasificación de los fondos personales, hemos tomado como referencia un modelo elaborado por el Departamento de Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina),⁴⁰³ que toma como base para la clasificación las distintas instancias de producción documental. A partir de la intervención realizada por el DILA bajo este criterio, el Fondo Ibarra Grasso, por ejemplo, quedó organizado en cinco series: *Documentación personal, Producción intelectual, Actividad académica, Publicaciones y Acerca de Ibarra Grasso*.

Una vez establecida la organización del fondo, Cuadro de clasificación e Inventario detallado o ISAD(G) (hasta el nivel Serie), se procede a la numeración de las unidades documentales simples y complejas, mediante identificadores normalizados y bajo los criterios definidos para cada conjunto documental.

El tercer paso del CGD corresponde a la digitalización y la preservación digital. Si bien estas tareas generalmente son abordadas en simultáneo a las tareas de descripción y las medidas de conservación, se requiere haber establecido prioridades a partir de criterios de archivística y conservación, así como de las valoraciones de cada campo disciplinar. Tanto para la digitalización de los documentos en distintos soportes como para su preservación digital a largo plazo se establecieron criterios y parámetros sobre la base de estándares de referencia y guías de buenas prácticas.⁴⁰⁴

El cuarto y último paso del CGD comprende la catalogación⁴⁰⁵ de los documentos, a través de la elaboración de metadatos (bajo las directrices diseñadas con ese propósito) y la ingesta de éstos y los objetos digitales en el Repositorio.

⁴⁰¹ El Dr. Salvador Bucca (1920-2005) fue uno de los investigadores más destacados en el campo de los estudios sobre lenguas indígenas americanas y lenguas de distintas regiones del mundo. Además, fue maestro de toda una generación de lingüistas dedicados a esas temáticas en Argentina.

⁴⁰² Antonia Heredia Herrera, *Archivística General. Teoría y Práctica* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1991).

⁴⁰³ Departamento de Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, *Modelo de Cuadro de Clasificación para Fondos Personales* (Buenos Aires: 2016) <http://escritoriopt.bn.gov.ar/pdfs/BNMM-ARCH-2016-Modelo%20cuadro%20de%20clasificacion.pdf> (recuperado el 11/02/2019)

⁴⁰⁴ Natalia Efron y Mariano Collado, op. cit.

⁴⁰⁵ Dentro del esquema de trabajo establecido por el DILA para el abordaje de los fondos y colecciones, la catalogación de las unidades documentales está directamente orientada a la exposición de los documentos en el Repositorio Digital y se realiza, por lo tanto, bajo el esquema y estándar de metadatos establecido, tal como se describe en el apartado siguiente.

4. Diseño e implementación del Repositorio Digital Archivo DILA

La idea de la implementación de un repositorio digital para el Archivo DILA surge como respuesta a dos propósitos generales: i) dar mayor visibilidad a la puesta en valor de colecciones y fondos documentales desarrollada por el Laboratorio y ii) ampliar y facilitar el acceso a los recursos.

Esta iniciativa implicó volver a considerar algunos de los principios generales sobre los cuales se fundara el Archivo, pero pensados ahora más específicamente en relación con la exposición pública de los contenidos en la Web y la modelización conceptual de un repositorio digital, el cual se desarrolló en el CAICYT a partir de un trabajo colaborativo entre el DILA, el sector de Tecnología Documental y la Dirección.

Por un lado, el principio de responsabilidad, considerado en, al menos, tres planos diferentes: i) *Derechos*: respetar –y promover el respeto por– los derechos de autoría y establecer y explicitar los derechos que alcanzan a los potenciales usuarios sobre el uso de los recursos disponibles en el repositorio; ii) *Ética*: evaluar la aplicación de reservas sobre la difusión de datos de índole personal, información sensible, identidad de personas, producciones originales de terceros; iii) *Buenas prácticas*: desarrollar, aplicar y fomentar, a lo largo de todo el ciclo de gestión de los recursos, conductas y procedimientos validados por adecuarse a normativas y/o parámetros consensuados, o por fundarse en experiencias que han demostrado su eficacia en un contexto determinado.

Por otra parte, el criterio de visibilidad, atento a la caracterización de los repositorios digitales como “vía verde” de acceso a la producción científica y los datos primarios de investigación, esto es, como herramientas que maximizan las posibilidades que tendrán los recursos de ser hallados, vistos, utilizados y citados.⁴⁰⁶ Uno de los aspectos centrales sobre los que se sostiene esa visibilidad es el de la interoperabilidad, definida como la capacidad técnica del repositorio para vincularse efectivamente con proveedores de servicios de búsqueda Web y de integrarse en redes de repositorios. Esta capacidad, que amplía sin dudas las posibilidades de que los recursos puedan ser encontrados/recuperados por los potenciales usuarios, depende, básicamente, de dos elementos relacionados: los metadatos y el protocolo de transmisión. El más extendido de estos protocolos es el denominado OAI-PMH (*Open Archives Initiative - Protocol for Metadata Harvesting*), debido a su simpleza y a que opera sobre el esquema de metadatos *Dublin Core*, el más ampliamente utilizado en Internet. Muchas redes de repositorios

⁴⁰⁶ Fernando Ariel López, "Visibilidad e impacto de los repositorios digitales en acceso abierto", *Boletín Electrónico ABGRA* vol. 5 n° 1 (2013): [En línea], <http://eprints.rclis.org/18940/> (recuperado el 12/02/2019)

institucionales del campo científico, al nivel local y/o regional, están adoptando OAI-PMH como una condición técnica básica para poder integrarse e interoperar con ellas.⁴⁰⁷

En un período marcado por la expansión y consolidación en el ámbito científico del movimiento de Acceso Abierto, que promueve la libre disponibilidad de la producción científica y los datos primarios de investigación, el adherir a este precepto también acrecienta, sin dudas, las probabilidades de reutilización y citación de los recursos.

En lo que hace a la infraestructura tecnológica del Repositorio Digital, se contemplaron las modalidades usuales en las comunidades científicas y organizaciones académicas referentes de Ciencias Sociales y Humanidades a nivel internacional, como el uso de estándares abiertos y software open source. Luego de un trabajo de evaluación de distintas opciones,⁴⁰⁸ se decidió la implementación sobre una plataforma Omeka, un software libre y de código abierto orientado a la publicación de colecciones digitales. En función de los requerimientos ya establecidos para el Archivo DILA, se valoraron las siguientes características de Omeka: es de implementación y manejo operativo relativamente sencillos; utiliza el protocolo de comunicación OAI-PMH; permite la publicación de distintos tipos documentales y formatos de archivos; brinda gran flexibilidad para crear un perfil de aplicación propio del esquema de metadatos (Dublin Core) y ha sido adoptado por una variada y activa comunidad de usuarios institucionales en todo el mundo (universidades, museos, entidades culturales).

El Repositorio Digital viene a dar una solución tecnológica a distintos aspectos de descripción, gestión, disponibilidad y difusión de las colecciones y fondos del Archivo DILA, los cuales muestran una gran diversidad de los campos disciplinares y contenidos temáticos abarcados, así como de los tipos documentales y soportes incluidos. A partir, entonces, de los criterios generales propuestos y de las funcionalidades de la plataforma digital elegida, se definió una estructura general del Repositorio, organizada en Colecciones y Fondos definidos por autor/productor, bajo la idea de mantener la integración archivística original. Al interior de cada colección o fondo, se propuso un primer nivel de desagregación de los documentos según el tipo de soporte de información (texto, gráfico, fotografía, audio, video). Además, las funcionalidades de la plataforma permiten replicar otros criterios de organización de la documentación que el productor hubiera utilizado originalmente (contenidos temáticos, períodos temporales, áreas geográficas, etc.).

⁴⁰⁷ Para más información sobre este punto, véase: Fernando Ariel López, *Hacer visible nuestro repositorio digital* (Buenos Aires: 2013), <http://www.infotecarios.com/hacer-visible-nuestro-repositorio-digital/> (recuperado el 12/02/2019)

⁴⁰⁸ Si bien se evaluaron otros software diseñados específicamente para la descripción archivística y tal vez más apropiados para la publicación de fondos personales (como el caso de AtoM), se consideró que, en el balance de los requerimientos funcionales para la exposición y visualización del tipo de recursos multimediales que componen muchas de las colecciones del DILA, Omeka presentaba algunas ventajas comparativas.

Por otra parte, se trabajó en la definición de una tipología documental, metodológicamente esencial para una adecuada clasificación y descripción de los distintos documentos que integran usualmente los archivos de investigación, desde el punto de vista del tipo de información que suministran. Para ello, se tomaron referencias de distintos estándares desarrollados en ámbitos de gestión científica nacionales e internacionales, pero se estableció una tipología documental específica, elaborada sobre la base de los documentos presentes en las colecciones y fondos del Archivo DILA, en muchos casos característicos de la investigación y producción propias de cada disciplina (aunque no exclusivos de ella), como la sesión de elicitación en Lingüística o el cuaderno de campo en Antropología.⁴⁰⁹

Para el caso de los archivos de investigación científica, se plantea un tema de discusión respecto de ciertos tipos documentales que no aplica en el plano de su preservación y descripción archivística, pero sí en el de su incorporación a repositorios digitales institucionales: ¿es relevante la publicación digital de documentos de archivo que no contienen información o datos “científicos” en sentido estricto?⁴¹⁰ Incluso desde algunas iniciativas que promueven la disponibilidad de los datos primarios de investigación a través de repositorios digitales institucionales, se suele acotar, explícitamente, los tipos de documentos que se considera pertinente publicar. La *National Endowment for the Humanities*, por ejemplo, que define los “datos” en este campo disciplinar como el conjunto de los materiales generados o recopilados en el transcurso de una investigación, excluye sin embargo “borradores de artículos” y “comunicaciones con colegas”.⁴¹¹ Asimismo, en el *Reglamento Operativo para la aplicación de la Ley N° 26.899 de Creación de Repositorios Institucionales de Acceso Abierto*⁴¹² de la Argentina, al definir lo que se consideran “datos primarios de investigación”, se excluyen expresamente “análisis preliminares, borradores de artículos científicos, anotaciones personales, comunicaciones con colegas”.

Para el caso de los archivos históricos de investigación, y especialmente los fondos personales, consideramos apropiado utilizar un enfoque más amplio, que contemple no sólo el carácter y/o la relevancia científica del contenido de los documentos, sino también su valor testimonial. Esto puede ejemplificarse a partir del tratamiento dado al Fondo Rex González en el Archivo DILA. Este fondo contiene, entre su extensa y heterogénea documentación, un nutrido epistolario conformado por más de 10000 cartas, en su mayoría de carácter académico, enviadas y recibidas por el Dr. Rex González a lo largo de su extensa carrera. El contenido temático de las cartas está, en general, referido a sus

⁴⁰⁹ Marcelo Domínguez, “Recomendaciones para la elaboración de una tipología documental”, *Documentos del Laboratorio de Información de CAICYT*. Vol. 2: No. 2 (2017): [En línea], <http://www.caicyt-conicet.gov.ar/sitio/wp-content/uploads/2018/06/Archivos-Historicos.pdf> (recuperado el 11/02/2019)

⁴¹⁰ Sebastián Marín-Agudelo, “Caracterización del archivo de investigación. Un estudio de caso”, *Palabra Clave*. Vol. 5: No. 2 (2016): [En línea], <http://www.palabraclave.fahce.unlp.edu.ar/article/view/PCv5n2a04> (recuperado el 12/02/2019)

⁴¹¹ Nancy Diana Gómez et al., “Social sciences and humanities research data and metadata: A perspective from thematic data repositories”, *El profesional de la información*. Vol. 25: No. 4 (2016): [En línea], <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2016.jul.04> (recuperado el 12/02/2019)

⁴¹² Disponible en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/#!DetalleNorma/154125/20161116> (recuperado el 13/02/2019)

investigaciones en Arqueología y Antropología, así como a las relaciones con distintos profesionales e instituciones, pudiendo incluir descripciones de sus trabajos de campo, viajes, publicaciones y, en algunos casos, impresiones o vicisitudes personales. Aunque, atendiendo a su contenido, muchos de los documentos del epistolario no quedarían incluidos en una definición restringida de “datos científicos”, consideramos que proveen información muy valiosa para la investigación científica, en tanto pueden dar cuenta de diversos aspectos del proceso de producción del conocimiento y del contexto histórico de una etapa fundamental del desarrollo de la Arqueología y la Antropología académicas en la Argentina. Con este criterio, se decidió que el epistolario del Fondo Rex González fuese incluido en la selección de documentación a digitalizar y disponibilizar en el Repositorio Digital.

Con respecto al esquema de metadatos aplicable a la descripción e identificación de los documentos en el Repositorio, se elaboró un perfil de aplicación basado en el esquema *Dublin Core* (simple), al que se incorporaron otros campos de información que, o bien fueron referenciados desde otros estándares de metadatos, o bien fueron creados y definidos *ad hoc* (aprovechando la flexibilidad funcional del software Omeka en este punto) para referir a aspectos de descripción específicos de ciertos tipos documentales.

Para normalizar los valores aplicables a ciertos campos de metadatos, como en el caso de los descriptores temáticos para el campo “Materia”, se decidió trabajar en la elaboración de vocabularios controlados propios. Esto se fundamentó en dos razones: por un lado, adaptar los descriptores a las particularidades terminológicas del ámbito regional, en lugar de simplemente ajustarse a las categorías de algún tesoro general, entendiendo que la tensión inherente a la distinción *estandarización global/particularidad local* puede ser sostenida en un equilibrio productivo y enriquecedor. Por otra parte, refinar los descriptores en relación con los contenidos específicos de las áreas disciplinares del Archivo. Por ejemplo, el conjunto de los descriptores surgidos de la catalogación de los documentos de la Colección Cordeu (referidos a sus investigaciones etnográficas sobre pueblos indígenas del área chaqueña) fue trabajado posteriormente por el equipo científico-técnico del DILA para ir conformando la base de un vocabulario controlado que pueda ser aplicable a la catalogación de contenidos de Antropología en general.

Para el caso de los archivos personales en particular (Rex González, Bucca, Ibarra Grasso) se incorporaron entre los descriptores temáticos aplicables al campo de metadatos “Materia” algunas de las categorías referidas a las distintas instancias de producción documental (por ejemplo, “Investigación”; “Publicaciones”; “Cargos institucionales”; “Reconocimientos”), que fueran establecidas en cada caso en el Cuadro de Clasificación, entendiendo que éstas responden a criterios funcionales para la búsqueda en la Web de contenidos de este tipo por parte de los potenciales usuarios.

Finalmente, se elaboraron unas Directrices de metadatos para los recursos del Repositorio Digital Archivo DILA, en las cuales se establece el perfil de aplicación completo del esquema de metadatos, incluyendo la definición conceptual de cada campo, sus distintas entradas o instancias de carga, los esquemas de codificación ó vocabularios controlados aplicables en cada caso, las instrucciones para su anotación y ejemplos.

El Repositorio Digital Archivo DILA se encuentra en línea desde 2017 y cuenta actualmente con más de 7600 documentos disponibles para su visualización o descarga (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/dila>).

5. Relevancia y potencialidades de la puesta en valor y disponibilidad de los archivos personales para la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades

En un contexto de creciente promoción del acceso abierto a la información científica, consideramos propicio destacar la relevancia y potencialidad que adquieren la digitalización y puesta en valor de los fondos documentales históricos –y, en particular, los archivos personales de científicos– con relación a la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades.

La importancia de los repositorios digitales temáticos de datos científicos resulta evidente en tanto permiten a los investigadores de diversas disciplinas disponer de un gran volumen de información, favoreciendo su reutilización, actualización, discusión y citación. En el caso de los fondos personales digitalizados, se agregan a ello otras potencialidades derivadas de la pertenencia de esos datos a un conjunto orgánico de documentación que constituye, en verdad, su más completo y rico contexto de descripción. En este sentido, el Repositorio Digital Archivo DILA puede servir como ejemplo de lo dicho, en tanto: i) facilita la reutilización de datos primarios de investigación en nuevas líneas o contextos de producción científica; ii) posibilita la aplicación de nuevos instrumentos digitales de análisis sobre conjuntos extensos de datos no disponibles previamente en formato digital; iii) fomenta dinámicas colaborativas de investigación y enfoques interdisciplinarios que enriquecen el desarrollo de las disciplinas; iv) brinda acceso a información contenida en una diversidad de tipos documentales que usualmente no se incluyen en la producción científica publicada (cuadernos de campo, reseñas y notas bibliográficas, versiones preliminares de publicaciones, intercambios epistolares con colegas), permitiendo reconstruir y analizar con mayor detalle y complejidad los procesos de producción del conocimiento científico; v) contribuye al conocimiento del desarrollo histórico de las disciplinas científicas y académicas en la Argentina (en nuestro caso, Lingüística y Antropología), a través de la mirada de algunos de sus más destacados protagonistas.

Conclusiones

A partir de la experiencia del diseño, implementación y desarrollo del Archivo DILA hemos querido destacar el rol fundamental que pueden cumplir los archivos temáticos institucionales en la recuperación, puesta en valor y difusión de los fondos personales de investigadores. En este sentido, consideramos que los repositorios digitales constituyen una herramienta indispensable para exponer de manera integrada la diversidad de tipos documentales que suelen conformar este tipo de fondos, describirlos en el contexto de la producción histórica del investigador y difundirlos a la comunidad científica y otros potenciales usuarios.

Finalmente, queremos hacer hincapié en la necesidad de políticas públicas que promuevan, financien y sostengan el desarrollo de archivos temáticos de investigación en las instituciones que conforman el Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología, como contribución al desarrollo científico, el acceso democrático al conocimiento y la preservación del acervo patrimonial del país y la región.

Referencias bibliográficas

Carsen, Tatiana M. et al. "Archivos históricos en formato digital para la investigación científica". *Documentos del Laboratorio de Información de CAICYT* Vol. 2: No. 2 (2017): [En línea], <http://www.caicyt-conicet.gov.ar/sitio/investigacion/laboratorio-de-informacion/productos/publicaciones-del-laboratorio-de-informacion/> (recuperado el 11/02/2019)

Consejo Internacional de Archivos ISAD(G): *Norma Internacional General de Descripción Archivística*. Madrid: Subdirección de los Archivos Estatales, 2000.

Domínguez, Marcelo Adrián. *Proyecto Archivo Digital Dr. Alberto Rex González: digitalización y catalogación de un fondo documental en dirección al acceso abierto*. Actas de las I Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales. Buenos Aires: Asociación Argentina de Humanidades Digitales, 2014. <https://www.aacademica.org/jornadasaahd/74> (recuperado el 21/02/2019)

Gómez, Nancy Diana et al. "Social sciences and humanities research data and metadata: A perspective from thematic data repositories". *El profesional de la información* Vol. 25: No. 4 (2016): [En línea], <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2016.jul.04> (recuperado el 12/02/2019)

Heredia Herrera, Antonia. *Archivística General. Teoría y Práctica*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1991.

Leff, Laura y Ricardo Pluss. *Plataforma Interactiva de Investigación para las Ciencias Sociales-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)*. Ponencia presentada en las 42º Jornadas Argentinas de Informática, 7º Simposio Argentino de Informática en el Estado. Córdoba: Universidad

Nacional de Córdoba, 2013. <http://42jaiio.sadio.org.ar/proceedings/simposios/Trabajos/SIE/14.pdf> (recuperado 11/02/2019)

López, Fernando Ariel. "Visibilidad e impacto de los repositorios digitales en acceso abierto". Boletín Electrónico ABGRA Vol. 5: No. 1 (2013): [En línea], <http://eprints.rclis.org/18940/> (recuperado el 12/02/2019)

López, Fernando Ariel. *Hacer visible nuestro repositorio digital*. Buenos Aires: Infotecarios, 2013. [Recurso en línea], <http://www.infotecarios.com/hacer-visible-nuestro-repositorio-digital/> (recuperado el 12/02/2019)

Marín-Agudelo, Sebastián. "Caracterización del archivo de investigación. Un estudio de caso". Palabra Clave Vol. 5: No. 2 (2016): [En línea], <http://www.palabraclave.fahce.unlp.edu.ar/article/view/PCv5n2a04> (recuperado el 12/02/2019)

Procesos y materialidades en el Archivo Graciela Carnevale (Rosario)

María Elena Lucero

(Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Universidad Nacional de Rosario)

elenaluce@hotmail.com

Introducción

Por su funcionalidad heterogénea (como fuente de información, como insumos, como territorios de conocimiento u objetos exhibidos) los archivos constituyen una red de fragmentos, textualidades o formas desencadenantes de enunciados. También operan como áreas de información gráfica más allá de las historias convencionales del arte, gracias a la labor de actores culturales que resguardan esos relatos-otros. La artista Graciela Carnevale (Marcos Juárez, 1942) desarrolla desde hace años la tarea de constitución, preparación y difusión de su archivo, mediante el cual es posible visitar tramas históricas y culturales para comprender zonas poco exploradas del campo artístico regional. Destaquemos dos episodios significativos de aquel período. A partir de 1967 Graciela Carnevale inicia un intercambio epistolar con Sol LeWitt. Artista emblemático del minimalismo norteamericano, LeWitt había asistido al V Premio Internacional Di Tella, y en esa ocasión pudo observar las estructuras primarias de los artistas

locales. La continuidad y preservación de esas cartas escritas que integran hoy el Archivo Carnevale nos habilita para investigar aquella coyuntura y establecer de qué modo desde el ámbito extranjero se advertían las transformaciones de las propuestas visuales argentinas. Posteriormente, con el objetivo de elaborar un Dossier para la revista *Robho*, en 1969 el crítico francés Jean Clay envió una carta a Carnevale solicitando materiales sobre la acción grupal *Tucumán Arde*. La publicación finalmente se concretó en 1971 e incluyó un estudio sobre dicha intervención colectiva. El resguardo de cartas, informes, bocetos, dibujos, afiches, revistas, catálogos, panfletos, fotografías, permite en la actualidad consultar registros de época para poder investigar con mayor precisión aquella coyuntura histórica.

Este trabajo se enfoca en dos aspectos fundamentales. Por un lado en el archivo como un reservorio político e ideológico, tanto desde una perspectiva histórica (y de la productividad actual de esos debates) como desde los contenidos que se han procesado en el interior de este archivo y las investigaciones que se han originado a partir de su estudio. Por otro, en la mecánica operativa que lleva a dichas materialidades a su circulación, ya que con el tiempo estas piezas se escanearon, digitalizaron y reordenaron. Los soportes materiales que componen el Archivo Graciela Carnevale ingresaron a un proceso de digitalización que permite su difusión y accesibilidad y hoy pueden consultarse para efectuar trabajos teóricos de distinta índole. En el sitio web http://archivosenuso.org/acerca_de_carnevale se localiza parte de la documentación que integra este acervo.

1. Diálogos en el archivo

En el marco de la Semana del Arte Avanzado desarrollada en Buenos Aires el 27 de setiembre de 1967 se inauguró la exposición “Estructuras Primarias II” (Figura 1) en la Sociedad Hebreaica.⁴¹³ Concebida por el crítico Jorge Glusberg como un homenaje a “Primary Structures: Younger American and British Sculptors” de 1966, la exposición argentina involucró a numerosos artistas del denominado Grupo de Rosario, tales como Graciela Carnevale, Norberto Puzzolo, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Lía Maisonnave y Carlos Gatti.⁴¹⁴ Graciela Carnevale presentó en aquella ocasión dos obras, *Constante* y *Oposición Estático-Dinámica*. En la revista *Análisis* del 9 de octubre de 1967 se publicó un artículo sobre la muestra donde *Constante* fue reproducida erróneamente con el nombre de *Oposición Estático-Dinámica*.⁴¹⁵ Cerca de esa imagen se observan fotografías correspondientes a los trabajos de corte minimalista de Oscar Bony y Eduardo Favario (Figura 2). *Oposición Estático-Dinámica* (Figura 3) propone un diálogo visual entre las unidades geométricas

⁴¹³ Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, llevó a cabo la Semana del Arte Avanzado durante el año 1967, un acontecimiento que promovió exposiciones y eventos artísticos vinculados a la modernidad artística.

⁴¹⁴ Otra de las exhibiciones que incluyó producciones nacionales en clave minimalista fue “Rosario 67”.

⁴¹⁵ Estas constataciones fueron posibles a partir de estudios comparativos entre diferentes documentos pertenecientes al Archivo Graciela Carnevale. También puede observarse que en algunos catálogos de época figuran fotografías de obras que los artistas enviaban anticipadamente para la confección de un catálogo o registro, pero que no se correspondían con el objeto exhibido.

blancas con ondulaciones en sus bordes, algunas colocadas en la pared y otras en el piso. Con el tiempo la obra de Graciela Carnevale se direccionó hacia una síntesis que habilitaría situaciones artísticas de rigor conceptual, maximizando y potenciando el compromiso los espectadores. Es necesario entonces profundizar sobre aquellos materiales de archivo que nos permitan detectar estos pasajes y transformaciones.

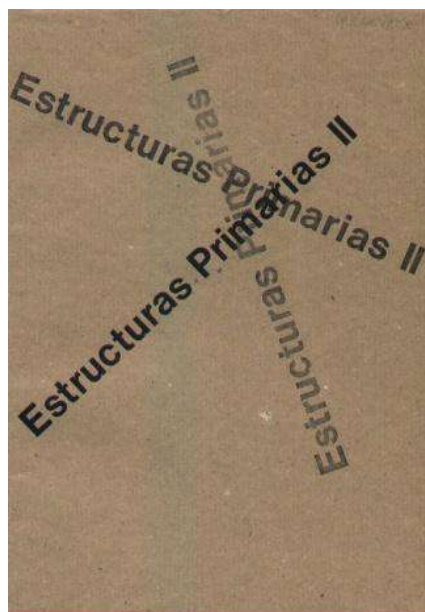


Fig. 1. Portada del catálogo "Estructuras Primarias II", 1967 (Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale)



Fig. 2. Artículo sobre la exposición “Estructuras Primarias II”, *Análisis*, 9 de octubre de 1967 (Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale)

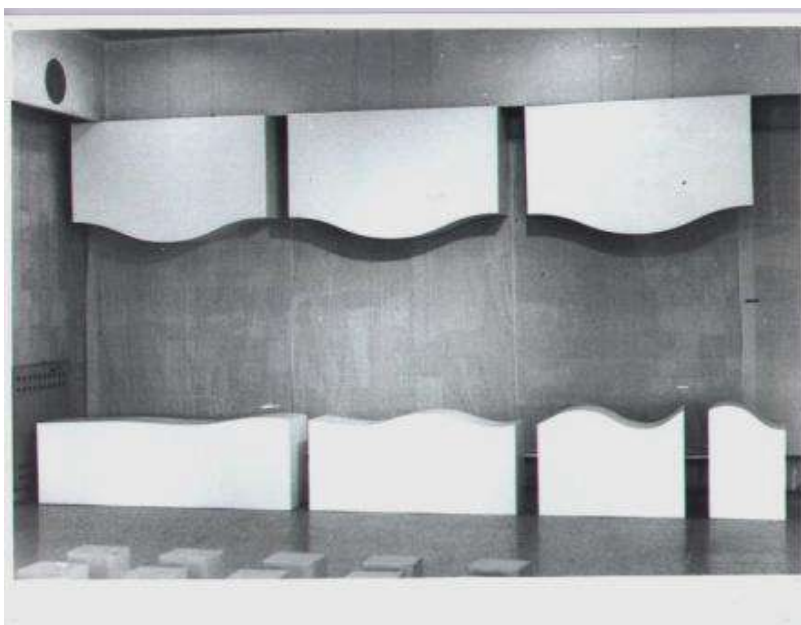


Fig. 3. Graciela Carnevale. *Oposición Estático-Dinámica*, “Estructuras Primarias II”, 1967 (Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale)

Dos días más tarde, el 29 de setiembre del mismo año se celebró el V Premio Internacional Di Tella, convocando a artistas como Sol LeWitt, Bridget Riley, Robert Morris o Jules Olitsky, entre otros. LeWitt, quien seguramente visitó la exposición organizada por Glusberg, compartió una cena de camaradería con los artistas rosarinos que participaron en “Estructuras Primarias II”. A partir de ese contacto comienza una serie de correspondencias escritas entre el artista y Graciela Carnevale, mediante cartas que en la actualidad forman parte de su archivo. En 1968 se habían iniciado numerosos debates en el interior del grupo, los que dieron paso a la planificación del Ciclo de Arte Experimental en Rosario (Figura 4). LeWitt observaba con especial atención los procesos artísticos de los rosarinos. Advertía el sentido politizado que iban adoptando las propuestas locales respecto de la estética minimalista presente en las piezas de 1967, y leyó a estas prácticas como una instancia que superaba una “tercera generación de Estructuras Primarias”.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 19 de abril de 1968, New York (Archivo Graciela Carnevale). Traducido del inglés. Para Sol LeWitt la muestra de 1966 “Primary Structures: Younger American and British Sculptors” en New York era la primera versión de las Estructuras Primarias. La segunda fue “Estructuras Primarias II” en la Sociedad Hebrea Argentina en 1967.



Fig. 4. Tito Fernández Bonina, Graciela Carnevale y Osvaldo Boglione, Rosario, 1968 (Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale)

En los últimos años de la década del sesenta las producciones visuales de los artistas del Grupo de Rosario se fueron desplazando hacia un punto de mayor tensión con las instituciones. Algunos protagonistas del Ciclo de Arte Experimental, realizado en Rosario a partir de mayo de 1968, habían planeado un viaje de relevamiento y registros documentales en el norte argentino como una primera instancia de lo que sería *Tucumán Arde*. Tras encuentros y discusiones acerca del sentido del arte en un momento de creciente turbulencia social, se fueron generando las condiciones para esta propuesta colectiva integrada por artistas de Rosario y Buenos Aires. En el planeamiento de la obra se incluía la recopilación de información y fotografías sobre la situación sociopolítica y económica de la provincia de Tucumán; la comprobación directa de estos acontecimientos a partir de viajes y traslados al lugar; las exposiciones, que serían realizadas en las sedes de la CGT (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) tanto en Rosario como en Buenos Aires; la culminación de la experiencia mediante la difusión de los datos obtenidos y material gráfico. Los artistas pudieron cumplir solo hasta la tercera etapa, dado que apenas inaugurada la muestra en la ciudad de Buenos Aires fue clausurada por la policía.⁴¹⁷ Luego de *Tucumán Arde*, Sol LeWitt le escribe a Graciela Carnevale con fecha de abril de 1969, comentando el itinerario argentino y preguntándose sobre la razón de las acciones culturales en el campo del arte. Se cuestiona si no sería correcto manifestarse más bien para revelar los flagelos sociales como el racismo, la guerra o la miseria económica.⁴¹⁸ Paulatinamente LeWitt se convertía en un seguidor de las experiencias argentinas e interlocutor activo a partir de lo que Carnevale iba relatando. El 3 de junio de 1969, envía otra carta donde se mostraba pendiente de los sucesos en nuestro país en base a las noticias que recibía sobre Rosario, Buenos Aires y otras ciudades.⁴¹⁹ Nuevamente preguntaba por la

⁴¹⁷ Para más detalles, véase Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"* (Buenos Aires: El Cielo por asalto, 1999).

⁴¹⁸ Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, abril de 1969, New York (Archivo Graciela Carnevale). Traducido del inglés.

⁴¹⁹ Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 3 de junio de 1969, New York (Archivo Graciela Carnevale). Traducido del inglés. LeWitt se refería al *Rosariazo* o a El *Cordobazo*, revueltas sociales en las que los sectores populares estallaron como modo de sublevarse a la dictadura de Juan Carlos Onganía.

actividad del Grupo de Rosario, cuyas prácticas se estaban equiparando a otras manifestaciones artísticas contemporáneas en Europa o Estados Unidos. Mientras él mismo seguía trabajando con líneas y configuraciones geométricas que empezaban a ganar las paredes, tomaba conocimiento de los cambios y modificaciones que los argentinos evidenciaron en el pasaje de una producción minimalista hacia un conceptualismo radicalizado.

2. El archivo como reservorio político e ideológico

De acuerdo a Charles Merewether, los archivos forman parte de las producciones artísticas modernas y contemporáneas. El uso y puesta en valor de los archivos viabilizó la recuperación de las formas de la memoria al ser parte de repositorios, bibliotecas o colecciones. De este modo los archivos son fuentes sustanciales para la investigación desde la cual los relatos culturales son registrados.⁴²⁰ Como partes de un todo mayor, pueden reconstruir narrativas alternativas o subalternas, excluidas de los discursos dominantes. La dimensión constitutiva del archivo dentro una obra artística es un signo visible de la contemporaneidad, identificándose como un rasgo analizado por críticos, historiadores y estudiosos del arte. Hal Foster se refiere a esta tendencia del arte contemporáneo como el “impulso archivístico”, localizado por ejemplo en artistas como Thomas Hirschhorn, Sam Durant o Tacita Dean.⁴²¹ A través de las intervenciones sobre la imagen, el texto o el objeto, estas producciones artísticas visibilizan informaciones compartidas, referencias colectivas o documentación histórica. Con precedentes en las vanguardias del siglo XX (como los fotoarchivos de Alexander Ródchenko, los fotomontajes de John Heartfield o los *combine-paintings* de Robert Rauschenberg), para Foster este impulso se ha generalizado con un rasgo distintivo de la contemporaneidad. De acuerdo a Andrea Giunta el uso intensivo de los archivos atraviesa la labor académica de los estudiosos del campo y a su vez forma parte de las prácticas artísticas contemporáneas.⁴²² En un contexto que estimula el furor de los archivos las nuevas poéticas/políticas se enlazan con una dinámica democratizadora que socializa la información, con un claro efecto de la incidencia de los archivos en el terreno de las manifestaciones visuales, las exposiciones y en las políticas implementadas en la estructuración de los mismos. La circulación de contenidos dentro de los procesos globalizadores colaboró con el desplazamiento de materiales archivísticos son organizados *in situ*, reproducidos, alternados, compaginados. De este modo se implementan decisiones museográficas e institucionales por las cuales los archivos adquieren diversas modalidades exhibitivas, colocados en plataformas para ser observados, leídos o decodificados por los espectadores. Giunta ha citado al Archivo Graciela Carnevale cuando en 2007 dentro del contexto de la Documenta 12 de Kassel, este acervo funcionó como sitio de diálogo, reflexión y debate. Junto a la presentación de un texto-manifiesto, este archivo proponía, más que adentrarse en datos históricos

⁴²⁰ Charles Merewether (ed.), *The Archive. Documents of Contemporary Art* (Cambridge: MIT Press/Whitechapel Gallery, 2006).

⁴²¹ Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*. No. 110 (2004): 3-22.

⁴²² Cf. Andrea Giunta, *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* (Santiago de Chile: Palinodia, 2010).

sobre *Tucumán Arde*, el intercambio de opiniones y visiones en el seno de una misma comunidad artística que reflexiona sobre una acción colectiva. Anna María Guasch, estudiosa el tema en profundidad, señala que la lógica del archivo constituye un paradigma funcional del siglo XX que atravesó las prácticas artísticas de quienes materializaron sus obras en base a los archivos, es decir, el archivo como tema y como problema, refiriéndose también a artistas que organizaron sus propios archivos particulares. La voluntad contemporánea de acumular, elegir, utilizar y/o descartar originó laboratorios visuales integrados por diversos soportes y materialidades. Según Guasch a fines del siglo XIX e inicios del XX los archivos, más allá de conformar acopios de objetos o documentos históricos, se identifican con un sistema discursivo capaz de conectar el pasado, presente.⁴²³ En términos históricos, fue a partir de los años sesenta y con la irradiación del conceptualismo que la utilización de inventarios o repositorios en las prácticas visuales creció de manera notable, conformando una epistemología del archivo visible en numerosas manifestaciones plásticas, poéticas y teóricas. Desde los años noventa se ha incentivado la lectura de la obra de arte como archivo por parte de la crítica y la curaduría, tendencia que crecerá en paralelo con el giro etnográfico o micropolítico. Este impulso de archivo se advierte tanto en la estructuración de los materiales como en la presencia de una lógica archivística que funciona como paradigma conceptual de la obra.

A partir del Archivo Graciela Carnevale es posible examinar episodios relevantes de aquel momento histórico. Los lazos entre Sol LeWitt, artista del minimalismo norteamericano, y los creadores rosarinos instituyeron un suceso particular en las relaciones culturales estipuladas durante los años 60 entre el *mainstream* y los contextos de menor inclusión en las historiografías artísticas occidentales. Si bien los diálogos se iniciaron en un encuentro reducido a una reunión de artistas luego de la inauguración del V Premio Di Tella, el intercambio sostenido con Graciela Carnevale fue fundamental. La continuidad de cartas escritas nos permitió establecer de qué modo se advertían las transformaciones de las propuestas visuales argentinas. En relación al medio artístico internacional este viraje poético-político fue distinguido por Jean Clay, quien el 5 de agosto de 1969 envió una carta contactándose con Graciela para pedir materiales sobre el Grupo de Rosario. El objetivo de Clay era materializar la revista *Robho* No. 5-6 en base al dossier que los artistas argentinos le habían enviado (Figura 5). La edición abarcó un extenso estudio sobre *Tucumán Arde*. La sección mayor estaría dedicada a dicha obra colectiva, a los alcances de las Experiencias 68 del Di Tella, a la carta de Pablo Suárez a Romero Brest y a los sucesos durante en el premio Braque. Tras algunos incidentes para concretar la edición impresa, la revista se publicó recién en 1971.⁴²⁴ El artículo aludía al grupo de argentinos como “los hijos de Marx y de Mondrian” en relación a la labor de taller y laboratorio de ideas, por un lado y a la acción directa sostenida en el plano real, por otro. En ese aspecto “*Tucumán Arde*” fue considerada “una obra política con intervenciones estratégicas

⁴²³ Cf. Guasch, Anna María, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011).

⁴²⁴ Dossier Argentine: *Les Filles de Marx et Mondrian*, *Robho*. No. 5-6 (1971), París (Archivo Graciela Carnevale).

significativas que buscaron desocultar las opresiones, sojuzgamientos y agresiones del gobierno hacia la clase obrera, apelando a un sistema sobre-informacional que mostraba el manejo espurio de los medios locales de comunicación”.⁴²⁵



Fig. 5. Portada de Robho No. 5-6, París, 1971

(Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale)

3. Procesos materiales, digitalización y socialización

Los archivos operan como fuentes de información visual y escrita desde los márgenes, abriendo otros senderos teóricos más allá de las historias convencionales del arte. Esto es posible gracias a la labor comprometida de los actores culturales que llevan a cabo la tarea de resguardar, conservar y preservar dichos documentos. Retomando aspectos nodales de la constitución y operatividad de los archivos, en este caso nos referimos a un acervo que fue ampliándose con el tiempo gracias al compromiso de su gestora. El resguardo de cartas, informes, bocetos, dibujos, afiches, revistas, catálogos, panfletos, fotografías, permite la consulta y exploración de diferentes materiales, necesarios para poder delinear con mayor precisión los sucesos capitales de aquella coyuntura histórica. La preservación de este corpus

⁴²⁵ María Elena Lucero, “Intercambios, fusiones y politización. El Archivo Graciela Carnevale”. Separata, Segunda Época, Vol. XVI: No. 22 (2018): 64.

se inició en la clandestinidad, lo cual confiere al archivo el sentido de un reservorio político e ideológico. El mismo archivo forma parte de un desarrollo personal, que es a su vez colectivo, caracterizado por una actitud reflexiva en relación al campo específico y la elección de sostener a través del tiempo un acervo para teóricos e investigadores que procuran acceder a estos documentos. Frente a una coyuntura que estimula la recuperación de etapas nodales del arte argentino, la permanencia y disponibilidad de los archivos se torna un enclave fundamental para la gestación de nuevas perspectivas culturales capaces de imprimir una lectura crítica hacia nuestra propia historia.

Una importante cantidad de documentos del Archivo Graciela Carnevale fueron escaneados tras un proceso de selección y digitalización para formar parte del proyecto del “Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente” del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad Nacional de Buenos Aires, denominado “Archivos en uso”, impulsado por la Red de Conceptualismos del Sur (Figura 6). Con el auspicio del Museo de Arte Reina Sofía, el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas) y la Foundation for Arts Initiatives, esta plataforma alberga acervos documentales de los cuales algunos ya están disponibles para la consulta on line, y otros en preparación. La participación de la Red de Conceptualismos del Sur en este emprendimiento responde a uno de los objetivos de la propia Red: dar curso a investigaciones que puedan culminar en la construcción y visibilización de archivos para un mayor alcance de la información. Por otro lado el Museo de Arte Reina Sofía brinda su auspicio a raíz del interés en generar archivos en la región latinoamericana.⁴²⁶



Fig. 6. Captura de pantalla de Archivos en uso. Archivos participantes y contactos (Archivos en uso)

Graciela Carnevale y Moira Cristiá, investigadora del CONICET, han trabajado durante el año 2017 en la sistematización del Archivo Graciela Carnevale. A partir de 2018, según consta en la página web

⁴²⁶ A ello se suma el subsidio económico de la Foundation for Arts Initiatives.

<http://archivosenuso.org/acerca_de_carnevale>, los materiales disponibles se organizaron de modo vincular al Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, a los Encuentros de Artistas del Cono Sur en Chile en 1972, a los documentos sobre Plástica Latinoamericana en Cuba, 1973, a las experiencias del Frente de Artistas Antiimperialistas de Rosario de 1972 y a las del Grupo de Contrainformación en 1973. A su vez se han establecido tópicos para las cuatro colecciones conformadas: “Ciclo de Arte Experimental y otras acciones artísticas (1965-1968)”, “Tucumán Arde (1968)”, “Encuentros de artistas latinoamericanos y FADAR (1972-1973)” y “Ezeiza (1973)” (Figuras 7 y 8). Según lo señala Graciela Carnevale, el proyecto se inicia dentro del grupo de investigación que dirige Ana Longoni en el Instituto Gino Germani, con la intención de socializar archivos personales y colectivos.⁴²⁷ Dentro del Archivo Graciela Carnevale, este propósito se encontraba latente cuando en el año 2008 se concretó la muestra “Inventario” en el Centro Cultural Parque de España de Rosario. En esa ocasión se habían colocado mesas con libros, escritos y documentos a disposición del público, se discutía sobre el uso de los archivos y la manipulación de materiales. Incluso se había pensado llevar una fotocopidora para la reproducción de los insumos documentales, pero luego no se concretó la idea. En el caso de “Archivos en uso”, se inició la tarea de digitalización con el archivo de Roberto Jacoby y luego se fue extendiendo a otros acervos.



Fig. 7. Captura de pantalla de Archivos en uso. Presentación de las colecciones

(Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale)

⁴²⁷ Entrevista a Graciela Carnevale (25 de febrero de 2019, Rosario).



Fig. 8. Captura de pantalla de Archivos en uso (Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale)

Los materiales que hoy integran “Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale” son unos trescientos cincuenta documentos, entre ellos manifiestos, textos escritos, cartas, afiches, fotografías, catálogos, volantes. Fue necesario tomar decisiones acerca de lo que se iba a seleccionar y lo que quedaría pendiente. El proceso de digitalización comenzó cerca de los años 2002-2003, cuando Alice Creischer y Andreas Siekmann, directores del proyecto “Ex-Argentina” auspiciado por el Goethe Institute en Colonia, Alemania, se interesaron en incluir documentación sobre la vanguardia rosarina de los años sesenta. Por entonces se contaba con un subsidio para digitalizar documentos. Posteriormente trabajaron en la digitalización del mismo acervo María Laura Peluso, Lorena Cardona, Valentina Militello y más tarde Moira Cristiá. Los documentos escaneados (en un aparato de consumo doméstico) eran enviados al programador de la página web, Eric Londaits, quien se encargaba de subir el material. El conjunto en general está más centrado en una parte del archivo, y falta procesar la zona vinculada a la experiencia del “El Levante”, un proyecto que se gesta en 2003 y que funcionó como un sitio de reflexión e intercambio sobre las prácticas artísticas individuales y colectivas. Según lo relata Carnevale, con el tiempo se irá incorporando mayor cantidad de material en pos de avanzar en una doble coordenada, por un lado profundizar sus contenidos y por otro ampliar las colecciones temáticas. De este modo el propio archivo se va historizando y adopta distintas formas mediante modos de relacionamiento que lo complejizan. Es decir que el archivo se está constituyendo por la propia historia del archivo.

El objetivo de “Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale” se enfoca en la socialización de al menos una parte significativa del archivo de la artista. En general los consumidores de información en la esfera del arte vinculan a este acervo con Tucumán Arde, pero en rigor de verdad el archivo representa una perspectiva cultural más extensa de la historia local. Para la artista es vital relacionar el archivo con las prácticas artísticas actuales. En ese aspecto subyace un hilo conductor cimentado tanto en el activismo

como un elemento que vertebra estas prácticas (el archivar, el democratizar, el visibilizar) como en el trabajo en grupo, una actividad necesaria para la interacción colectiva.

Conclusiones

Para finalizar, retomaremos dos dimensiones claves que se intersectan en el texto: el funcionamiento del archivo como un reservorio ideológico y político, y los procesos de digitalización recientes que permiten una circulación pública y masiva. A partir del análisis del material guardado y archivado como repositorio, en este caso las cartas que intercambiaron LeWitt y Carnevale entre 1967 y 1969, se reconstruye un momento crucial del arte argentino dado que a través de los escritos se observa cómo la producción local se radicaliza hacia un perfil político. A su vez en la publicación de *Robho* No. 5-6 en 1971, se advierte el compromiso pleno de los participantes del Grupo de Rosario en la concreción de *Tucumán Arde* y la simultaneidad con las vanguardias conceptuales en el terreno internacional tal como se describe en especial en el párrafo titulado “Fisura geológica”. Allí se menciona en orden de paridad a los tropicalistas de Río de Janeiro, a los “radicales” de Rosario y Buenos Aires, al *Exploding Galaxy* londinense⁴²⁸ y al teatro vietnamita y portorriqueño, todas expresiones que si bien se generaron en el campo cultural lo excedían por su activismo implícito. En 1973 la crítica de arte Lucy Lippard publicó *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, un volumen en el que incluyó a *Tucumán Arde* como una exposición “política” coordinada con organizaciones sindicales en protesta por las precarias condiciones de vida de los trabajadores del noroeste argentino. La lectura de dicha acción como un referente conceptual e ideológico dentro de las manifestaciones estético-políticas del Cono Sur desembocó en las numerosas convocatorias donde se exhibieron materiales de este archivo, tales como *Global Conceptualism: Points of Origin* (1999), *Heterotopías* (2000), *Ex-Argentina* (2003) o *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America* (2004), entre otras.

Respecto al proceso de digitalización, “Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale” logra que los objetivos de socialización y democratización de los materiales interactúen con la misma práctica artística y con la enseñanza, y en ese sentido se torna una operatoria interdisciplinaria. Para Graciela Carnevale no es posible escindir la docencia de la producción, dado que una práctica lleva a la otra.⁴²⁹ El proyecto de “Archivos en uso” sigue ampliándose, es una suerte de *work in progress* que estimula el interés en los documentos disponibles como fuente de información privilegiada que, a partir de esta plataforma, es de libre acceso. Si comparamos este funcionamiento con la sistematización gestada a partir de la iniciativa del ICAA (International Center for the Arts of the Americas), y que dio como resultado la plataforma virtual que funciona bajo el nombre de “Documents of 20th-Century Latin American and

⁴²⁸ En 1967 luego del cierre de la galería experimental *Signals London* se creó *Exploding Galaxy* bajo la dirección del artista filipino David Medalla. Se trataba de un proyecto multimedial y contracultural que abarcó artes visuales, danza, teatro, música y poesía.

⁴²⁹ Entrevista a Graciela Carnevale (25 de febrero de 2019, Rosario). Al respecto Carnevale recuerda la labor del artista alemán Joseph Beuys, quien planteaba la articulación de la docencia y la práctica artística.

Latino Art” desde 2012, encontramos algunas variables. Quizás la que más se destaca deriva de los apoyos económicos y de la rigurosidad con que esa enorme cantidad de documentos fue digitalizada y colocada en el archivo que auspicia el Museum of Fine Arts de Houston. Más allá de esas peculiaridades, las iniciativas locales pueden resultar alentadoras en un aspecto clave, que es la simplicidad y disponibilidad de los documentos. El esfuerzo de sistematizar archivos personales y colectivos (muchos de ellos desconocidos hasta hoy) obedece al impulso académico de un grupo de investigación con base en Argentina, lo cual le imprime al proyecto rasgos singulares, visibles en la interfaz con los archivos y en la producción intrínseca de las distintas colecciones. Si en ciertos mega proyectos de archivos, como ocurre con el desarrollado por el ICAA, hay una rigurosidad exigida para la digitalización, clasificación y catalogación,⁴³⁰ en “Archivos en uso. Acerca del Archivo Graciela Carnevale” se prioriza la posibilidad de hacer visible el contexto en cual se forjaron las diversas materialidades, colaborando con la intención de dinamizar los documentos y volverlos activos, en pos de producir un diálogo fluido con la historia reciente.

Referencias bibliográficas

Foster, Hal. “An Archival Impulse”. October. No. 110 (2004): 3-22.

Giunta, Andrea. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.

Guasch, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

Longoni, Ana y Mariano Metsman. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Buenos Aires: El Cielo por asalto, 1999.

Lucero, María Elena. “Intercambios, fusiones y politización. El Archivo Graciela Carnevale”. *Separata, Segunda Época*, Vol. 22 (2018): 55-75.

Merewether, Charles (ed.). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press/Whitechapel Gallery, 2006.

⁴³⁰ Lo cual en el caso de panfletos o volantes se torna una tarea difícil, dado que finalmente se fuerza al soporte material (objeto, recorte, fragmento) a decir algo que no es.

La literatura latinoamericana como archivo. Héctor Libertella y las políticas de lectura

Silvana R. López (ILH-UBA)

lopezsilvana@fibertel.com.ar

Nueva escritura en *Latinoamérica* del escritor argentino Héctor Libertella, publicado en 1977,⁴³¹ teje una red de textos literarios que toma materiales domiciliados en el "archivo" latinoamericano. Esa mirada del escritor sobre la escritura del Continente es un flujo productivo que recoge la conmoción que supuso el descubrimiento y la conquista de América, acontecimiento que provocó un modo particular de hacer literatura en Latinoamérica.

Libertella llama a Latinoamérica, "piedra" y esa nominación, en tanto "suma de inscripciones", jalona los restos textuales del espacio "gnóstico americano" (Lezama Lima),⁴³² las textualidades producidas desde el descubrimiento y la conquista de América, la incipiente "expresión americana" (Libertella: 2008, 15) y las producciones de una literatura "ya gestada" (Libertella, 2008: 16), que aflora en el campo de tensiones producidos por los polos de dominio e influencia -Europa, Estados Unidos y el mercado capitalista.

Esa masa de escritura sobre la que Libertella especula se comporta desde mi lectura crítica como un "archivo" y un lugar de impresión "topográfico"⁴³³ de Latinoamérica, es decir, sin proponerse ni enunciarlo, Libertella asedia, en la especulación sobre "la nueva escritura", el archivo latinoamericano.

Si el archivo es una "exterioridad" y un "lugar de consignación" de una suma de "impresiones", de "inscripciones", que sufren censura, represión, supresión y, fundamentalmente, "lectura", como escribe Jacques Derrida, la memoria, el retorno al origen o a la búsqueda de un tiempo perdido, no lo referencian ya que ese espacio de con-signación que supone pensar la "piedra" latinoamericana como archivo no resulta llanamente de la suma de los textos que la cultura ha guardado como memoria de su pasado, o guarda en el presente, sino de la consignación de textos en el marco de las interdicciones y de las particulares condiciones de producción, de reunión, de ordenación y de lectura, a las que esas textualidades están sujetas y que no se libran de los entramados del poder. Libertella no escribe una historia de la literatura latinoamericana sino historiza las condiciones de producción que produce la

⁴³¹ Héctor Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica* (Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008). Todas las citas corresponden a esta edición.

⁴³² José Lezama Lima, "La expresión americana", en *Confluencias* (La Habana: editorial Letras Cubanas, 1988), 292.

⁴³³ Cf. Derrida, Jacques, *Mal de archivo*, trad. Paco Vidarte (Madrid: Trotta, 1997).

interacción con los espacios de intercambio y de poder. La piedra como archivo del Continente no deja de referir su relación con la autoridad, la ley y los arcontes; el archivo latinoamericano no sólo consigna las producciones de "cinco siglos" (Libertella, 2008: 13) sino también "la letra muerta",⁴³⁴ cuestión que se puede leer a partir de la relación de los signos del poder de la España de los Reyes Católicos, con los modos de narrar de la América descubierta.

En esa dirección, la "teoría de la narrativa latinoamericana" de Roberto González Echevarría, en *Mito y archivo*, sostiene que la "novela" latinoamericana surge bajo el mandato monárquico que "crea instituciones para redactar, salvaguardar y ordenar papeles"⁴³⁵ en los que se inscriben las actividades de los súbditos. "El archivo es la imagen de ese poder" y "la novela narra historias del archivo".⁴³⁶ Para González Echevarría, "la nueva escritura" reescribe el archivo para dismantelar "la ilusión central capacitadora de la escritura latinoamericana: la idea de que en el Nuevo Mundo puede darse un nuevo comienzo, liberado de la historia. (Pero) El nuevo comienzo es siempre ya historia".⁴³⁷

La perturbación de la configuración de un archivo marcado por el poder y la ley, es uno de los disparadores del gesto crítico de la "nueva escritura" que caracteriza Libertella. El archivo como mito o como piedra no es una mera acumulación sino un proceso crítico mediante el cual se escriben/reescriben textos en el espacio inasible de la literatura en el que no hay comienzos sino comienzos ya empezados.

Mi abordaje crítico cruza entonces, la idea de la imposibilidad de "un nuevo comienzo" con la noción de literatura como reescritura y con la puesta en práctica de una escritura citativa, intertextual y transgenérica, que transgrede y transforma lo que lee. Allí reside el gesto revelador de la "nueva escritura" que propone Libertella.⁴³⁸

Me propongo asediar, en este trabajo, la relación entre archivo y narrativa latinoamericana a partir de la operación crítica de leer la "nueva escritura" como reescrituras de comienzos ya empezados que atravesado por los designios de la ley y del poder, lee en sus residuos y restos, la potencia de una posible literatura latinoamericana.

⁴³⁴ Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo, Una teoría de la narrativa latinoamericana* (México: FCE, 2011), 10.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ Roberto González Echevarría, *op. cit.*, 11.

⁴³⁷ *Ibid.*, 32-33.

⁴³⁸ La "desescritura", que González Echevarría plantea que particulariza a la narrativa latinoamericana reciente, es, en la misma medida, una "reescritura" de la historia latinoamericana, ya que un escrito se deshace para reescribir uno nuevo, y, en esa operación, el nuevo texto muestra fórmulas retóricas y tópicos codificados, carentes de sentido en la nueva narrativa. La "desescritura" visibiliza procedimientos ya clausurados que aletean en la nueva escritura como "ruinas", como residuos.

1. La piedra y la operación cavernícola

La "nueva escritura" es la escritura de vanguardia que lee críticamente la tradición, señala Libertella, se apropia, la procesa y deglute, para salir luego, con un libro bajo el brazo. Tradición, señala Libertella, yo propongo "archivo".⁴³⁹

La noción de "archivo" no se refiere aquí, a "las habitaciones repletas con viejos documentos apilados unos sobre otros",⁴⁴⁰ "pensados ni catalogados racionalmente". Es Foucault,

el primer filósofo en sostener que el archivo no se reduce a las instancias institucionales del museo, la biblioteca o los fondos documentales. Por lo mismo, es el primero en comenzar a problematizar manifiestamente el archivo como un espacio extendido de organización y distribución de las inscripciones, de las marcas registradas sobre la superficie social, y de su forma de registro. [...] no está circunscrito a una sola institución [...]⁴⁴¹

Esa noción de "nuevo archivista" como llama Deleuze a Foucault, y la relación entre el archivo y el poder, resulta productiva para pensar la perspectiva libertelliana.

Libertella propone una imagen del Continente "como una piedra", en la que coexisten dos vanguardias, la vanguardia de "la escritura de las cuevas" o "nueva escritura", la vanguardia del "caballo de Troya", vacía los significados históricos de las expresiones literarias y, mediante la operación de un escritor reescritor, que en sincronía con la constelación semántica de la "piedra", se llama "cavernícola" y quiere "ser ciego", se apropia y reprocesa la tradición literaria, utiliza como "herramientas" los materiales del pasado, los incorpora críticamente y, sin negarlos ni reprimirlos, los reescribe, produciendo otro texto en el que a puro artificio, los "elementos aparecen proyectados, aplastados, des-representados" (18) en un nuevo espacio de escritura, en tensión con el mercado y la dominancia de Europa y Estados Unidos. *Sobregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, *The Buenos Aires affair* (1973) de Manuel Puig, *El mundo alucinante* (1970) de Reinaldo Arenas y *La orquesta de cristal* (1976) de Enrique Lihn, representan esa "nueva escritura". Textos que se apropian y reescriben no solo la literatura del continente, sino la literatura universal, porque al

⁴³⁹ Pienso aquí a los hermanos Grimm en su tarea de rescate de cuentos de la tradición oral y su consignación en un archivo universal. Tradición: "la construcción de genealogías en función del presente y en la activación de sentidos, discursos y valores alojados en el pasado". Graciela Montaldo, *De pronto: el campo. Literatura argentina y tradición rural* (Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993), 25.

⁴⁴⁰ Cf. Andrés Maximiliano Tello, "Foucault y la escisión del archivo", *Revista de Humanidades*. No. 34 (2016): 37-61.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 44.

cavernícola, al escritor latinoamericano, ya lo dijo Enriquez Ureña, Lezama Lima, Borges y ahora Libertella, todo le pertenece.

La “nueva escritura”, a diferencia de un mapeo por temas de literatura, hábitos de grupos de escritores o de mitologías personales, inscribe sus productos armando un “espacio” que resulta de una “suma de inscripciones”(Libertella, 2008: 15) que implica no sólo las connotaciones minerales de lo pétreo, es decir, ‘fijeza’, sino el movimiento que le imprime la “suma” de inscripciones” que remiten a la sedimentación de capas sobre capas –“en capas”- que conjugan, en la superficie y en lo profundo, a su tiempo y dominando de un modo u otro, los cinco elementos de la escritura de vanguardia o “nueva escritura” que estructura el cavernícola para reescribir sus “residuos”: ficción, crítica, teoría, mercado y tradición.

La nominación de “piedra” no es una operación menor ni inocente. El sujeto del ensayo aún en la imagen de la “piedra” la reescritura de una lectura crítica del archivo, conecta el mundo precolombino y los “cinco siglos”(Libertella, 2008: 13) posteriores, con la “nueva escritura”, actualizando en la elección del término una cosmovisión, un imaginario, un lugar de cruces y resistencias: la piedra es el sedimento de América, no un vacío ni la existencia de la nada sino una materia, perenne, en la que se inscriben los acontecimientos americanos, antes de ser y siendo ‘latín-américa’. Libertella va más allá de González Echeverría, enlaza los mundos interrumpidos por el trauma de la conquista.

El texto de Lezama Lima, *La expresión americana*, es productivo para la nominación libertelliana de “piedra” ya que privilegia la dimensión de un “espacio gnóstico” en América ancestral: la existencia de un espacio propio de conocimiento que pone en jaque la antinomia Europa-América o las antinomias con las influencias, debido a que las expresiones americanas mixturan, superan, conviven o transgreden esa invasión o tránsito de lo foráneo. El “perfeccionamiento” (Libertella:292) de la piedra y el tratamiento del espacio mediante su demarcación, en el Incanato, es funcional a la tesis de Lezama que enviste al “paisaje” como productor de cultura en una fusión entre hombre y naturaleza que tiende no sólo a la transformación del hombre por el conocimiento, sino a su transfiguración. El “espacio gnóstico” americano no es sólo “de” sino “para” el conocimiento, es un abrirse hacia; de allí la “comprensión de la mirada” de lo que trae Europa -en el caso de NEL, lo que invade- y la apertura a la recepción de los “corpúsculos generatrices” para, luego de una selección y operación con los diversos influjos, producir la transformación. Siempre en el campo de tensiones entre las fuerzas que es el espacio, que en Libertella se convierte en espacio de reflexión crítica. Allí produce el cavernícola.

La escritura de las cuevas es “terrorista” en relación con los hábitos cortesanos. No tiene un lugar en la Feria ni en el mercado. Su “única acción posible es deglutir, producir residuos” que aparece “decantando la historia literaria de Latinoamérica” (Libertella, 2008: 34):

Los cavernícolas [...] patentizan cierta fijeza (hubo escritura siempre y en todos los lugares) o al menos vuelven a fijar contra la roca –texto– las partículas y los elementos de trabajo que sucesivas miradas ideológicas pretendieron capitalizar para sí y/o repartirse [...] empieza a focalizarse en unos modelos ¿artesanales? que –apenas revelados– ya están sugiriendo, además, la proyección (protección) silenciosa del normativismo académico (Libertella: 36)

Disolviendo toda ilusión de progreso y evolución, los escritores de las cuevas realizan una operación de lectura y trizado, en una napa subterránea y sobre “una mesa de libros y elementos alcanzados de la biblioteca universal” (Libertella: 2008, 39) tomando recortes para re procesarlos y producir la manufactura latinoamericana donde sobreviven “pedazos del modernismo, temas de la picaresca americana, procedimientos de la novela del lenguaje” (Libertella: 2008, 36) que coexisten, mezclando lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo local y lo foráneo.

Los cavernícolas leen y procesan el "archivo", asediándolo y transformándolo, a partir de una lectura que se erige crítica y política.

La fórmula filia su tarea con el Manifiesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1922) y con la maniobra epistemológica del *bricoleur*, “hacer “cosas nuevas con cosas viejas”, escribe Libertella, haciendo referencia al concepto de Claude Lévi-Strauss, en *El pensamiento salvaje*.⁴⁴² Ese pólemos que sobrevuela en Nueva escritura en Latinoamérica se ilumina con una reflexión de Haroldo de Campos,⁴⁴³ que pone en relación el archivo con lo local y con lo universal:

[...] con la “antropofagia” de Oswald de Andrade, en los años 20, tuvimos la intuición aguda de esa necesidad de pensar lo nacional en relación dialógica y dialéctica con lo universal. La “antropofagia” oswaldiana es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliadora del “buen salvaje” [...] sino según el punto de vista irrespetuoso del “mal salvaje”, devorador de blancos, antropófago. Ella no supone una sumisión (una catequesis) sino una transculturación: aún mejor, una “transvaloración”, una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), susceptible tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, deconstrucción. Todo pasado que nos es “otro” merece ser negado. Vale decir: merece ser comido, devorado [...]”⁴⁴⁴

⁴⁴² *Bricoleur* es la estrategia de una persona que realiza lo que está haciendo con lo que tiene o puede disponer. La regla de juego es la de arreglárselas siempre con “lo que uno tenga”, con un conjunto de materiales heteróclitos, que no están en relación con el proyecto del momento. El conjunto de los medios del *bricoleur* no se define por el diseño de un proyecto sino por su instrumentalidad.

⁴⁴³ Haroldo de Campos, “De la relación antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, *Vuelta Sudamericana*. No. 4 (1986): 32-40.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

La teoría de Libertella de hacer lo que escribe, de convertir en práctica política y crítica la lectura-escritura de otros como una cartografía textual en la que los elementos, mediante, entre otras, las estrategias del *bricolage* y la devoración, se presentan transformados, no se resuelve en una síntesis sino en una estructuración de los restos que patentizan la sobredeterminación del amasijo literario.

2. Una mirada archivista

Desde el presente -ya Foucault dice estar preocupado por él- y en el flujo de las interdicciones, el cavernícola recorta el material de escritura que aflora en las dimensiones del archivo, busca un sentido suplementario en las textualidades halladas, en esa imposibilidad que tiene el archivo de ser agotado.

La mirada archivista que interroga así los modos de acumulación, va al archivo y en su potencia, desarma los sentidos fijos en una semiótica arborescente que reescribe y trastorna las categorías de origen, de originalidad, de autor, de obra, de libro, para transgredir la ley del arconte, del rey y del mercado. El cavernícola leyendo se traga el archivo y deglute residuos. Y el archivo que es censurado pero también leído, de ese modo, produce otros archivos.

Finalizo mi lectura con esa operación poderosa y subversiva que es la lectura y la productividad de su cono de sombra, que ha recorrido mi trabajo. Así como la lectura torna visible, lo invisible, la visión, escribe Paul de Man,⁴⁴⁵ se encuentra acechada por la ceguera. Si se piensa al lector/escritor/cavernícola/"crítico" como el segundo lector en la relación texto-lector-crítico, la ceguera permea en todas sus instancias. Cuando Libertella lee críticamente la "nueva escritura", cuando el cavernícola "lee activamente la tradición", en el archivo latinoamericano; cuando el cavernícola "quiere ser ciego", el lenguaje literario insiste acercarse a tientas a cierto grado de visión; "la crítica se convierte entonces, en una metáfora del acto de lectura" (Libertella, 2008: 121) y ese "acto de lectura", parafraseando a Valéry, resulta "inagotable".

La reescritura de la nueva escritura latinoamericana es el correlato desmesurado de ese laberinto, acaso la escritura literaria de los cavernícolas "críticos" pueda leerse como una persistencia en la ceguera que revela, en su grado mayor, la mayor "intuición", mientras visibiliza potenciales escrituras, parafraseando a Libertella, los Lewis Carroll agazapados en el vientre del Quijote. El texto cavernícola conquista Troya y el juego se tiende iterativamente entre la marca de estilo, la huella y el archivo.

⁴⁴⁵ Paul De Man, *Visión y ceguera* (Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991).

Los papeles personales de Gastón Gori: la construcción del escritor y del archivo

Valeria Ansó (Universidad Nacional del Litoral)

ansovaleria@gmail.com

1. Gastón Gori

Gastón Gori es un seudónimo de Pedro Marangoni. Nació en Esperanza, colonia agrícola de la provincia de Santa Fe, en 1915 y murió en la ciudad de Santa Fe en 2004. Desarrolló una fructífera actividad intelectual y cultural que se tradujo, particularmente, en libros publicados. Gori fue maestro durante muchos años; durante la década del 30 trabajó en escuelas primarias del interior de la provincia, en escuelas para adultos y en contextos de encierro. En 1946 comenzó sus estudios de Derecho en UNL y se graduó en 1954. Ejerció como abogado durante muchos años, también fue director de escuela. Durante un período renunció a su trabajo para dedicarse a escribir. La escritura fue su actividad principal y continua durante toda su vida.

Gori consideraba la escritura como un trabajo, como una labor que llevaba adelante para el bien del pueblo, de su país. Su prioridad siempre fue la producción de textos literarios, pero publicó también numerosa cantidad de ensayos que hacen que su nombre sea reconocido hasta ahora en los ámbitos de la historia o la sociología. Las temáticas a las que sus libros refieren son amplias y también los géneros en los que las desarrolló.

Si debiéramos periodizar su obra podríamos agrupar sus textos en tres grandes momentos:

- Los textos literarios iniciales. Son sus primeras obras, de temas variados y publicadas entre 1940 y 1946. Se agrupan porque en este período el escritor no había definido aún un programa literario.
- Los textos pertenecientes a lo que podemos denominar Serie Inmigración y Colonización. Fueron producidos entre 1947 y 1979, de tema inmigratorio. Dentro de este grupo hay un subgrupo de textos literarios: dos libros de cuentos, cuatro novelas y dos poemarios. También en este período se publica *La Forestal*, que no refiere a Inmigración y colonización pero sí a la problemática del

latifundio y la tenencia de la tierra, así como a la explotación del hombre por el hombre, temas estos ligados a la colonización y a sus intereses del período.

- Los textos del período de síntesis. Se trata de los últimos treinta años de producción, en los que el autor retoma los temas ya abordados en las etapas anteriores y perfila sus últimos intereses –los pájaros, las plantas, el hombre.

Otra manera de clasificar la vasta obra de Gori podría ser por géneros. En ese caso tendríamos dos grandes grupos: los textos de corte histórico y sociológico, en forma de ensayos, y los textos literarios, en forma de cuentos, poemas y novelas.

Sin embargo, en paralelo al desarrollo de lo que podemos calificar como “su obra” –utilizamos esta denominación porque es la que el mismo Gori prefería, en el sentido de un conjunto de textos firmados por él-, Gastón Gori constituyó y desarrolló un archivo. Hablamos, de manera preliminar, de su archivo personal para referirnos a todos los papeles que Gori seleccionó y conservó para “archivar la propia vida” (Cf. Artières, 1998). Esto es: las cartas que recibió y los borradores de las cartas que envió, sus cuadernos de notas – en los que escribía a mano la información que luego usaba en sus ensayos-, los borradores manuscritos de sus libros de cuentos y poemas, algunos mecanografiados, su diario íntimo –todos los cuadernos que abarcan el período 1944-2002-, las fotos (las suyas, las de su familia, etc.), las placas y homenajes recibidos (como cuadros, objetos, diplomas, etc.), los libros que sus amigos le regalaban firmados, sus propios libros –en cada edición publicada, varios volúmenes de cada uno y también las pruebas de galera-, los libros y revistas en las que publicó textos, recortes de diarios referidos a él y a temas o personas de su interés, su biblioteca, revistas que compraba o que le enviaban.

En fin, su archivo constituye todo lo que él usó para trabajar durante todo el tiempo que produjo –casi setenta años- y también todo lo que conservó porque consideró que debía hacerlo.

En este trabajo nos referiremos a dos grandes temas: a Gastón Gori y al archivo de Gastón Gori. La hipótesis que sostiene esta intervención es que el archivo constituyó la imagen del escritor –y no sólo el escritor constituyó el archivo, como inicialmente se piensa- y que es ésta la clave de análisis más fuerte para abordar el archivo de Gori desde los estudios literarios, como archivo de escritor.

Una de las problemáticas principales de este archivo se relaciona con el paso de lo privado a lo público. En primer lugar, se trata de un archivo privado y este hecho supone numerosas limitaciones –básicamente, al no estar institucionalizado, los documentos no se encuentran en óptimas condiciones de preservación y, además, las tareas de organización, catalogación, relevamiento, digitalización son escasas, nulas o imposibles de realizar sin personal idóneo. En segundo lugar, tenemos razones para

pensar que el mismo escritor consideró su archivo como plausible de ser público, lo cual enriquece las interpretaciones posibles y los análisis potenciales.

2. El archivo como trabajo

El de Gori es un archivo personal pero también es el archivo de un investigador, ese “cúmulo de papeles, borradores y manuscritos que reúne el escritor objeto de su estudio a lo largo de su vida personal y profesional” (Pené, 2009: 1). Él reunía el material necesario para sus estudios, lo usaba, porque a partir de él producía sus textos. Sabía, además, la importancia de los archivos porque fue a partir de ello que pudo construir su propio trabajo.

Los primeros textos sobre colonización, lo que más arriba mencionamos como Serie Inmigración o como Ensayos, de acuerdo a la clasificación escogida, nacieron de un gesto fundante y fundamental: la recuperación de un archivo y la conciencia de necesidad social que conlleva la recuperación, selección y difusión de su contenido.

Nos permitimos una cita extensa para ilustrarlo:

El autor, con el propósito de documentarse para realizar trabajos literarios, ha consultado en archivos piezas relacionadas con inmigración y colonización en nuestra provincia de Santa Fe. La enorme cantidad de materiales exige clasificación para separar aspectos distintos de la materia. (...) Este trabajo de búsqueda y ordenación que originariamente no tenía otro fin que el de servir para estudios de personajes, ambiente, familias, relaciones sociales, etc. se concretó en un punto: el de los fundadores de la Colonia San Carlos. (...) La principal fuente de información, la constituye el archivo de don Carlos Beck, cuya conservación se debe al apoderado de la empresa, don Santiago Denner, quien dedicó sus últimos años a tan meritoria tarea, con clara visión de su importancia. (Gori, 1947: 7)

Las palabras pertenecen a *Colonización suiza en Argentina. Colonizadores de San Carlos hasta 1860* (1947), el primer texto que Gori publicó sobre el tema que lo acompañaría durante tres décadas y más de diez libros: la inmigración en las colonias de la Pampa gringa santafesina.

En los años '40 Gastón Gori ya había escrito lo que al inicio de esta presentación denominamos los textos literarios iniciales: un ensayo sobre Anatole France en 1940, escrito y publicado a los 24 años, un libro de poemas en el mismo año (*Bajo el naranjo*), un ensayo publicado casi como un folleto en contra de la guerra en 1941 (*Sobre la tierra ensangrentada*), un poemario (*Mientras llega la aurora*, 1942), y dos libros de cuentos (*Vidas sin rumbo* en 1943 y *Además era pecosito*, de 1945). En 1945 formó, con amigos

escritores y artistas como Fernando Birri, Miguel Brascó, Germán Galfráscoli, etc., el grupo *Espadalirio*, cuyo objetivo era dar a conocer la obra poética de escritores jóvenes. No era el caso de Gori, quien ya tenía varios libros publicados, por lo que su poemario fue el séptimo y último de la serie *Cuadernos de Espadalirio* (*Se rinden los nardos*, 1946). Durante los años 1945 y 1946 trabajó arduamente en un conjunto de ensayos sobre la rosa en la poesía, titulado *Intermezzo de las rosas*, aparecido en 1946.

A pesar de este extenso desarrollo y de la calidad de sus textos literarios del período inicial, se evidencia un cierto eclecticismo en los temas, si bien movilizados por una marcada ideología estética que estuvo clara desde sus inicios.⁴⁴⁶ Calificamos a estos textos como iniciales porque no se trasluce en ellos ningún 'programa' literario, ninguna línea o zona de interés que determine las proyecciones literarias para el futuro. Esto sí ocurre desde el año 1946, cuando se acerca a la temática inmigratoria.

En sus diarios personales la primera mención a la colonización como tema de interés y a su posible estudio posterior se lee en 1944. En 1945 sólo dice que dejará de lado la investigación sobre colonización para ocuparse del *Intermezzo* y en 1946, cuando este libro finalmente está en publicación, dice:

2 de noviembre

Están por concluir la impresión del *Intermezzo de las rosas* y a pesar del afecto que tengo por ese libro, cada vez lo siento más lejano... como si ya hubiese pasado para mí. Es que otras obras me preocupan ahora. No he alcanzado aún sino muy poco de lo que aspiro. Estoy echando cimientos sobre los que levantaré mi verdadera obra. No puedo pensar en el pasado puesto que veo con fuerza el futuro. (Gori, 1946)

¿Cuál es su verdadera obra? Podemos conjeturar que su aporte más importante, o al menos así considerado en ese período, tiene que ver con los estudios sobre inmigración y colonización. Notamos que sus publicaciones hasta el año 1947 eran exclusivamente literarias: cuentos y poemas, a excepción del ensayo *Sobre la tierra ensangrentada* de 1941. Éste fue publicado con una clara intención de intervención pública, cimentada en la idea de intelectual que Gori sostenía y que circulaba en el período: cercano a la imagen de Anatole France, guiado por la participación pública de los escritores en el *Affaire Dreyfuss*, la idea de intelectual de Gori en 1946 era la de autoridad dada por el conocimiento, con responsabilidad moral y también con derecho a intervenir en debates públicos (Altamirano, 2002: 148).

⁴⁴⁶ Se sintetiza en estas palabras del escritor: "Siempre traté de aplicar este criterio: escribir claramente y lo mejor posible aprovechando la riqueza de nuestro idioma, porque la belleza de la forma hace que perdure una verdad. Una verdad mal expresada parece que deja de serlo, en cambio, bien dicha, con una forma digna de ser recordada, es una verdad que perdura" (citado en Braun de Borgato, 1992: 43).

Su hija y albacea, Mónica Marangoni, en ocasión de presentar la obra de su padre en una jornada sobre el imaginario gringo organizada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, en el año 2012, pronunció un discurso en el que sintetiza los recorridos que estamos intentando describir:

¿Por qué un escritor de literatura, de cuentos, de poemas, entra de lleno en la investigación histórica? ¿Por qué se dedica a estudiar el tema de la inmigración y la colonización?

Mi padre me decía: “lo que pasa es que yo quería escribir una novela sobre los inmigrantes y me puse a estudiar y a investigar y veía que gran parte de los escritos en ficción no se ajustaba a la realidad, al igual que la tradición oral imperante sobre la inmigración. Y empecé a leer, a estudiar, a ir a los archivos, y me encontré con un tema que el país necesitaba que se estudie. Es así que antes de escribir mi novela tuve que escribir siete libros sobre inmigración y colonización en la Argentina”.

Hay en su trabajo dos imperativos: el personal, documentarse para escribir una novela sobre inmigrantes, y el patriótico: el país necesitaba de ese estudio. (Marangoni, 2012)

Decíamos más arriba que el inicio de sus trabajos sobre inmigración y colonización partió de un archivo. El suegro de Gastón en ese momento era Enrique Denner, hijo de Santiago Denner -mencionado en el inicio de *Colonización suiza en Argentina-*, quien le facilitó los papeles conservados de la Colonia San Carlos (contratos, libros de cuentas, anotaciones de Charles Beck, diarios del administrador Enrique Vollenwaider, etc.) para que Gori hiciera y diera a conocer un estudio al respecto. En *Colonización...* Gori interpreta los documentos y lleva adelante, mediante deducciones e inferencias, un relato de la colonia y sus habitantes. Además, recurre a fuentes bibliográficas diversas –libros de viajes, traducciones, etc.- para completar la información pero, también como operación principal, transcribe y publica documentos hasta ese momento desconocidos. Esto es, accede a un grupo de documentos que hasta ese momento había sido privado y lo da a conocer. Publica fotos de los contratos y de cartas, reproducciones de planos, listados con nombres y datos de los colonizadores, transcripción de los estatutos de la colonia y de los cuadernos de Beck, de quien dice: “No conozco ningún colonizador de la provincia de Santa Fe que haya tenido la preocupación de Beck por conservar apuntes sobre la vida de sus colonos, como él lo hiciera con San Carlos” (Gori, 1947: 115).

Este gesto, que en la obra de Gori es casi fundacional de una línea de trabajo extensa y de largo alcance, puede interpretarse como la construcción de un archivo. Gori accede a documentación, la interpreta, la organiza, ordena y publica para construir una imagen de la Colonia San Carlos y de sus colonizadores.

Luego hará lo mismo con Humboldt y Esperanza, y seguirá esa línea de trabajo para producir grandes y valiosos ensayos de tipo histórico como *Inmigración y colonización en Argentina*, de 1964, o *La Forestal, tragedia del quebracho colorado* de 1965.

En función de estas ideas de base podemos comenzar a pensar la actividad del escritor a partir del archivo para confirmar la hipótesis de trabajo antes mencionada, que el archivo de Gastón Gori no debería pensarse sin relacionarlo con su “imagen de escritor” (Cf. Gramuglio, 1992).

3. El archivo del escritor

Nominar el conjunto de papeles de Gori recolectó y conservó durante su vida como “archivo personal” no da cuenta de su especificidad. Desde la archivística,

podemos considerar o arquivo personal como o conjunto de documentos e registro que produzimos, acumulamos e guardamos, sobre todos os aspectos de nossas vidas. Documentos que tratan do âmbito doméstico, familiar, social, profissional, religioso, político, etc. (García y Soares de Mello e Silva, 2017: 7)

Los archivos personales se encuentran atravesados por el debate acerca de si considerarlos archivos o colecciones. Entendemos que el archivo puede pensarse como una colección si su contenido se trata de un conjunto de elementos dispersos, heterogéneos, cuya única línea unificadora sea la de pertenecer al mismo sujeto. En un fondo de este tipo o en un archivo personal podemos encontrar documentos de tres tipos: de la vida personal, referidos a los bienes y referidos a las funciones y actividades de la persona (Bossié, 2008: 2).

Se piensa que uno va archivando su propia vida, construyendo un archivo personal en función de lo que le importa, lo que se decide conservar, la imagen que proyectamos en y para los demás. Así, todos constituimos un archivo personal plausible de ser, después, estudiado. Cuando quien archiva es también o por sobre todo un investigador o un escritor la propia práctica de la archivación es la que cambia.

Dijimos anteriormente que el archivo de Gastón Gori tiene una de sus facetas más productivas de análisis si se piensa desde su imagen de escritor. “Archivo personal” es una denominación que no da cuenta de su especificidad porque Gori no archivó su propia vida, es decir, no toda su vida: él no incluyó en su archivo sus asuntos personales. No hay documentación legal referida a sus bienes o a su gestiones privadas, ni actas de matrimonio, nacimientos, defunciones, no hay “recuerdos” o reliquias de familia, no hay objetos conservados por apego sentimental. Gastón Gori no construyó un archivo de sí mismo o de su persona, si no de su trabajo, sus intereses o, más que nada, de su ser escritor.

El criterio de selección de los documentos que forman parte del archivo es relativo a lo que el autor utilizaba para hacer sus investigaciones –el archivo en uso- y a lo que consideraba importante conservar para estos fines.

Mónica Pené (2013) analiza a partir de encuestas a profesionales y estudiantes de letras y recorridos bibliográficos la relación de los estudios literarios con la noción de archivo. Entre las varias conclusiones a las que arriba en función de los resultados se encuentra el escaso contacto entre quienes estudian literatura –cada vez más involucrados en la labor con archivos de los escritores que estudian- y la archivística –necesaria e imprescindible pero no siempre cercana. Pené explicita una definición de archivo de escritor como un tipo diferente dentro de los archivos personales:

un conjunto organizado de documentos, de cualquier fecha, carácter, forma y soporte material, generados o reunidos de manera arbitraria por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente. (Goldchluk y Pené, 2013: 29)

Se trata de archivos que permiten dar cuenta del proceso de escritura, “reconstruir el proceso de composición de una obra, contextualizando la creación a partir de las huellas dejadas por su propio creador” (Goldchluk y Pené, 2013: 14).

4. Los problemas del archivo

En una preliminar descripción y clasificación del contenido del archivo Gori podemos dar cuenta de seis grupos: objetos, libros, manuscritos, correspondencia, fotografías y publicaciones periódicas. Éstos contienen, a su vez, series y subseries.

- Grupo objetos. Cuadros, placas, máquinas de escribir, objetos personales.
- Grupo libros. Serie *libros publicados*, dentro de los cuales pueden ser ediciones definitivas o pruebas de galera. Serie *biblioteca*, con las subseries: libros dedicados, adquiridos y fichas bibliográficas confeccionadas por Gori.
- Grupo manuscritos. Contiene la serie *diarios personales* (*Vigilia retenida*) y la serie *manuscritos*, entre los cuales *manuscritos* o *mecanografiados*.
- Grupo correspondencia. Contiene las cartas enviadas (en borradores) y las recibidas, dentro de las cuales personales/familiares, de escritores, de editoriales/contratos, tarjetas y saluciones.
- Grupo fotografías. De Gastón Gori, de su esposa y familia, de su hija.

- Grupo publicaciones periódicas. Serie artículos de periódicos, dentro de los cuales sobre/de Gastón Gori, sobre autores o temas de su interés y varios. Serie revistas/ boletines y serie folletos/panfletos dentro de los cuales las subseries son temáticas: sobre/de Gastón Gori, sobre peronismo, sobre comunismo, sobre literatura.

La mayor parte de estos grupos de documentos no fueron explorados. La descripción es esquemática y muy general, no se pudo determinar con certeza la cantidad de piezas en cada serie o las dimensiones generales del archivo. A su vez, un problema derivado de su condición de archivo privado es que el patrimonio de Gori se mezcló con el del resto de su familia, la documentación cambió de locación luego de que el escritor muriera y, además, en el último período familiares, amigos y allegados comenzaron a restituir al archivo libros, documentos, grabaciones, objetos que Gori les regalara o les otorgara en vida. Por lo tanto, la catalogación es una tarea constante y siempre inacabada.

El caso de Gori es el de un archivo de escritor. Pero ¿podemos hablar de archivo si los documentos no están organizados, catalogados, sistematizados, etc.? ¿Deberíamos referirnos a estos grupos de documentos como un fondo documental? ¿Qué otras dificultades conlleva el hecho de que sea un archivo privado? ¿Es sólo un archivo de escritor o excede esta categorización? Además de sus papeles personales, de sus libros publicados y de sus materiales manuscritos, pruebas de galera y borradores, esto es, además de todos los documentos relacionados con su actividad literaria y editorial, también existen otras series dentro del archivo, relacionadas más bien a la faceta de investigador.

Consideremos, también, lo expuesto anteriormente: Gori tenía conciencia de la importancia del archivo. Entonces, ¿sólo conservaba lo que a él le resultaba funcional o que potencialmente podría serle útil para sus trabajos? ¿Conformó su archivo como un archivo en uso o con intenciones de trascendencia?

Hubo un cierto momento en su vida –y cuando hablamos de su vida referimos a su vida profesional, a su labor- en que el escritor parece tomar conciencia del paso de lo público a lo privado que puede sufrir su archivo.

5. La posibilidad de pasar de lo privado a lo público

Hay dos huellas que nos permiten esta conjetura, no sólo en el sentido de *huellas textuales* que mencionan Altamirano y Sarlo (1993),⁴⁴⁷ si no como marcas presentes en los mismos textos. Una de ellas está plasmada en su diario íntimo y la otra constituye un gesto de escritura, casi una rotulación de documentos. Las exponemos en orden cronológico. El diario íntimo o diario personal de Gastón Gori se llama *Vigilia retenida*. Es un texto inédito, pero sabemos el título porque él escribía en cuadernos que

⁴⁴⁷ Las huellas textuales que el escritor deja de sí podrían ser por ejemplo “escritos juveniles inéditos, una vasta correspondencia, múltiples referencias de sus contemporáneos” (Altamirano y Sarlo, 1993: 73).

luego –no sabemos aún en qué momento comenzó- reunía y encuadernaba. Cada tomo de los reunidos, trece en total, tiene las referencias en su lomo:

Gastón Gori
Vigilia retenida
Tomo I
Santa Fe
1944-1949

También reunió y encuadernó sus originales manuscritos. Esta noción de orden y organización –que supone antes una operación de selección inferible y sumamente interesante- en sí misma podría dar la pauta de que Gori pensaba su archivo también para otros receptores, no sólo para él mismo.

Vigilia retenida comienza en 1944. La primera entrada corresponde al inicio de enero (22-01) y describe sus viajes por el NOA: los paisajes, las personas que lo acompañaron, reflexiones acerca de lo que ve, de la región, etc. estos paseos se prolongan por varios días, en los que Gori deja constancia diariamente de todo lo que hace y piensa, siempre con lapicera negra y letra cursiva. El 2 de febrero de ese año habla por primera vez de sus ideas sobre el estudio de la inmigración en función de una visita al museo de Salta, donde encontró documentos sobre Aarón Castellanos, fundador de la colonia Esperanza en 1856. En la misma página, en letra azul aparece, al final de la hoja, un comentario hecho 43 años después: “15 de enero de 1987. Estuve en ese viaje con Juan Carlos Dávalo, lo visité en su casa. ¿Por qué no dejé apuntes sobre ese encuentro?”. Aparece así la primera marca de revisión, de 1987.

Es evidente que, en un determinado momento de su vida personal y pública, surgió en él la idea de unir sus cuadernos en tomos, de comenzar a darle la forma de una obra, y al decirlo consideramos que “la justificación de un diario íntimo (como obra) sólo podría ser *literaria*” (Barthes, 1986: 367). Es posible que en alguna revisión (podría ser aquella de 1987), haya puesto título a sus cuadernos reunidos y haya escrito este texto, que aparece en el reverso de una hoja en blanco antes de la primera página y que no está fechado:

Estos apuntes, tomados al azar de las circunstancias, quizá contengan contradicciones explicables por la lógica modificación de conceptos a través del tiempo y por los diversos estados de ánimo que pudieron influir. Por lo demás reflejarían en parte la vida literaria del autor, con el grado de sinceridad que logran casi siempre esta clase de apuntes que no se destinan al público y que por lo mismo, no sufren las sujeciones lógicas del medio social donde uno tiene que desenvolverse.

Gori hace referencia a su vida literaria solamente, excluyendo así su vida privada, gesto que, como mencionamos anteriormente, es usual en todas las series de su archivo.

En uno de sus libros publicados en el año 1976 –la novela *Nicanor y las aguas furiosas*, en edición de Tupambaé (un grupo de escritores de Santa Fe reunidos para publicar sus textos)- aparecen los títulos que Gori tenía planificado publicar en ese mismo año. Allí figura *Vigilia retenida* (cuatro tomos). Es la única referencia encontrada hasta el momento que explicita la voluntad de publicar sus diarios.

En 1992, 48 años después de comenzar la escritura sistemática y continua del diario y presumiblemente después de la nota citada más arriba, aparentemente Gori se reconfirmó en la consideración de que esos textos guardados en la biblioteca durante toda su vida podían ser publicados aunque no lo decidiera él mismo. Entonces, pegó una hoja –también manuscrita- en el reverso de la tapa del primer tomo con el siguiente texto:

Para tener muy en cuenta y respetarlo

21 de febrero de 1992

Si alguien, alguna vez, cualquiera sea la cantidad de años que pasen, cree de interés público editar –siempre parcialmente, no todo- o citar páginas de los tomos que forman Vigilia retenida, debe tener en cuenta que en el transcurso de muchos años he tenido amistad o he conocido muchísimas personas que actuaron escribiendo, tomando posiciones públicas, etc. etc., escritores, poetas. Por razones circunstanciales pude haber escrito, en mis Vigilias no favorablemente para ellos, en el entendimiento de que sólo escribía para mí. Nada, absolutamente nada que pudiese afectar a alguna persona cuyo nombre esté en estos apuntes debe ser publicado, ni mencionado oralmente.

Ya con 77 años, Gastón Gori había conocido una vida pública como escritor, había publicado 42 libros y numerosos artículos en diarios, había concedido incontable cantidad de entrevistas y había sido visitado por muchas personas que lo consideraban un referente en temas relacionados al derecho, la historia, la sociología, la poesía y la literatura. Su destino de escritor estaba relativamente cumplido y sabía que la práctica del diario podía pasar del ámbito privado al ámbito público mediante la edición.

De la misma manera consideró el resto de los documentos de su archivo, lo cual se evidencia en la otra huella que rastrea la conciencia del paso de lo privado a lo público del escritor. Se trata de una anotación hecha con lapicera, en 1998 –a los 83 años- en un periódico. En un suplemento dedicado a la dictadura militar de 1976-1983, cuya página inicial es un artículo titulado “Qué hacer con el pasado”. Gori escribió: *Archivar. Para saber episodios de militares asesinos y ladrones de 1976-1983.*

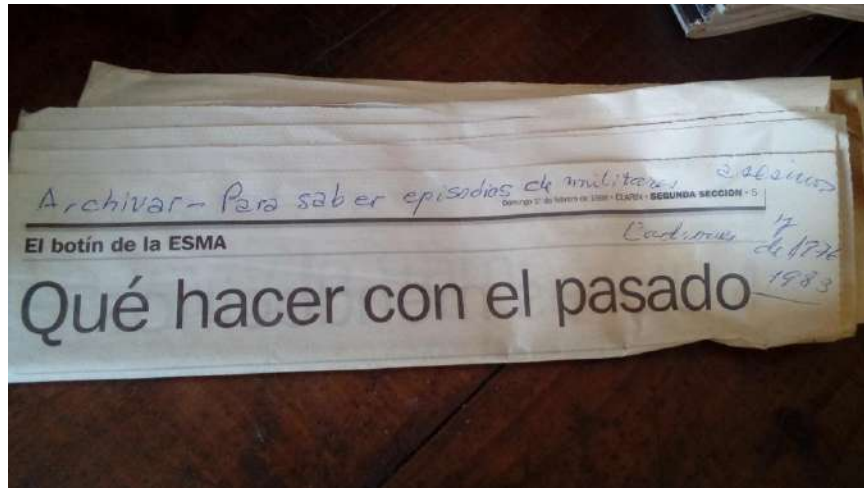


Fig. 1. Fotografía de periódico anotado. 2008 (Archivo Gastón Gori)

El gesto de “archivar para saber”, de guardar para recordar, de anotarlo para que alguien más lo lea, nos da la pauta de un escritor que no sólo construyó su archivo para constituirse como escritor, sino que dejó un archivo que debe leerse e interpretarse desde su labor de escritor.

Todo lo que Gori hizo con su archivo y para su archivo fue también para construir su imagen de escritor y, ante todo, de escritor de literatura. Hablar de su archivo es, también y más que nada, una invitación a la lectura de sus textos.

Referencias bibliográficas

Artières, Philippe. “Arquivar a própria vida”. *estudos históricos* Vol. 11: No. 21 (1998): 9-34.

Altamirano, Carlos (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.

Barthes, Roland. “Deliberación”. En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, 425-444.

Braun de Borgato, Silvia. *Bajo la bignonia. Imagen y obra de Gastón Gori*. Santa Fe: Distribuidora Litar, 1992.

Bossíé, Florencia. “Archivos personales: Su tipo particular de organización y tratamiento documental”, 3er Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Mar del Plata, CELEHIS, 2008) [Recurso en línea], http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3577/ev.3577.pdf (recuperado el 20/03/2019)

Castro, María Virginia y María Eugenia Sik (comps.). *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CeDInCI, 2018. [Recurso en línea],

García, Noelia y Maria Celina Soares de Mello e Silva (coord.). *Archivos personales: experiencias de organización y gestión*. Córdoba: Redes, 2017.

Gori, Gastón. *Anatole France*. Santa Fe: Editorial Colmegna, 1940.

Gori, Gastón. *Colonización suiza en la Argentina*. Santa Fe: Colmegna, 1947.

Gramuglio, María Teresa. *La construcción de la imagen*. Santa Fe: Ediciones UNL, 1992.

Marangoni, Mónica. "Hacer y decir en la historia y la investigación". *Jornada de debate y reflexión sobre "El imaginario gringo: perfiles y reconfiguraciones actuales"* (Santa Fe, Portal Virtual de la Memoria Gringa/ Centro de Estudios Comparados y cátedras de "Literatura Francesa e Italiana" y "Lengua Italiana" de la FHUC-UNL, 2012) [Inédito]

Pené, Mónica. "Visibilidad de los archivos de escritores a partir de las investigaciones literarias". *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* (La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP, 2009) [Recurso en línea], http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3589/ev.3589.pdf

Itinerario de las conferencias de Borges entre 1949 y 1955. Desarrollo de una herramienta digital

Mariela Blanco (CONICET – UNMdP)

marielacblanco@yahoo.com.ar

El grupo de investigación que dirijo en la Universidad Nacional de Mar del Plata, “Escritura e invención”, inició en 2015 la tarea de reconstrucción del itinerario de las conferencias que Jorge Luis Borges dictó en Argentina y Montevideo entre 1949 y 1955. Esta investigación se dividió en tres etapas: trabajo de campo, procesamiento y clasificación de los materiales y análisis de lo recolectado. El trabajo se realizó en colaboración con investigadores de la Biblioteca Nacional, institución que aloja la herramienta digital que hemos desarrollado para mostrar los resultados de las dos primeras etapas: <http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/> En este trabajo expondré los pormenores de nuestra investigación, centrándome especialmente en los diversos “ajustes” en la fase de exposición de resultados en un formato digital ad hoc, poco convencional en el ámbito académico y que apunta a un público más amplio que el especializado.⁴⁴⁸

El período seleccionado coincide con el primer gobierno de Perón, es decir, unos años después de que Borges quedara cesante de su cargo de bibliotecario en la Biblioteca Miguel Cané (1946) y que, como él mismo reconoce, lo encuentra dando conferencias para ganarse la vida. Es por eso que en la última parte de mi exposición, me detendré en la fase de análisis, en tanto aporta resultados para el estudio de las instituciones y redes intelectuales opositoras al peronismo, mostrando, al mismo tiempo, la dinámica incesante del archivo. En efecto, tal como sostiene Goldchluk, “al contrario de lo que podría pensarse, cada documento o fragmento del archivo no remiten a una totalidad (el archivo siempre está en construcción, su ser es el ser horadado) sino que puede reconfigurarse para producir nuevos contextos”.

⁴⁴⁹ Esta concepción de archivo como *work in progress* resulta atinada para describir nuestro trabajo no sólo desde lo metodológico, sino también en relación con la propia materialidad del objeto. Cada hallazgo

⁴⁴⁸ Cabe destacar que los investigadores de la Biblioteca Nacional que formaron parte de este proyecto presentarán en estas jornadas otro trabajo centrado en la realización de la base de datos y las distintas modificaciones que fue adquiriendo a medida que iba avanzando el trabajo de investigación. Por otro lado, una de las becarias de la UNMdP, Ornela Lizalde, se referirá a la carga de los datos y la importancia de esa instancia para el planteo de nuevos interrogantes. Finalmente, Sol Martincic, también becaria de la UNMdP, expondrá los pormenores de un caso: las conferencias de Borges en Montevideo y la problemática en torno a la recolección y procesamiento de materiales. El proyecto contó en sus inicios con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes (Becas para proyectos grupales 2015).

⁴⁴⁹ Graciela Goldchluk, “Archivos de escritores: estrategias de visibilización”, en *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, María Virginia Castro y María Eugenia Sik, comps. (Buenos Aires: CeDInCI, 2018), 60.

de esta investigación nos enfrentó a la elaboración de nuevos enfoques, acercando nuestra labor a la tarea del historiador-archivista-trapero-reciclador que reconstruye Didi-Huberman y que atiende “a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas” (2011: 156).⁴⁵⁰ Así, la dificultad inherente a la escasez de manuscritos de las conferencias (y la imposibilidad de publicarlas por problemas de copyright) nos permitió descubrir el potencial del trazado y reconstrucción de un itinerario de las conferencias consideradas como actos culturales.

1. El archivo Borges como utopía

Tomar como punto de partida la temática que nos convoca en estas jornadas, nos conduce a la pregunta: ¿qué es el archivo Borges? Y ésta no es una cuestión fácil de resolver; podría llevarnos varias horas plantearlo y días discutirlo. Es por eso que propongo apenas bordear algunas cuestiones que resultan operativas para mostrar nuestro trabajo.

Empecemos entonces aclarando que no hay tal cosa, concebida como unidad siquiera imaginable o utópica, que nos permita hablar de un “archivo personal” Borges.⁴⁵¹ Y si bien este panorama ofrece muchas desventajas para el investigador, resulta coherente con la concepción de escritura del autor. En efecto, para Borges la escritura se piensa como un devenir perpetuo que no culmina aún ni con la publicación de los textos. De ese modo, lo que la filología llamaba la “fijación textual” resulta inconcebible para el caso.⁴⁵² Analizar la obra de Borges requiere desarmar varias categorías; pensemos, por ejemplo, en la edición de sus textos y el abanico de oportunidades que ofrecería el trabajo serio de una edición crítica que se proponga, al menos, dar cuenta de todas las versiones.⁴⁵³

Afortunadamente, los nuevos enfoques sobre archivo nos brindan una herramienta que sí nos permite concebir la idea de constituir un archivo Borges, proyecto enorme dentro del cual nuestro aporte sobre el itinerario de las conferencias constituye apenas una pincelada. Basta pensar en las reflexiones de Raúl Antelo a partir de la transformación de la noción de obra a partir de las vanguardias: “El archivo podría

⁴⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 156.

⁴⁵¹ Para salvar esta incomodidad, Goldchuk en la primera edición de estas mismas jornadas en 2017, propuso la denominación de “archivos de escritores” y analizó sus implicancias dentro del campo de los estudios literarios. Op. cit.

⁴⁵² Me refiero al intento de fijar una fecha del texto y sus variantes. En este sentido, el enfoque genético enriquece la perspectiva al incorporar una noción más moderna de escritura, en donde –como consigna Lois– ésta se concibe “como un conjunto de procesos recursivos en los que escritura y lectura entablan un juego dialéctico sostenido que rompe con la ilusión de una marcha unidireccional: ‘escritura’ resulta ser sinónimo de ‘reescritura’”. Élica Lois. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética* (Buenos Aires: Edicial, 2001), 4.

⁴⁵³ Para profundizar este tema, Cf. Iván Almeida y Cristina Parodi, “Editar a Borges”, en *Borges Studies Online*. Internet: 07/04/00 [En línea], <http://www.borges.pitt.edu/bsol/eab.php> (recuperado el 25/03/2019) y Daniel Balderston, “Para una edición crítica de la obra de Borges”, en *Innumerables relaciones* (Santa Fe: UNL, 2010), 173-175. Para pensar en el potencial de este enfoque, agrego el hallazgo de la reescritura de “Tema del traidor y del héroe” por parte de los investigadores de la Biblioteca Nacional que participan de este proyecto, Laura Rosato y Germán Álvarez, en un ejemplar de la revista *Sur* que encontraron en 2013 y publicaron en una edición genética. Cf. Jorge Luis Borges, *Tema del traidor y del héroe. Edición crítico-genética* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2016).

caracterizarse, en definitiva, como una zona de obras, como un espacio de incesante deconstrucción y reconfiguración axiológica. [...] ¿Es el artista el que produce la obra o, por el contrario, es la obra que produce al artista?”⁴⁵⁴ Permitámonos imaginar un archivo constituido solo por huellas y a los integrantes de este equipo de trabajo como los organizadores que le da un sentido a los materiales. El archivo personal estaría conformado, en parte, por las huellas que Borges deja en sus libros, las anotaciones que recogieron Laura Rosato y Germán Álvarez en portadillas, contratapas, en general, en libros (no hay papeles sueltos, muy pocos manuscritos), cuyos materiales recopilan y analizan en *Borges, libros y lecturas*.⁴⁵⁵ También por sus manuscritos, dispersos por distintas partes del mundo. Pero también por otros papeles como cartas, postales y hasta cartas de su madre que hemos consultado apelando a muy diversos archivos que aquí no puedo detenerme a enumerar por falta de tiempo.

Uno de los soportes favoritos para dejar esas anotaciones que sirven de huella parece ser el formato libro, en lugar de papeles sueltos. Libros de otros autores, preferentemente. Libros que constituyen lecturas predilectas y que se convertirán, al mismo tiempo, en escritura. Mucho podríamos reflexionar sobre la reciprocidad de las funciones autor-lector en Borges;⁴⁵⁶ sin embargo, acá me interesa detenerme en esas marcas manuscritas como señuelo que remite a un mundo mucho mayor, más ancho, que comprende más espacios y más fechas que las allí mencionadas. No son muchos más los rastros que Borges nos dejó para reconstruir su génesis de escritura. Menos aún, para rastrear sus conferencias y para comenzar a cuestionar o repensar la noción misma de texto prerredaccional y cambiar el foco y hablar de otra materialidad: la oralidad.⁴⁵⁷ Si bien hay algún manuscrito sobre conferencias (he visto notas de La esfera de Pascal en colecciones privadas) y la de Kafka (Biblioteca de la Universidad de Virginia) y Flaubert (recientemente adquirido por la Biblioteca de la Universidad de Pittsburgh), en el caso de nuestro trabajo hay que resaltar la particularidad de la ausencia de la materialidad del archivo.

En este proceso de construcción del archivo, el punto de partida fue la portadilla del libro Schopenhauers Leben de Gwinner Wilhelm. (Anexo, fig. 1)

Deshilvanando el hilo de Ariadna, me pregunto: ¿será casualidad que sea en un libro de Schopenhauer, y en particular sobre su vida, que se encuentre este rastro de su itinerario de las conferencias? El nivel de detalle de tiempo y espacio de esta lista contradice la apariencia circunstancial de estas anotaciones. Si

⁴⁵⁴ Raúl Antelo, “La potencialidad del archivo”,

https://filologiaunlp.files.wordpress.com/.../antelo-la-potencialidad-del-archivo_marzo (recuperado el 23/3/2019).

⁴⁵⁵ Laura Rosato y Germán Álvarez (eds.), *Borges, libros y lecturas* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010).

⁴⁵⁶ Fue el tema privilegiado de las jornadas “Borges lector”, llevadas a cabo en agosto de 2011 en la Biblioteca Nacional. Cfr: <https://www.bn.gov.ar/bibliotecarios/encuentros-jornadas-seminarios/eventos-para-bibliotecarios/jornadas-internacionales-borges-lector> En la mayoría de los trabajos presentados en las mesas plenearias de estas jornadas, se expone el modo en el que las notas recogidas en el libro de Rosato y Álvarez se entrelaza en sus ficciones y ensayos.

⁴⁵⁷ Lois define los materiales prerredaccionales como aquellos “anteriores al comienzo de la textualización (planes, bosquejos, argumentos, guiones)”, op. cit., 2. Este cambio de perspectiva no pretende ignorar la serie intratextual, es decir, los vínculos entre los textos de Borges y su sucesiones, apropiaciones o reescrituras internas, sino que intenta atender al cambio de materialidad y soporte que implican las prácticas de escritura respecto de las orales.

observamos con detenimiento la imagen, vemos que las notas se intercalan no solo con el título del libro, sino con sus propias notas. Borges desarrolló un personalísimo modo de anotación de los libros en contratas y portadillas que resulta ser muy sistemático. A grandes rasgos, consiste en la extracción de frases que siguen al número de página de procedencia. Muchas de estas notaciones se entrelazan en sus más conocidos cuentos y ensayos. Pero a partir de esta imagen, no podemos al menos dejar de notar ese “118: Das Leben ist eine Sprache...”⁴⁵⁸, que puede traducirse como la vida es lenguaje, pero que también acepta la acepción de la vida es habla, a partir de lo cual la alusión a las conferencias no resulta ya tan azarosa. Observemos otra nota significativa: “267: Wenn er zu Zeiten sich unglücklich gefühlt...”, que es solo el comienzo de una larga cita que Borges traduce como “Si a veces me he creído desdichado...”, como muestran Rosato y Álvarez en el ensayo “Historia de los ecos de un hombre” de *Otras inquisiciones* (1952):

Aquí se acaba la historia de la sentencia; básteme agregar, a modo de epílogo, las palabras que Schopenhauer dijo, ya cerca de la muerte, a Eduard Grisebach: “Si a veces me he creído desdichado, ello se debe a una confusión, un error. Me he tomado por otro, verbigracia, por un suplente que no puede llegar a titular, o por el acusado en un proceso de difamación, o por el enamorado a quien esa muchacha desdeña, o por el enfermo que no puede salir de su casa, o por otras personas que adolecen análogas miserias. No he sido esas personas; ello, a lo sumo, ha sido la tela de trajes que he vestido y que he desechado. ¿Quién soy realmente? Soy el autor de *El mundo como voluntad y como representación*, soy el que ha dado una respuesta al enigma del Ser, que ocupará a los pensadores de los siglos futuros. Ése soy yo, ¿y quién podría discutirlo en los años que aún me quedan de vida?” Precisamente por haber escrito *El mundo como voluntad y como representación*, Schopenhauer sabía muy bien que ser un pensador es tan ilusorio como ser un enfermo o un desdeñado y que él era otra cosa, profundamente.⁴⁵⁹

Panteísmo, paralelismo, proyecciones y figura de autor se imbrican en este fragmento que Borges interpreta sobre el final de manera personalísima. Me refiero a sus tempranos devaneos como autor que se sabe parte de un todo mayor –la Literatura– que, al mismo tiempo, lo define.⁴⁶⁰ Creo que estas huellas

⁴⁵⁸ La frase completa en el libro es: “Das Leben ist eine Sprache, in der uns eine Lehre gegeben wird”. Rosato y Álvarez, op. cit., 172.

⁴⁵⁹ Op. cit., 173-174.

⁴⁶⁰ Pueden hacerse extensivas a Borges las reflexiones de Antelo sobre Macedonio Fernández, no por nada reconocido por el propio Borges como uno de sus precursores: “El modelo literario Macedonio no es por ende la memoria, sino el olvido. No nos propone una literatura de biblioteca, sino de archivo, un poema infinitamente perfectible: ‘si un nuevo poeta pudiera sin crítica apropiarse de esos dos versículos que son lo excelente de toda la vida creadora de un gran poeta y, relacionándolos, según su genio, con otros dos o tres de otro poeta y algunos más de otros poetas de otros países, realizar un poema perfecto, o por lo menos dueño de un instante de perfección, la literatura progresaría sin sigilo’ (Raúl Antelo, op. cit.). Desde esta concepción de la literatura, la figura de autor parece diluirse en el proceso creativo, tal como se esboza desde sus tempranísimas apreciaciones que sirven de prólogo a su primer poemario publicado en 1923, *Fervor de Buenos Aires*, tituladas “A quien leyere”: “Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestra naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor –el

que parecen en un principio circunstanciales pueden y exigen repensarse con mayor profundidad a la luz de detalles como éste que partan de preguntas sencillas que atiendan a los marcos y soportes de escritura: ¿por qué dejó esta lista en ese lugar? ¿No tenía otro soporte a mano? ¿O fueron las reflexiones sobre el ser autor las que precisamente dieron lugar a la ponderación de su rol como conferencista –así como otros “ilusorios” las que lo llevaron a dejar plasmados detalles de una no tan insignificante labor?

Estas reflexiones someras son interesantes para intervenir en el debate sobre la intención del autor a la hora de armar un archivo personal. A partir de conversaciones informales con bibliotecarios, coleccionistas e investigadores, podríamos resumir que hay dos posturas: aquellos que sostienen que era muy desprolijo y desprendido con sus papeles y otros que “en el otro extremo” observan ciertos patrones regulares en su accionar. Lo cierto es que este camino recién se inicia y son más los matices que la posibilidad de establecer conclusiones tajantes.

2. Avatares de una investigación. Recolección de materiales

Esta investigación se dividió en tres etapas, de las que intento dar cuenta en esta exposición: trabajo de campo (recolección de materiales en bibliotecas, hemerotecas y en la red), procesamiento y clasificación de los materiales y, por último y aún en ciernes, análisis de lo recolectado.

Cabe destacar que la fase 1 de recolección queda aún abierta como un espacio en construcción luego de constatar que no hay una fuente ni única ni precisa en donde se haya dado cuenta total de estas conferencias. Los rastros aparecieron como piezas de un rompecabezas aún no concluido, especialmente porque conjeturo que en la medida en que estos resultados ganen en visibilidad, seguirán apareciendo más datos-pieza que habrá que acomodar. Esta conjetura se desprende de haber comprobado la alta dosis de improvisación en la organización de las conferencias en el sentido de que, evidentemente, una vez que se pautaba un acuerdo para una conferencia inicial, fueron proliferando otras en lugares afines y cercanos para poder engrosar la agenda del escritor, tal como se advierte a partir del análisis de las fechas.⁴⁶¹

Ya que resultaría excesivo hacer un detalle de las nóminas iniciales y finales de lugares, baste consignar que partimos de una lista de 24 conferencias, sin fechas ni instituciones precisas, y llegamos a consignar 94, entre cursos y conferencias, con todos los datos específicos que mencionaré en un momento.

Más allá de nuestras ansias por encontrar materiales inéditos, sabíamos de antemano que sería un proyecto de muy difícil ejecución dada la naturaleza de los eventos y de lo efímero de la materialidad

desconfiado y fervoroso escritor” de mis versos”. Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires: Alberto Casares, 1923), s/n.

⁴⁶¹ Por sólo citar un ejemplo de los múltiples recabados, entre el 1 y el 9 de octubre, ofrece 4 conferencias en Santiago del Estero y 4 en San Miguel de Tucumán, visitando distintas sedes y disertando sobre diversos temas.

oral. Nos propusimos y logramos, por tanto, rastrear y sacar a la luz crónicas y reseñas que dan cuenta de estos actos de habla, así como diversas huellas que nos permitieron reconstruir muchos factores que tuvieron que ver con su organización a partir de lo encontrado, en archivos, bibliotecas y hemerotecas. Se trata de datos que permiten restituir un mapa que implica un recorrido espacial (instituciones organizadoras), la cronología, los temas tratados, los títulos y las condiciones de recepción, entre otros aspectos. (Anexo, fig. 2)

Por solo citar un ejemplo de la valiosa información encontrada, destaco el hallazgo de dos cartas de Bernardo Canal Feijóo “viejo camarada desde su juventud” a los organizadores de la conferencia que Borges dictaría en Santiago del Estero en 1949, que arroja datos valiosos sobre el modo en que sus colegas promocionaban la figura del escritor entre las entidades organizadoras, atendiendo incluso a detalles “circunstanciales” como alojamiento, detalle de pago de honorarios, sugerencias respecto a los paseos y comidas, gustos personales, con comentarios jocosos como el siguiente: “Para el viaje de Santiago a Tucumán, póngase de acuerdo con Miguelito Herrera Figueroa o con Figueroa Román, y traten de que Borges lo haga en auto para que pueda ver el paisaje norteño de la zona. Borges es un muchacho grandote que necesita ser acompañado y un poco guiado por el mundo; va con grandes ilusiones y esperanzas, y tengo la seguridad de que no saldrá defraudado”⁴⁶² (Anexo, fig. 3)

Llama la atención el fervor propagandista de Canal Feijóo al presentar a Borges como “el conferenciante más original y más interesante de Bs. As.; todas sus conferencias se convierten en verdaderas puebladas, y terminan en aclamaciones”.⁴⁶³ A esto se agrega su habilidad para gestionar desde los pasajes hasta la licencia con la Embajada Inglesa para quien dictaba clases, habiendo obtenido así el permiso que le permitiría a Borges realizar este viaje al norte argentino.

Hasta el momento, cabe destacar que estos materiales aportan novedades en cuanto exponen pasajes de las conferencias que no fueron incluidos en las versiones publicadas, que además se resignifican al tomar en cuenta el contexto de su enunciación. Tal es el caso de la conferencia “Vindicación de Kipling”, dictada en Tucumán el 24 de junio de 1950, días después de la visita de Eva Perón, que constituye una polémica oculta con la política cultural del gobierno nacional.⁴⁶⁴ Además, estas crónicas suelen incluir entrevistas al autor que dan cuenta de su experiencia en los lugares visitados, así como con el público

⁴⁶² Carta de Bernardo Canal Feijóo, fechada el 22 de septiembre de 1949 (material remitido por Daniel Guzmán, investigador de la Biblioteca Sarmiento, Santiago del Estero).

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Relevando la cobertura de las conferencias que hacían los diarios, Daniel Fitzgerald encontró que unos días antes de la conferencia que Borges dedicaría en San Miguel de Tucumán a Kipling, Eva Perón había visitado la ciudad. A partir de ese dato, observa con acierto con esta conferencia no puede leerse independientemente de ese suceso. En: “El escritor y nuestro tiempo: la conferencia, Entre Ríos 1952”, *Variaciones Borges*, n° 42, 64. En este caso, hay una elipsis de un suceso central que juega un papel importante en el funcionamiento del texto que Borges comparte esa tarde con el público de Tucumán. Basta esta consideración para interpretar esta afirmación sobre el autor inglés: “Kiplin (sic) sí, dijo, fué el poeta del imperio, pero para él el imperio no era una concepción racial ni agresiva, sino un instrumento de civilización”. En: “Disertó sobre Kipling Jorge Luis Borges”, *La Gaceta*, Tucumán, 25/6/1950, 3.

asistente, cuya reacción –o por lo menos la presentación de su reacción– ayuda a definir el clima cultural de la época, así como el crecimiento de su figura de escritor.

Los recortes periodísticos también ofrecen una valiosa faceta de análisis en cuanto muchas veces presentan transcripciones de pasajes de las conferencias. Además, dan cuenta de la importancia otorgada a cada evento, los presentadores o la presencia de figuras del ámbito cultural y permiten advertir el lugar de escritor de Borges en el momento con variantes espaciales.

Lo mismo ocurre con el *Boletín del Colegio Libre de Estudios Superiores*, en donde se consignan datos cuantitativos como el número de asistentes a las conferencias, que amerita un estudio mayor sobre la relevancia de esta institución parauniversitaria que nucleó la voz de los más destacados intelectuales del período (Francisco Romero, Roberto Giusti, Luis Reissig, Ernesto Sabato, Guillermo de Torre, Julio Payró, Victoria Ocampo, Arturo Frondizi, entre otros). Esta fuente también nos brindó valiosa información para precisar el contenido de los cursos y las posibles variantes con publicaciones posteriores.

3. 94 conferencias y un modelo para armar. Criterios de clasificación de resultados

Tratamos de considerar estos textos en sí mismo, como un evento, pero, al mismo tiempo, como parte de una serie, como una pieza del universo de fragmentos que constituyen la gran obra-Borges. Es por eso que, como parte de un proyecto mayor –el armado del archivo Borges– que se está gestando y en sintonía con trabajos precursores, privilegiamos las elecciones que permitieran enriquecer las posibilidades de leer a través de links. Como parte de este proyecto, se pensó en una base que permitiera la búsqueda por palabras clave (cfr. figura 4), así como una forma de establecer vínculos con sus otros textos.

Es importante destacar que hay casos en donde no hay variantes entre el curso o conferencia oral y versiones posteriores publicadas, como en el de la conferencia sobre Hawthorne, primero publicada en la revista del Colegio Libre de Estudios Superiores (CLES), *Cursos y conferencias* (1949), y luego en *Otras Inquisiciones* (1952). Pero luego parece agrupar a dos de los autores tratados en ese curso de Literatura norteamericana dictado en el CLES entre marzo y julio del 49 y publica su “Hawthorne y Poe” en *Introducción a la literatura norteamericana* en 1967 (en colaboración con Esther Zemborain de Torres Duggan). Agreguemos a las dificultades para organizar el material, la naturaleza diversa de estas piezas orales agrupadas que, en muchos casos, forman parte de cursos, mientras que en otros (generalmente en el interior) son charlas o conferencias individuales, regidas muchas veces por distintos condicionantes que obedecen a las circunstancias, como por ejemplo, la temática judía que se repite y cobra sentido si miramos la cantidad de asociaciones hebraicas en las que habló; las efemérides que celebran el nacimiento a algún escritor o músico, como es el caso de la rara conferencia dedicada a Bach o a Nordau

y Goethe; o las que tienen que ver con su rol de presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) entre 1950 y 1953 y bien podríamos suponer lo obligaron a tomar al escritor y su función como eje de la reflexión.

El potencial analítico de los datos aumenta si pensamos en las posibilidades que ofrecen los cruces. Cuando la misma conferencia se repite en distintos lugares, nos preguntamos ¿por qué hay temas que se retoman con insistencia? ¿Los mismos temas expresan lo mismo en momentos y lugares distintos?

Estas preguntas nos llevaron a comenzar a desentrañar las redes institucionales tras bambalinas. En efecto, las entidades patrocinantes condicionaron el financiamiento y el funcionamiento de estos eventos. Ya me referí antes a la agenda de temas por fechas. Agrego acá una modalidad precursora de los estudios de mercado que implementó el CLES a partir de 1950. En el Boletín N° 100 de mayo 1950 se consigna el modo encuesta como modo de elección de temas de los cursos⁴⁶⁵ (ver imagen 16). Al mismo tiempo, esta entidad financiada por esos “amigos del colegio” que abonaban una cuota que permitía solventar la institución, comenzaron a expandirse por el interior y llevaron a la creación de filiales (Rosario, Bahía Blanca, Tucumán), las cuales, a su vez, servían de conducto para llegar a lugares aún más remotos como Azul u Olavarría, en donde Borges da conferencias en agosto de 1949, en el mismo viaje.

Así, un análisis de estas redes que patrocinaron las charlas arroja datos valiosos sobre el entramado ideológico cultural del momento. Baste pensar en el enfrentamiento entre la SADE y los escritores “expulsados” por sus simpatías con el peronismo agrupados en la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA), como un reflejo de la polarización entre escritores liberales y nacionalistas.⁴⁶⁶

4. Proyecciones de trabajo. Etapa analítica de los resultados

La hipótesis general de este proyecto es que los textos de Borges se podrán leer de otra manera a partir de los nuevos materiales incorporados en los últimos años (libros, manuscritos, conferencias, etc.). Los resultados previos recién descritos nos permitieron comprobar que, en el caso de las conferencias, detrás de temas aparentemente desvinculados de la situación política del momento, como la biografía de determinados autores, en general, extranjeros (Kipling, Yeats, James, Hawthorne, Joyce, entre tantos otros), Borges siempre apela a un detalle para aludir simbólicamente a las circunstancias políticas del momento. No olvidemos que se trata de los últimos años del gobierno peronista, que Borges había sido

⁴⁶⁵ “Hemos enviado a todos los Amigos del Colegio una circular para que nos digan qué cursos desearían y qué observaciones les merecen los programas de 1949 y 1950. Hemos reunido y clasificado todas las respuestas; la mayoría coincide sobre puntos sobre los cuales estamos de acuerdo. Los Amigos del Colegio, y todos aquellos que sin serlo asisten a nuestras clases y conferencias, pueden estar seguros de que realizamos la labor posible dentro de estas forzosas limitaciones: personal docente adecuado y dispuesto a cumplir su tarea; local; condiciones generales de la vida cultural”. En: *Boletín del Colegio Libre de Estudios Superiores*, n° 100, mayo de 1950, 3.

⁴⁶⁶ Para profundizar el tema, Cf. Flavia Fiorucci, *Intelectuales y peronismo 1945-1955* (Buenos Aires: Biblos, 2011).

destituido de su cargo, que era presidente de la SADE, por lo que es de suponer que no desperdiciara ninguna oportunidad para intervenir activamente en el campo.

Muestro solo un último ejemplo, que da cuenta, además, de la riqueza del material periodístico que permite reconstruir el contenido de las conferencias: detrás de la charla titulada “Los místicos”, en donde se refiere principalmente a Pitágoras y Swedenborg, Borges no deja pasar la oportunidad de referir a una escena de la barbarie:

Pitágoras “agregó” dejó un recuerdo milagroso, un recuerdo que estimulaba la imitación de hechos fantásticos. Estos hechos eran falsos. Pero los hechos, aunque sean falsos históricamente, pueden ser verdaderos esencialmente. Cuando era chico “ejemplificó” vi un grabado en el que Juan Manuel de Rosas acechaba con un puñal al doctor Maza. Ese grabado era cierto porque esa muerte fue ordenada por Rosas y, aunque él no la ejecutara personalmente, el asesino fué puñal (sic) de Rosas.⁴⁶⁷

Luego de esta aparente interpolación que remite a un presunto recuerdo infantil, Borges introduce el tema de la teoría de los ciclos a partir de las miradas de Pitágoras, Hume y Nietzsche. De este modo, el terror infundido por el líder federal se hace extensivo al presente, apelando al relato de esta oposición entre la fuerza y la ley que culmina en una tragedia familiar por la muerte de Maza padre e hijo la misma noche, así como al ideologema impuesto durante el primer peronismo por los historiadores revisionistas que explotaron la idea del paralelismo entre la figura de Rosas y Perón, aunque con un sentido vindicativo. El escritor hace uso del mismo recurso, pero le imprime la orientación opuesta. “El infierno es un mundo parecido al de los malevos y los políticos” afirma Borges interpretando a Swedenborg más adelante, haciendo más claro el desplazamiento del tema inicial o, mejor dicho, la tendencia alegorizante de esta conferencia. Vemos así como el título es solo un rótulo detrás del cual circulan los temas sobre a los que Borges le interesa reflexionar.

Habiendo logrado el objetivo de desarrollo de la herramienta digital que permite exponer los resultados de esta investigación, quiero consignar los objetivos de esta última etapa analítica y algunas de las tareas proyectadas para lograrlos:

4.1. Continuar recuperando las conferencias dictadas en el interior del país

Más allá de contactos establecidos gracias a las redes sociales, constatamos que la visita a los lugares resulta fundamental para poder establecer vínculos más productivos, dado que la gente se interesa con la visita de los investigadores y acerca testimonios y datos relevantes para reponer aquello que hemos dado

⁴⁶⁷ La Gaceta, Tucumán, 8/10/1949.

en denominar “datos de color” que resultan significativos para recomponer las circunstancias de las conferencias (presentadores, directores de instituciones que gestionaron las visitas, cantidad y tipo de público, si el ingreso era gratuito o no, etc). Todos estos datos se fueron convirtiendo en variables de análisis que no habíamos considerado al comienzo de la investigación, pero que terminaron arrojando resultados muy iluminadores para el análisis de las circunstancias sociales previas y posteriores al fenómeno de las conferencias. Tal es el caso de la diferencia que nos vimos obligados a establecer entre el lugar en el que se llevaron a cabo las charlas y las instituciones auspiciantes.

4.2. Estudiar los escritos de Borges desde una perspectiva genética

Los nuevos materiales que aporta esta investigación serán puestos en diálogo con las biocronologías textuales existentes,⁴⁶⁸ contribuyendo al proyecto mayor de estudio de los procesos de composición de los textos, así como a profundizar la especificidad de las conferencias en su singularidad. Este objetivo puede desglosarse en los siguientes pasos:

4.2.1. desarmar los volúmenes y establecer las fechas exactas de escritura de los textos considerados como fragmentos, es decir, como piezas de una totalidad dinámica, en tanto los textos son publicados en distintos medios y sometidos a constantes procesos de reescritura.

4.2.2. se vuelve preciso diseñar líneas de tiempo que den cuenta de esas variantes diacrónicas, atendiendo a las variantes sobre un mismo texto o tema a lo largo del tiempo. Acá se vuelve importante atender a la repetición de ciertos ideologemas, tales como la impersonalidad de la literatura y la construcción de genealogías que prescindan del autor.

4.2.3. también se hace imperativo diseñar mapas que atiendan al eje sincrónico, es decir, se hace necesario contar con un diseño que permita superponer las distintas producciones/actividades (publicaciones, conferencias, lecturas) del autor en un momento dado.

4.3. Analizar los datos recogidos en relación con el campo intelectual y la situación política del momento de producción⁴⁶⁹

A partir de estos materiales, en mi último paper pude poner en sincronía el cierre de la sede del CLES en la ciudad de Buenos Aires con la nueva regulación respecto de los viajes a Uruguay en 1952, lo cual pone

⁴⁶⁸ Menciono las dos que han resultado más operativas para esta investigación: Daniel Balderston, *Timeline y Finder's Guide*, <http://www.borges.pitt.edu/> (25/3/2019) y Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges. Bibliografía e índice*. (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013).

⁴⁶⁹ Este tipo de actividades acerca nuestra labor a la definición de “arte de archivo” que propone Hal Foster. En efecto, se trata de intervenir la Obra Borges analizando “elementos del archivo histórico o personal como un modo de reconfigurar el pasado y a la vez operar sobre el olvido que lo amenaza, haciendo presente la información histórica”. Luciana Del Gizzo, “El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria”, *Revista de estudios literarios latinoamericanos*. No. 5: 48.

en evidencia las estrategias del peronismo para frenar la difusión de esta herramienta de polémica de Borges.⁴⁷⁰

4.4. Trazado de genealogías sobre afinidades ideológicas (nacionalismo, idealismo, populismo, etc.) y temáticas (literatura fantástica, literaturas nacionales, reflexiones sobre el escritor, entre otras)

Así como se hizo en los artículos de *Variaciones Borges* #42 en donde se publicó un trabajo conjunto de mi grupo de investigación, se elaborarán papers que expongan el armado de posibles genealogías basados en el análisis de las repeticiones conceptuales y temáticas, tratando de responder a los siguientes problemas que suponemos emanaran del cruce del enfoque sincrónico y diacrónico, entre otros que pudieran surgir en el armado del rompecabezas del proceso de escritura borgeano:

-¿Por qué determinados temas resurgen en distintos momentos, con distintos enfoques?

- ¿Por qué, en un momento determinado, se observa la confluencia de ciertos núcleos semánticos repetitivos?

Para terminar, quiero destacar que este tipo de trabajo conduce a cuestionar los conceptos de obra y canon, en tanto el trabajo de archivo permite recuperar, salvar del olvido, una labor que hoy no es tomada en cuenta a la hora de hablar de la obra y figura de Borges.⁴⁷¹ Es más, creemos que, desde una mirada más acorde con el proyecto de escritura borgeana, el armado del archivo de conferencias pone aún más en evidencia la dinámica de la textualidad del escritor en tanto muchos de sus textos fueron concebidos y se difundieron de manera oral antes de ser adoptar el formato de la escritura (en periódicos o volúmenes). El armado del archivo obliga a replanteos que abren así nuevas posibilidades de lectura que generan hipótesis hacia el porvenir.

Referencias bibliográficas

Almeida, Iván y Cristina Parodi. "Editar a Borges". *Borges Studies Online*. Internet: 07/04/00 [En línea], <http://www.borges.pitt.edu/bsol/eab.php> (recuperado el 25/03/2019)

Antelo, Raúl. "La potencialidad del archivo". [En línea], https://filologiaunlp.files.wordpress.com/.../antelo-la-potencialidad-del-archivo_marzo (recuperado el

⁴⁷⁰ Mariela Blanco, "Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores", *Revista Cuarenta naipes*, No. 1 [En prensa]

⁴⁷¹ Aleida Assmann define el contrapunto entre canon y archivo de esta manera: "In order to remember anything one has to forget; but what is forgotten need not necessarily be lost forever. The canon stands for the active working memory of a society that defines and supports the cultural identity of a group. It is highly selective and, as Harold Bloom has put it, built on the principle of exclusion. The function of the archive, the reference memory of a society, provides a kind of counterbalance against the necessarily reductive and restrictive drive of the working memory. It creates a meta-memory, a second-order memory that preserves what has been forgotten". En: "Canon and Archive", *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.) (Berlín: De Gruyter, 2008), 106.

25/3/2019)

Assmann, Aleida. "Canon and Archive". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlín: De Gruyter, 2008, 97-107.

Balderston, Daniel. "Para una edición crítica de la obra de Borges". En *Innumerables relaciones*. Santa Fe: UNL, 2010, 173-175.

Balderston, Daniel. *Timeline y Finder's Guide* <http://www.borges.pitt.edu/> (recuperado el 25/3/2019)

Blanco, Mariela. "Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores". *Revista Cuarenta naipes* No. 1 (2019) [En prensa]

Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Alberto Casares, 1923, s/n.

Borges, Jorge Luis. *Tema del traidor y del héroe. Edición crítico-genética*, editado por Laura Rosato y Germán Álvarez. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2016.

Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955). [Recurso en línea], <http://centroborges.bn.gov.ar/>

Del Gizzo, Luciana. "El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria". *Revista de estudios literarios latinoamericanos* No. 5 (2018): 45-69.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

Fitzgerald, Daniel. "'El escritor y nuestro tiempo': la conferencia, Entre Ríos 1952". *Variaciones Borges* No. 42 (2016): 59-85.

Goldchluk, Graciela. "Archivos de escritores: estrategias de visibilización". En *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, compilado por María Virginia Castro y María Eugenia Sik. Buenos Aires: CeDInCI, 2018, 59-65.

Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía e índice*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013.

Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

ANEXO

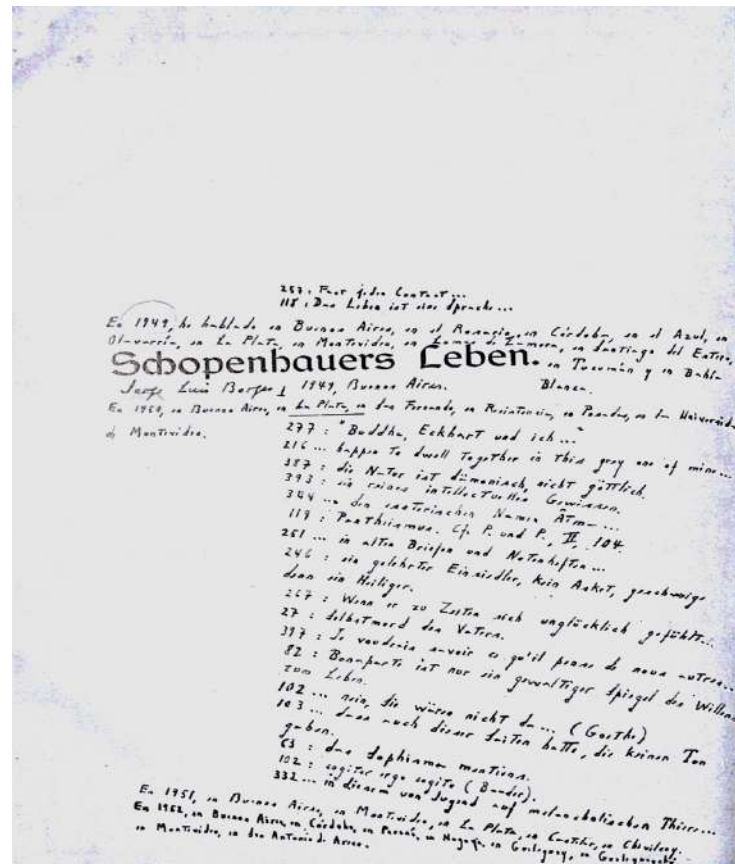


Fig. 1. Fotografía de la portadilla de Schopenhauers Leben, de Wilhelm Gwinner. (Rosato, L. y Álvarez, G. Borges, libros y lecturas. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010, 380)



Fig. 2. Captura de pantalla, entradas posibles al sitio Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955). Herramienta digital disponible desde agosto 2018 en: <http://centroborges.bn.gov.ar/>

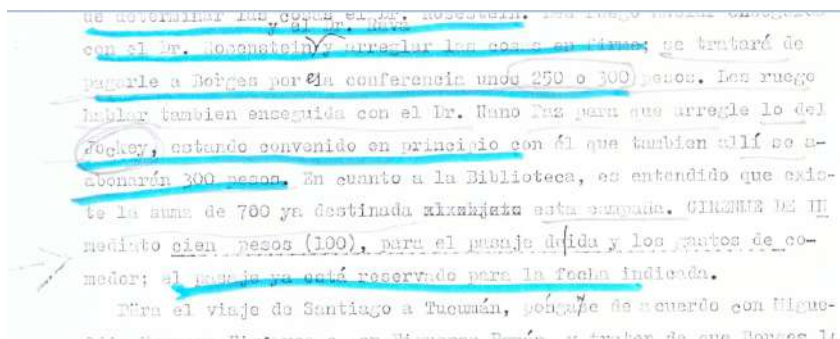


Fig. 3. Fragmento de carta de Canal Feijóo del 22/11/1949. (Archivo Biblioteca Sarmiento, Santiago del Estero)

Arthur Schopenhauer	2	La cábala	2
Bartolomé Hidalgo	6	6 de Octubre, 1949	San Miguel de Tucumán - Asociación cultural sionista tucumana
Bernard Shaw	4	Cfr. <i>Siete noches</i> (1980): "Seis: La cábala".	
Bertrand Russell	1	La cábala	3
Budismo	1	4 de Octubre, 1949	Santiago del Estero - Salón de Radio El Norte
Cábala	2	Ver conferencia del 6 octubre 1949 en Tucumán. Cfr. <i>Siete noches</i> (1980): "Seis: La cábala"	
Cantar De Los Cantares	2	Oscar Wilde	4
Carl Gustav Jung	1	2 de Octubre, 1950	Montevideo - Paraninfo de la Universidad de Montevideo
Carl Jung	1	La primera en una serie de cuatro conferencias sobre Oscar Wilde, reseñada en <i>Marcha</i> 547, 6 octubre 1950.	
Charles Dickens	4	Martín Buber	5
Cultura Judía	8	23 de Junio, 1951	Rosario - Club hebreo argentino
Dante Alighieri	3	Cfr. <i>Borges, libros y lecturas</i> asiento nº173: <i>Goethes Poetische Werke</i> v. 2: "843: Judensprache hat... cf. Buber", fechado 1950. Rosato y Álvarez establecen un vínculo entre esta lectura y "La secta del fénix", publicado en <i>Sur</i> 215-216, sept.-oct. 1952. Cfr. <i>Borges, libros y lecturas</i> asiento nº55-61. Cfr. "Una ocupación frívola" Nicolás Helft	
Divina Comedia	2		
Don Quijote	4		

Fig. 4. Captura de pantalla, entrada por temas al sitio *Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)*. Herramienta digital disponible desde agosto 2018 en: <http://centroborges.bn.gov.ar/>

Itinerarios de las conferencias de Jorge Luis Borges entre 1949 y 1955: tratamiento del archivo en torno al caso Montevideo

Sol Martincic (UNMDP)

solmartincic@gmail.com

Entre 1949 y 1955, durante el mandato de Juan Domingo Perón en la Argentina, el escritor Jorge Luis Borges se dedica a dictar cursos y conferencias en diferentes zonas de Argentina y Uruguay. Se trata de una de sus facetas menos estudiadas aunque críticos como Alan Pauls, por ejemplo, insistan en destacar su importancia al decir que Borges sería “el escritor más oral, más hablado de la literatura argentina”.⁴⁷² En este período, el autor de *Ficciones* enfrenta el desafío de hablar en público y ensaya versiones que, en muchos casos, se convertirán en textos publicados.

El grupo de investigación “Escritura e invención”, dirigido por la Dra. Mariela Blanco y del cual formo parte, desarrolla desde el año 2015 un proyecto en cooperación con la Biblioteca Nacional y el CONICET, con el subsidio inicial del Fondo Nacional de las Artes, cuyo objetivo es recolectar las conferencias dictadas por el escritor en este período. Para esto hemos desarrollado un sitio web que reúne la información encontrada: artículos periodísticos que transcriben las conferencias, los sitios donde se llevaron a cabo, las temáticas tratadas, entidades patrocinadoras, etc. Esta herramienta permite pensar la obra del autor argentino como una verdadera red infinita de conexiones, un rompecabezas de piezas diversas.⁴⁷³

El presente trabajo propone pensar tres ejes problemáticos al momento de construir y organizar un archivo a partir del caso de las conferencias dictadas por Jorge Luis Borges en la ciudad de Montevideo. En primer lugar, plantearemos el desafío que significa reconstruir un texto oral; luego, profundizaremos en la complejidad de establecer criterios en un archivo formado a partir de una diversidad de fuentes dispersas y -en muchos casos- no visibles ni institucionalizadas (centros de arte, biografías, correspondencia, etc.) Por último, trabajaremos con los hiatos presentes en las instancias de recolección del material, huecos que, por un lado inquietan y, por otro, evidencian las infinitas posibilidades que ofrece la búsqueda de los archivos personales, ya que como dice Graciela Goldchuk “el tiempo de un archivo excede el tiempo de una vida”. La recuperación de este material habilita una nueva mirada sobre

⁴⁷² Alan Pauls, *El factor Borges* (Barcelona: Anagrama, 2006), 58

⁴⁷³ <http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>

la obra más canónica de la literatura argentina, exhibiendo así una codependencia productiva entre canon y archivo (como señala Del Gizzo) que obliga a repensar la categoría de obra.

1. Reconstruir un texto oral

“He hablado mal, he sido escuchado con admiración y con elocuencia”

Jorge Luis Borges⁴⁷⁴

La oralidad ocupa un lugar valioso en la literatura de Borges observable tanto dentro de sus ficciones como en la forma misma de los textos. En sus primeros poemarios de la década del '20 podríamos destacar la presencia del criollismo (artificio que desdeñará años después); años después, en sus más leídas ficciones, encontramos el uso de la conversación como dispositivo para narrar, leemos, por ejemplo, en *Tlön*: “Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones”.⁴⁷⁵ En “La forma de la espada”, el relato se construye como una confesión y el narrador es también oyente de un recuerdo que mezcla el pasado con el decir popular “Dicen que era severo hasta la crueldad, pero escrupulosamente justo. Dicen también que era bebedor [...] recuerdo los ojos glaciales...”.⁴⁷⁶ Parece claro que abundan los ejemplos en los textos del autor argentino en los cuales las instancias orales adquieren un papel fundamental pero esta oralidad no ha sido solamente fondo y forma de sus textos ficcionales sino también instancias de reflexión crítica en la carrera del escritor.

Entre los años 1949 y 1955 un Borges desempleado se encuentra ante la necesidad de brindar cursos y conferencias en distintos puntos del país y Uruguay; este es el momento inicial de una faceta que años después cobrará dimensión internacional. En su autobiografía, el autor define este período con las siguientes palabras:

De modo que a los cuarenta y siete años descubrí que se me abría una vida nueva y emocionante.

Recorrí la argentina y el Uruguay dando conferencias sobre Swedenborg, Blake, los místicos persas y chinos, el budismo, la poesía gauchesca, Martin Buber, la Cábala, Las Mil y una Noches, T. E. Lawrence, la poesía germánica medieval, las sagas islandesas, Heine, Dante, el expresionismo y Cervantes. Iba de ciudad en ciudad y pasaba la noche en hoteles que nunca

⁴⁷⁴ Dedicatoria autógrafa de Jorge Luis Borges en el libro de visitas del Ateneo Popular Esteban Echeverría en San Fernando, el jueves 20 de julio de 1950). Ver Anexo, Fig. 1.

⁴⁷⁵ Jorge Luis Borges, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” en *Ficciones; El Aleph*. Obras Completas. Vol 5 (Buenos Aires: Sudamericana, 2011), 13.

⁴⁷⁶ *op. cit.* 111.

más vería. A veces me acompañaba mi madre o una amiga. No solo terminé ganando más dinero que en la biblioteca, sino que disfrutaba del trabajo y me sentía justificado.⁴⁷⁷

Podemos pensar a la juventud vanguardista como la génesis de esta vindicación de la oralidad en Borges. Los primeros vínculos con vanguardias europeas en su juventud, la participación en la formación de los grupos locales a su retorno al país, el grupo Martín Fierro y, principalmente, la nutritiva amistad que mantuvo con Macedonio Fernández, considerado el padre de los grupos de ruptura, son algunos de los espacios fundacionales para pensar el rol de la oralidad en Borges. La práctica habitual y formativa que nace de la amistad, de esa “actitud vital” mencionada por Marechal como denominador común de los diferentes escritores vanguardistas, se torna dispositivo puesto a funcionar en los textos.⁴⁷⁸ La conversación se construye, como afirma Ana María Camblong, en “un dispositivo semiótico capaz de construir un mundo completo y ficticio capaz de demarcar fronteras que invalidan las leyes del mundo”.⁴⁷⁹

El propio Borges en su discurso por la muerte de Macedonio describe las reuniones que tenían en un cafetín de la calle Rivadavia y se ocupa de subrayar la importancia que tuvo para él la conversación al decir que todas las semanas estaba él sostenido por la idea de que el sábado iba a conversar con Macedonio.⁴⁸⁰ El encuentro, la conversación así como la “Revista Oral” que llevaban a cabo los martinfierristas son escenarios de experimentación, de ensayo y práctica con el otro, espacios de procesos y resultados evanescentes, por lo tanto, irrecuperables. Como veremos más adelante, las conferencias pueden ser leídas en este sentido, es decir, como espacios de ensayo, como verdaderos pre-textos. Ahora bien, ¿qué es lo que verdaderamente podemos reconstruir de estas instancias a primera vista inasibles?

Esta es la pregunta que resuena una y otra vez al intentar recuperar las conferencias brindadas por Borges durante el mandato de Juan Domingo Perón en la Argentina. Existe un hiato que no ha recibido la suficiente atención ya que no hay material que haya sido sistemáticamente organizado y puesto a dialogar con la obra del escritor argentino.

⁴⁷⁷ Jorge Luis Borges, *Autobiografía* (Buenos Aires: El Ateneo, 1999), 144. Cabe mencionar la descripción de este período realizada por Leonor Acevedo, la madre de Jorge Luis Borges, en una carta recogida en Borges: *Vida y literatura* de Alejandro Vaccaro: “Está en plena labor oratoria, fuera de las dos lecciones de martes a jueves en la Cultural Inglesa y la de escritores ingleses los lunes; y místicos los viernes en el Colegio de Estudios Superiores, irá el sábado a Rosario (por segunda vez) para repetir su conferencia de aquí: Henry James; y en agosto a Córdoba para hablar sobre Dante y en setiembre en La Plata sobre Voltaire; anteanoche habló en La Hebraica sobre Martín Fierro ¡ya ves qué variado programa!”.

⁴⁷⁸ En *Hablan de Macedonio*, Germán García entrevista, entre otros, a diferentes escritores para recuperar historias del padre de las vanguardias y Leopoldo Marechal define el vínculo entre los miembros del conocido grupo Martín Fierro de la siguiente manera: “Lo que es verdadero es que los del grupo Martín Fierro estábamos unidos por una actitud vital más que por una actitud estética. Un deseo de modificar las cosas y entrar en la literatura argentina, como no nos dejaban entrar por la puerta, entrar por la ventana o por la claraboya. Pero en realidad cada uno de nosotros tenía su estética personal, o la elaboró después; [...] lo único que nos unía fue una actitud vital, una alegría, una euforia, un deseo de modificar las cosas y construirlas...”.

⁴⁷⁹ Ana María Camblong, *Macedonio: retórica y política de los discursos paradójicos* (Buenos Aires: Eudeba, 2003), 33.

⁴⁸⁰ Germán García, *Hablan de Macedonio* (Buenos Aires: Atuel, 1996), 34.

2. Las conferencias de Borges en Montevideo

A partir de un itinerario esbozado por el propio escritor en la portadilla de la biografía de Schopenhauer recuperado en *Borges, libros y lecturas* de Laura Rosato y Germán⁴⁸¹ Álvarez comenzamos a rastrear las huellas de estas charlas realizadas en diversos lugares entre los cuales se encuentra Montevideo. Partimos entonces de un archivo, el conjunto de libros anotados que Borges dejó al abandonar su cargo como Director de la Biblioteca Nacional (1955-1973), para, desde allí construir, sistematizar y digitalizar otro, el de las conferencias. Para intentar seguir precisando el itinerario se relevaron diferentes registros en diversas fuentes y archivos como la biografía realizada por Bioy Casares, las cartas reunidas en *Borges: Vida y literatura* de Vaccaro, entre otros.

A partir de allí comenzamos un largo y complejo proceso de recolección de fragmentos diseminados para intentar rearmar el camino de las conferencias. Tomar el caso de las conferencias en el Uruguay resulta claro para ilustrar algunas de las instancias determinantes en el camino. Tomemos para comenzar el caso de la primera conferencia que encontramos en el sitio web que hemos desarrollado en conjunto con el Centro de estudios y documentación Jorge Luis Borges, perteneciente a la Biblioteca Nacional⁴⁸². En este caso, podemos ver como la entrada cuenta con el artículo de la revista *Marcha* correspondiente a dicha conferencia. Este caso contrasta con otras entradas en las que contamos simplemente con la fecha y el lugar en el que fue realizada como la del 2 de febrero de 1951 dedicada a la Kábala. Una de las principales características de la construcción y sistematización del archivo de las conferencias es precisamente la falta de equilibrio entre las diferentes piezas, en ciertos casos contamos con detalles precisos, incluso transcripciones completas de ciertas conferencias (como el caso de la dedicada a Herman Hesse dictada en *Amigos del Arte* el 7 de septiembre de 1951)⁴⁸³ mientras que en otro la información es escasa.

De esto se desprenden dos características del trabajo con el armado del archivo. La primera es la total singularidad de cada caso, no existe una metodología única aplicable a la totalidad sino estrategias y situaciones particulares, podríamos decir casi artesanales, para aproximarse a cada instancia. El investigador archivista depende ya no solo de su tenacidad o intensidad en la pesquisa sino, y principalmente, de la buena voluntad, disponibilidad, horarios de los agentes involucrados como así también del azar. La posibilidad de acceder al archivo completo del diario *El país* ha sido de suma importancia en la obtención de crónicas sobre las diversas conferencias brindadas en Montevideo. Por otro lado, de esta imposibilidad en unificar un método de trabajo y por ende, resultados constantes, surge la riqueza del trabajo con el archivo. Así como no hay una sola forma de acceso al material, tampoco hay un punto de llegada único, es decir, un límite. El trabajo con la selección y organización del material se

⁴⁸¹ Ver Anexo, Fig. 2.

⁴⁸² Ver Anexo, Fig. 4.

⁴⁸³ Ver Anexo, Fig. 7.

encuentra en un estado de constante movimiento, de nuevos hallazgos, alcances y posibilidades. Esto, a su vez, resulta una complicación a la hora de la digitalización ya que cada nuevo ingreso significa una constante actualización de la totalidad del material, una resignificación de las otras piezas.

El aspecto riesgoso o al menos no deseable de esta posibilidad infinita que presenta el archivo es el de quedar atrapados en el loop infinito, en la búsqueda de la totalidad o la obsesión del detalle, peligros que Derrida ya advirtió en su conferencia titulada *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Por este motivo es necesario realizar cortes, detenerse en la labor de búsqueda y armado del archivo para pensar el material en relación con la producción del escritor. Una de las principales riquezas de este trabajo es la búsqueda del diálogo entre estas conferencias y los textos tanto de ficción como ensayísticos de Borges, así como con sus lecturas al momento de brindar las conferencias (labor posible gracias al ya citado libro de Rosato y Álvarez). Esta visión de corte horizontal evita una lectura verticalista que indica un punto de partida y otro de llegada en una noción de obra acabada. Por el contrario, cruzar la producción sincrónicamente y ver, por ejemplo, cómo funciona la lectura en el armado de una conferencia y, ésta, a su vez, en la escritura de un cuento permite pensar en la obra de Borges como un rompecabezas en el sentido en el que lo plantea Daniel Balderston en su “Epílogo en forma de manifiesto” cuando destaca la necesidad de reconstruir la obra de Borges en su forma primordial de fragmentos.

En esta línea podemos leer las conferencias reunidas como espacios en los cuales el escritor ensaya, bocetea sus publicaciones posteriores. Rodríguez Monegal en su artículo “Borges: una teoría de la literatura fantástica” desarrolla una idea que resulta un punto de entrada productivo para pensar el diálogo entre las palabras de Borges en sus conferencias y los textos que publica el mismo año. El crítico uruguayo describe las ideas desarrolladas por el autor argentino en su artículo de 1932 “El arte narrativo y la magia” y las caracteriza como la preparación para los textos que publicará en 1935 en *Historia universal de la infamia*:

Borges habrá de contribuir con este artículo a preparar la recepción de las ficciones que ya en 1933 empieza a publicar en el periódico *Crítica* de Buenos Aires y que en 1935 recoge en *Historia Universal de la infamia*. Por eso, en vez de fundar con este artículo una poética de la narración, funda (echa las bases) de una poética de su futura ficción.⁴⁸⁴

Si nos detenemos en los textos publicados por Borges en 1949 en *El Aleph*, es posible establecer un diálogo con sus palabras dedicadas a la literatura fantástica en la conferencia sobre el tema del mismo año. Según el resumen realizado por Carlos Passos en *El País*, el escritor argentino vindica la literatura fantástica al afirmar que todas las literaturas comenzaron con relatos fantásticos y agrega que, la constancia de ciertos temas y procedimientos exhibiría el carácter simbólico del género que lo aleja de

⁴⁸⁴ Emir Rodríguez Monegal, “Borges: una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*. No. 4 (1976): 178.

ser “un mero juego de fantasía”. Por lo tanto, el volver siempre a ciertos asuntos significaría que estos son símbolo de algo. En el prólogo a los cuentos ya mencionados, Borges realiza una excepción y aclara que, exceptuando a “Emma Zunz” e “Historia del guerrero y la cautiva” que “se proponen interpretar dos hechos fidedignos”, todos los cuentos del volumen pertenecen al género fantástico. Este diálogo nos permite pensar, por ejemplo, que un texto como “Deutsches Requiem” puede ser leído como un símbolo y entonces volvemos al epílogo de Borges y encontramos la mención al intento de entender el trágico destino alemán.

Este breve ejemplo demuestra cómo el archivo reunido de las conferencias reconstruye una oralidad perdida y establece un diálogo directo tanto con los textos publicados en ese momento como con los paratextos en los cuales el autor reflexiona sobre su propia escritura.

Algunas conclusiones o del archivo al archivo

¿Cuál es entonces la importancia de construir un archivo digital que recupere las conferencias brindadas por Jorge Luis Borges entre 1949 y 1955? En primer lugar, se trata de una herramienta de amplio alcance que permite tanto al lector especializado como al curioso y al estudiante de cualquier nivel acceder a un material que no se encontraba disponible, ni organizado. En segundo lugar, como hemos podido observar, una lectura desde el archivo propone una perspectiva diferente, una forma de acceder horizontalmente a una de las obras más canónicas de la literatura argentina y universal.

Frente una noción cerrada y estática como la de canon, un análisis desde estos documentos propone una visión renovada, en movimiento y constante transformación de los textos borgeanos.

Esta forma de aproximarse a la literatura de Borges parece estar más vinculada a su espíritu. El escritor argentino se ha ocupado de reescribir sus textos constantemente exhibiendo así una noción de escritura como un proceso constante más vinculado a la noción vanguardista del *work in progress* que a la idea estática que propone una obra acabada y fija. ¿Por qué entonces aproximarnos a su obra con una perspectiva que pretende una totalidad? La noción de fragmento, de ruina en los textos de Jorge Luis Borges es un aspecto fundamental. Como lo señala Daniel Balderston en su artículo “Las ruinas en Borges”, existe una homologación entre la función que este elemento tiene en su escritura con los mismos textos y su funcionamiento dentro de la obra como fragmentos incompletos de un todo ausente o perdido.⁴⁸⁵

Aproximarse a la obra de Borges desde el archivo permite entender su producción en una verdadera red que visibiliza la importancia que la oralidad y la lectura tienen en la construcción de sus textos. Por otra parte, también destaca la permanencia de la formación vanguardista en Borges y demuestra el rol que la

⁴⁸⁵ Daniel Balderston, “Las ruinas en Borges” en *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010), 16.

oralidad tenía en el proceso de composición ya que funcionaba, en muchos casos, como una puesta a prueba de textos, como una forma de incidir en el campo político social del momento y como una preparación para la recepción de sus futuras publicaciones.

El archivo, entonces, al igual que la obra de Borges, puede leerse como un punto de partida, un proceso y un punto de llegada a la vez. Esto significa que los esfuerzos en reunir, ordenar y pensar las conferencias de Jorge Luis Borges correspondientes a un período poco visitado de su carrera no solo exhiben un movimiento de mutua alimentación entre canon y archivo sino que también, como hemos podido observar, permiten el diálogo entre diversos archivos y, a su vez, entre estos y el canon. Estos cruces conducen no solo a abrir los alcances sobre la noción de obra, sino también la de escritor y texto como entidades en constante movimiento y transformación.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Lo que resta de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

Antelo, Raúl. "La potencialidad del archivo". [En línea], https://filologiaunlp.files.wordpress.com/.../antelo-la-potencialidad-del-archivo_marzo (recuperado el 25/3/2019)

Passos, Carlos Alberto. "Sobre 'La literatura fantástica', disertó Jorge Luis Borges". *El País*, Montevideo, 3 de septiembre de 1949.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges, una teoría de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*. Vol. XLII: No. 95 (1967): 177-89.

_____. "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica". *Número*. Año 1: No. 5 (1949): 448-454.

Balderston, Daniel. *Innumerables relaciones: Cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010.

Blanco, Mariela. "En busca del habla de Jorge Luis Borges". *Variaciones Borges*. No. 42 (2016), 53-57.

Borges, Jorge Luis *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

Camblong, Ana María. *Macedonio: retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

Colman Serra, Rocío. "Variaciones sobre lo fantástico en tres conferencias de Borges". *Variaciones Borges*. No. 42 (2016): 87-96.

Del Gizzo, Luciana. "El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria." *Revista de estudios literarios latinoamericana*. No. 5 (2018): 45-69.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

Fitzgerald, Daniel. " 'El escritor en nuestro tiempo': la conferencia, Entre Ríos 1952". *Variaciones Borges*. No. 42 (2016): 59-85.

García, German. *Hablan de Macedonio*. Buenos Aires: Atuel, 1996.

Goldchluk, Graciela. "Archivos de escritores: estrategias de visibilización" en María Virginia Castro, María Eugenia Sik (comps.). *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CEDINCI, 2018.

Haftner, Lea y Verónica Stedile Luna. "Los movimientos del archivo. Nuevas reflexiones a partir de la crítica genética", *Manuscrita*. *Revista de crítica genética*. No. 25 (2014) [Disponible en línea], www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/2092 (recuperado el 04/11/2019)

Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: FCE, 1997.

Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Rosato, Laura y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010.

ANEXO

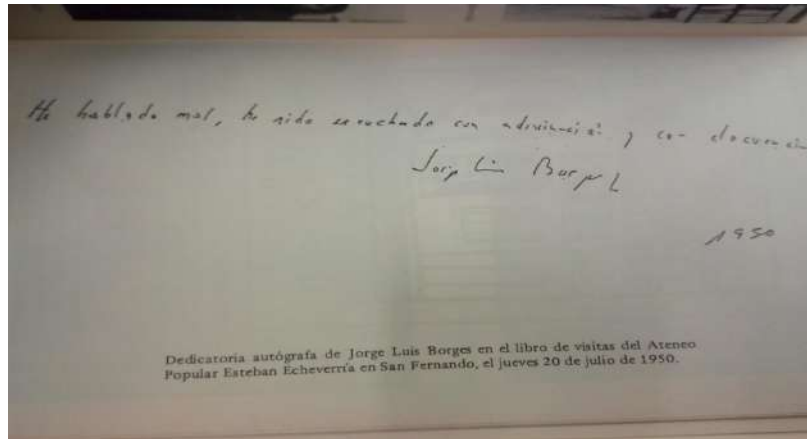


Fig. 1. Dedicatoria autógrafa de Jorge Luis Borges en el libro de visitas del Ateneo Popular Esteban Echeverría en San Fernando, el jueves 20 de julio de 1950. (Boletín del Colegio Libre de Estudios Superiores- Instituto Iberoamericano de Berlín)

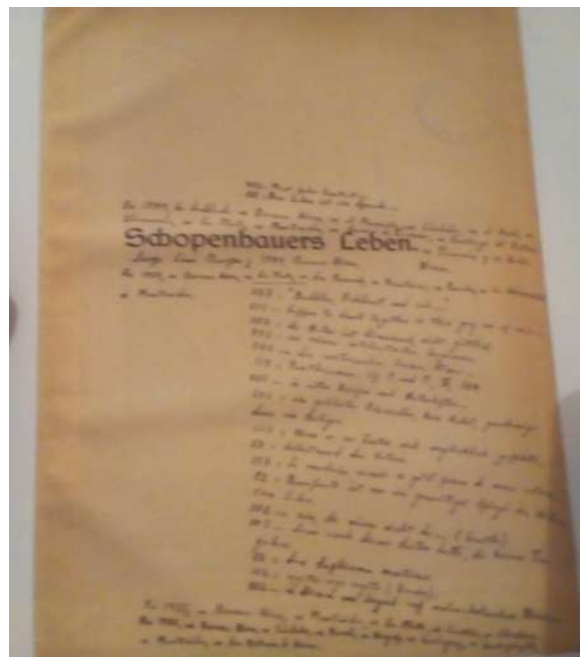


Fig. 2. Portadilla de la biografía de Schopenhauer en la que Borges registra el itinerario de sus conferencias. (Rosato y Álvarez. Borges, libros y lecturas)



Fig. 3. Portada del sitio web desarrollado que reúne las conferencias de Borges entre 1949 y 1955.

<http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>



Fig. 4. Entrada correspondiente a la primera conferencia brindada en Montevideo el 29 de octubre de 1945 titulada "Los poetas gauchescos del siglo XIX" <http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>

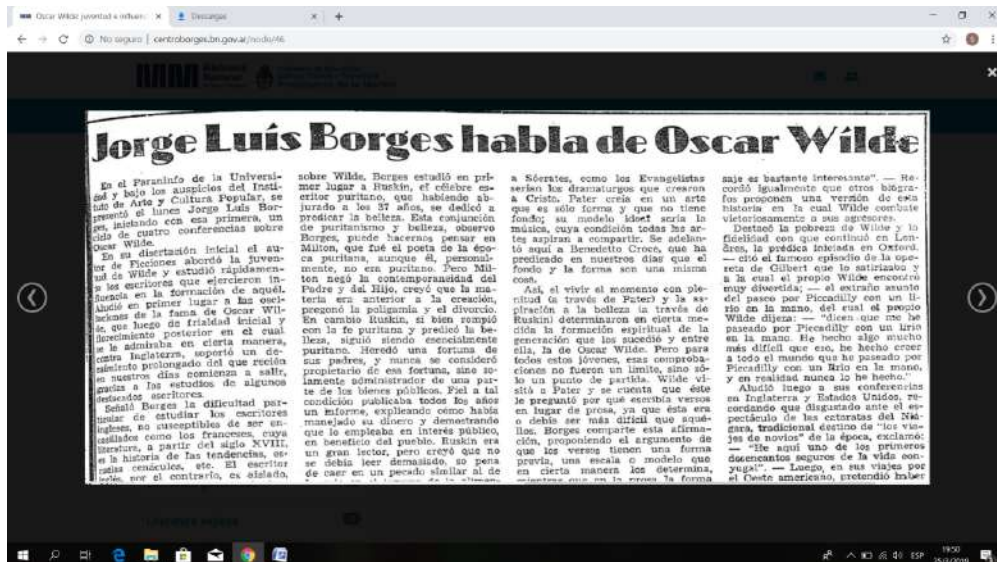


Fig. 5. Reseña de la primera conferencia de la serie de cuatro clases dedicadas a la vida y obra de Oscar Wilde en 1950

(Marcha No. 547, p. 15) <http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>

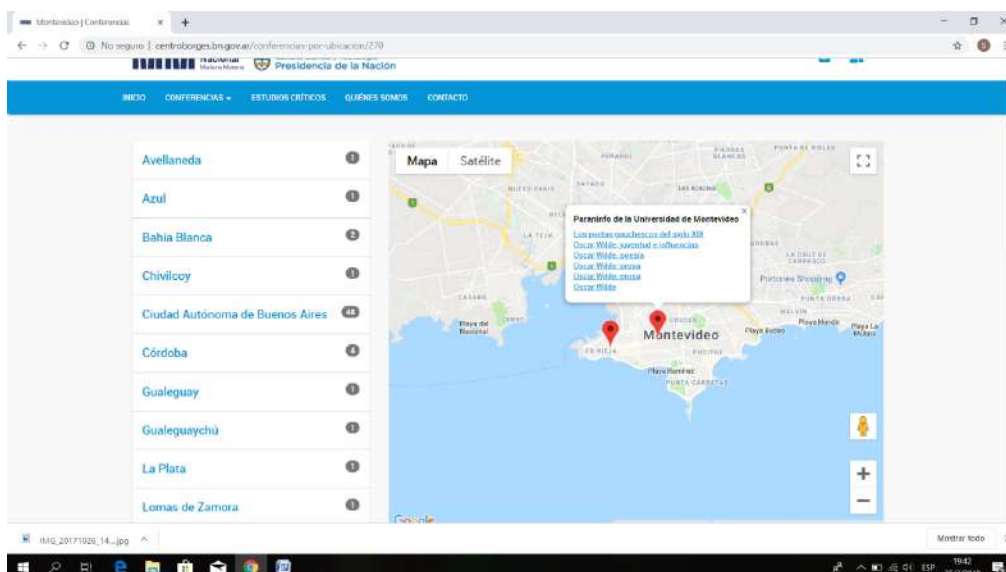


Fig. 6. Entrada del sitio web correspondiente a la búsqueda por ciudad. <http://centroborges.bn.gov.ar/conferencias/>



Fig. 7. Crónica de la conferencia dedicada Herman Hesse brindada el 7 de septiembre de 1951. (Diario El País)

Lo lateral inesperado en la redefinición de un Archivo de escritor: la donación Yurkievich al Fondo Cortázar

Susana Gómez

(FFyH-UNC y CRLA-Archivos, (ITEM-CNRS) U. de Poitiers)⁴⁸⁶

sunygomez@gmail.com

Consideraremos, algunas cuestiones centrales surgidas ante el ordenamiento de la documentación que constituye la donación “Anchieri-Yurkievich” en el grupo de archivos que se está creando alrededor del Fondo Cortázar en el Centro de Investigaciones Latinoamericanas- Archivos de la Universidad de Poitiers. Una breve historia relata que este Fondo de Escritor se constituye a partir de 2008 en su versión definitiva, dando lugar a la apertura en los Archivos Virtuales Latinoamericanos, que en 2011 hace su aparición en la web. Actualmente se está procesando todo el Fondo para poder situarlo en un nuevo sistema de Archivos Abiertos, creado desde el ITEM (Instituto de Textos y Manuscritos Modernos) y el CRLA-Archivos, bajo la tutela de la Universidad de Poitiers.

Cuando hablo de “tutela” me refiero a la protección institucional que le da la Universidad a cada uno de los Fondos de Escritor que posee el CRLA-Archivos, provenientes de donaciones recibidas en su labor de preservación y estudio académico de varias décadas. Este marco brinda una protección jurídica también frente a usos privados y enmarca los derechos –de autor, de edición, de reproducción– que cada Fondo posee al ingresar en el sistema institucional universitario, con leyes que garantizan el acceso a investigadores y estudiosos de la obra. Por ello, no sólo se guardan todos los fondos en papel en condiciones ambientales controladas, sino que se cuida la digitalización (no todos los fondos tienen existencia en papel en el Centro), la presentación en la web y se toman los reparos de publicación, atendiendo a una especie de vigilancia dada por el estudio permanente de la obra de los escritores e intelectuales a partir de estos reservorios, que a su vez cumplen pasos de cuidado científico. El equipo de investigadores y doctorandos se renueva constantemente y eso permite también sumar un perfil investigativo y no sólo organizativo, siendo los encargados de los fondos especialistas en el tema.

El Fondo Cortázar se compone básicamente de textos de crítica, prensa y tesis o investigaciones, la gran mayoría publicado y en su casi totalidad reunidas por el escritor en su departamento parisino. Los alrededor de 1700 documentos donados en vida por Julio Cortázar a través de un mandato a Saúl Yurkievich y a quien los organiza por primera vez, su esposa Gladis Anchieri, sufrieron décadas de

⁴⁸⁶ La exposición estuvo acompañada de un power point con imágenes de los archivos en cuestión.

guardado en cajas que en este siglo fueron abiertas para procesar cada documento en su descripción física y crítica. En 2011, el Fondo se genera como “Archivo virtual” al incorporarse la tecnología informática de digitalización pero también en la base de datos que se sostiene en un sistema de reenvíos –que no describo porque pronto tendremos una nueva versión- a la obra de Cortázar por una parte –tal es el criterio de organización original de Gladis Anchieri-Yurkievich que fue respetado en su valor patrimonial-, y a parámetros crítico-archivísticos por otra, que facilitan su ubicación en un esquema cerrado en el cual hallar cada documento, con fechas límites establecidas por la vida misma de Cortázar hasta febrero de 1984⁴⁸⁷

Nuestra reflexión científica constante se dibuja en las fronteras nocionales que discutimos desde el momento de su conformación para la versión digital: ¿Por qué adecuar las nociones de archivo de escritor y Fondo, considerándolas como dos dimensiones que se superponen según la perspectiva con que lo miremos? ¿Por qué no conformarnos con denominarlo *archivo personal* dado que el propio Cortázar lo creó durante décadas, autoridad de su propio quehacer y de su resguardo? ¿Era un archivo, dado que recién con el trabajo de Gladis Anchieri se conforma como tal, al recibir una organización que da lugar al hallazgo y a la lectura desde afuera de su constitución?

El Fondo Cortázar y la donación Yurkievich se instituyen en el CRLA-Archivos en tanto archivos a partir de dos recorridos conceptuales del término, a saber: a) material, b) memorístico.

En el primer recorrido, llamamos *archivo* en primera instancia a un conjunto documental, tal como indicaran Goldchluk y Pené (2010), donde cada uno de los documentos a pesar de ser independientes quedan vinculados entre sí por las circunstancias vitales de su recolección y por una identidad otorgada por un nombre propio. Atenerse a lo material, a lo contingente que se manifiesta tanto en el papel, como en los datos informáticos que le dan visibilidad en una pantalla, implica reflexionar otra vez sobre este concepto –un archivo lo es en tanto tangible, visible, leíble-. Una vez organizados, los documentos de la colección Yurkievich pasan a integrar un nuevo conjunto a la par de un Fondo de escritor bajo la denominación de Cortázar y no sólo en la medida en que es un agregado material (cajas, carpetas, documentos, donde hay mecanoscritos, cds, afiches, postales, invitaciones, cartas, prensa impresa, fotocopias) sino porque dice algo, porque habilita lecturas y nuevos reenvíos.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ La historia está explicada en el sitio del Fondo Cortázar en la entrevista que se le hiciera a Alain Sicard, antiguo director del CRLA-Archivos, quien recibiera la donación completa tras la partida de Cortázar. Julio le pide a Gladis Anchieri en 1978 que los organice para donarlos a alguna institución, siendo rechazados por la Biblioteca Nacional de Francia en primera instancia. Al conocer la existencia del proyecto de Archivos Latinoamericanos incipiente, que llevaba Amos Segala en colaboración con su amigo Alain Sicard, decide dejarlos en Poitiers. Gladis Anchieri termina de organizarlos, pero Cortázar fallece y por ello se dejan después. Pasan los años, mientras se intenta una y otra vez ponerlos en valor. En 2008 (desde 1984 estaban guardados) toma la responsabilidad de organizarlos y darles un sistema de catalogación/indexación pero a partir de la lectura crítico-literaria que permite, además, crear la base de datos.

⁴⁸⁸ Dice Diego Vigna, al referirse a los papeles y fotografías de Daniel Moyano: “Archivo lateral es la categoría a la que recorro en este trabajo para caracterizar un conjunto de documentos que, en principio, no suelen relacionarse con la “actividad principal” del escritor en cuestión o, dicho de otro modo, con los documentos que le otorgaron visibilidad pública o consagratória. Varios

Es relevante tener en cuenta que ambos (donación Yurkievich-Anchieri y Fondo Cortázar) no son el total de un gran conjunto, sino el resultado de procesos de selección que van desde elegir si guardar un documento o no hasta su colocación en una carpeta. Han confluído desde la historia común que fue la amistad de Cortázar con los Yurkievich. Podríamos quedarnos en la inquietud de saber que hubo una totalidad perdida, pero trabajamos sobre la incompletud, ya que entendemos que la recolección de los documentos es un flujo de papeles que no tuvieron la importancia que luego adquieren. En ese sentido, reconocemos el aporte de Didi-Huberman quien nos ayuda a aceptar que: “Así, el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba. Siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos. El carácter inmediato del archivo no debe ser exagerado ni subestimado (como mero accidente del saber histórico)”.⁴⁸⁹

El Fondo Cortázar no se altera con esta nueva donación, pero la aparición del reservorio reunido por los esposos Yurkievich lleva al descubrimiento de nuevas relaciones entre datos y conceptos, de inéditas miradas filológicas o críticas y renovadas legibilidades en el interior del Fondo, como así también en las futuras vinculaciones con otros archivos aunados bajo la figura de Cortázar. La recolección que realizaron los dueños de los papeles, que intercambiaron sus impresiones y ejemplares, que compartieron lecturas y envíos postales, nunca se mezcló ni se interfirió el trayecto vital de uno en otro. Tanto Saúl como Julio elaboran sus roles de arcontes de diferente manera, a la par, en función de intereses y de juegos en sus roles profesionales y de autor. En este sentido, ambos –Fondo Cortázar y donación Yurkievich– se enmarcan en el concepto de archivos personales.⁴⁹⁰

Dan cuenta de un nombre propio como función de arcontes de sí mismos, ejerciendo la escritura y la lectura sobre su propia obra, en la labor intelectual continua que no necesariamente va a parar a la escritura literaria. En un trabajo anterior intenté describir como: “Un archivo de escritor tanto le pertenece en su propiedad como le es asignado en su nombre propio. Nos interrogamos por esa preposición de que marca una propiedad, un sujeto actuante y un nombre” (Gómez, 2017) [inédito].

En esta línea de reflexiones tanto la donación Yurkievich como el Fondo Cortázar son archivos personales, pero en el primer caso ya no está vinculado a una escritura, sino a un acompañamiento, a una memorabilia, a un homenaje y quizás a una preservación jurídica (en caso de los papeles sobre la venta de manuscritos y en las versiones originales de algunos textos literarios de Cortázar). La distinción entre

documentos descentrados, que en origen no forman parte de la obra “convencional”, suelen ser “descubiertos” en el proceso mismo de conformación de un archivo, a veces por el simple hecho de que lo primero que buscan los investigadores es el núcleo de la repercusión crítica cosechada (Vigna: 2018, 142). No es este el caso, pero de alguna manera pueden vincularse.

⁴⁸⁹ Georges Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, trad. Juan Ennis, en *Das Archiv brennt*, eds. Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2007), 7-32. (recuperado el 24/01/2019)

⁴⁹⁰ Me consta, porque pude estar en la casa de los Yurkievich, donde se guardaron cada uno: en un depósito tipo pasillo en carpetas que iban armándose en la mesa del living el de JC, mientras Saúl acomodaba sus propios papeles en su escritorio, cada vez más ocupado por materiales de su carrera como crítico de arte, poeta, crítico literario y profesor de literatura latinoamericana en la Universidad. Una vez donados los papeles de Cortázar, ese pasillo-armario fue ocupado por elementos domésticos y papeles de ambos Yurkievich.

ambos nos juega a las cajas chinas, ya que es el nombre propio (esa pregunta foucaultiana acerca de quién habla y quién habita el nombre que da como identidad de sí mismo) lo que establece un estrecho solapamiento, e incluso una improbable continuidad en el tiempo que prosigue a un Cortázar ya fallecido. Habría que agregar que esta primera acepción del concepto de *archivo* supone una responsabilidad histórica (e historiográfica) frente a la construcción que de él se elabora y que los lectores han de volver a construir según cómo lo consulten y qué usos realicen de estos documentos. Al respecto, sostenemos con Antelo la diferencia a explorar y transferir en este aspecto entre *effacement* y *anacronisme*:

Atendiendo a la primera, el *effacement* se vincula a la supervivencia, así como, en obediencia a la segunda, el *anachronisme* implica la coexistencia en el tiempo de elementos separados en el espacio (...) La espacialidad del tiempo no supone posibilidad del fenómeno sino sustracción de lo afenomenal. Tal es el tiempo del tiempo, ana-crónico. (Antelo, 2013: 257-258)

En el segundo recorrido reconocemos el aspecto *memorístico* de un *archivo*, ya pensando en una arqueología (Cf. Foucault, [1969] 2010) imposible de completar dado que su totalidad está irremediabilmente perdida. Nos referimos a la capacidad de los textos de constituirse en un espacio que preserva huellas de su tiempo, de una lengua y de un proceso de escritura/lectura o al menos de recepción. Se trataría de una memoria que ilusoriamente pensamos está “contenida” en esos restos materiales que se va adecuando a nuevas maneras de experimentar lo memorable. A sabiendas, aclaramos, que esta preservación depende de los cambios generacionales y de una tarea de transmisión literaria que puede cambiar en condicionamientos imprevisibles. Sin embargo, se trata de una memoria que *hacemos hablar* cuando leemos no sólo cada documento sino al *archivo* mismo, que el Fondo y la Donación dan lugar.⁴⁹¹

Así, la donación Yurkievich se despoja de hechos y significados una vez que llega al CRLA-Archivos, más allá de alguna anécdota que Gladis pueda habernos contado. Hablamos de lo memorable como ese recorrido de los acontecimientos en que cada documento vive y circula en la mano de sus lectores. Este es uno de los problemas de la crítica literaria que trabaja con fondos de escritor y archivos personales. ¿Qué sería eso memorable contenido en señales y restos de algo que sucedió o que se dijo/escribió (por ejemplo, el “clima de época” que Héctor Schmucler supo definir en sus conferencias sobre Cortázar) que nos interesa recuperar y que motiva la preservación del documento? ¿Qué integra el volátil complejo de

⁴⁹¹ No olvidemos que Foucault remite a una arqueología como parte de los problemas metodológicos de la historia y no desde una visión discursiva ni muchos menos, literaria. En ese sentido, en este concepto de *archivo* como construcción de lo memorable que se erige en la lectura no es una arqueología, estudio de los restos, pero sí da información acerca de elementos que en otros sistemas de resguardo no se encuentran. Por ende, en un juego de perspectivas –un *archivo* deja ver otro que deja construir otro...–, la Donación Yurkievich y Fondo Cortázar se constituyen el uno sobre el otro, en ese sistema de reenvíos y señales legibles para el investigador. Con ello, afirmamos el postulado foucaultiano que indica que pensar la arqueología de las ideas destrona a la Historia contemplativa del documento como resultado y creación estructural(ista) de sistemas que funcionan como vigilancias especializadas.

sentidos, de objetos culturales intangibles, de patrimonios y de saber que se elabora o redefine a partir de esos papeles, una vez pensados como textos leídos, en el sistema de campos creadores y campos críticos?

Un elemento vincula ambas preocupaciones: tanto en su faz archivística como en su dimensión textual deviene un orden jurídico: el documento es testimonio de una verdad adquirida por el discurso que le da lugar, es comprobante de una existencia y prueba de una actividad en torno a esos textos como documentos y como posibles espacios de memoria legible.⁴⁹²

En el caso en que un *Archivo personal* se conforme desde un Fondo, adopta con ese nombre propio tal identidad asociada a hechos y a biografías –vitales e intelectuales–, a la vez que provoca la elaboración de una red imaginaria de atribuciones y de lecturas que atraviesan épocas e instituyen una temporalidad particular. Incluso podemos discernir que un Fondo sería ese conjunto material total cerrado en términos cronológicos –ya sea en papeles, u otras formas de la materialidad portadora de lo escrito o pensado por un escritor– mientras que el Archivo se sostiene como el espacio escriturario reunido y dinamizado por la obra de un escritor cuya temporalidad queda abierta, lábil y reinterpretable. En estos casos, vincular el Fondo Cortázar a la Donación Yurkievich configura nuevos dibujos temporales, en principio porque hay materiales situados en períodos de la obra de Cortázar –sus textos y anotaciones que guardaba Yurkievich pero que pertenecieron a Cortázar– a la par de otros que fueron recolectados luego en las décadas en que Saúl habla de su amigo en conferencias, charlas, publicaciones luego de su obra. Una carpeta congela el tiempo como lapso y lo sitúa en su duración: la venta de manuscritos.

Damos por cerradas las fechas entre el inicio de las negociaciones con la Biblioteca Nacional de Francia y la última carta (un año, no más), justo antes de la muerte de Carol y entremedio de viajes. De este modo, lo temporal se vuelve espacial por la dispersión de textos en los lugares de compra: Además, se abre otro abanico: ¿Dónde y cuáles son los manuscritos que quedaron en manos de Aurora, enlistados en una carpeta de 55 páginas donde los Yurkievich encuadran un respaldo jurídico al entregar todo el material hallado en el departamento de Cortázar, luego editado de manera salvaje y descuidada en Alfaguara?⁴⁹³

Este conjunto pasa, pues, a ser leído en relación al “sistema de reenvíos” del Fondo Cortázar, en la tarea de elaborar una memoria. Es decir, se confiere el valor de un archivo en el segundo concepto señalado arriba: su función de sostener en el conocimiento de la obra de Cortázar, aquello que se erige por sobre lo material y que facilita la renovación de la lectura de la obra en sí, de lo pensado y de lo creado como un

⁴⁹² Las investigaciones de los últimos años ha derivado esta noción desde lo documental hacia lo intangible, sosteniendo en una propiedad del concepto de archivo relativa al espacio donde se reúnen y preservan a un reservorio, que pasó a ser el texto. Por falta de espacio no enumero estas derivaciones, motivo de dossiers de revistas y de temario de jornadas y discusiones que nada tienen que ver con documentación ni fondos de escritor.

⁴⁹³ Estoy trabajando actualmente en este ordenamiento bio-jurídico, para situar los momentos de esta venta, su destino geográfico para dar visibilidad a los datos que allí se encuentran.

conocimiento que se amplía o revisa a partir de la aparición de otros documentos cercanos en el sistema de organización documental. Por ende, recibir la donación Yurkievich, desordena este sistema, a la vez que lo complementa. Se reconoce que ese archivo literario gana una nueva legibilidad con este archivo personal.

De este modo, el descentramiento de la lectura de un archivo que lleva al otro y, bajo el nombre propio “Julio Cortázar” se vincula a ambos estrechamente. Así, la Colección Yurkievich se intersecta en el Fondo Cortázar, la complementa y, al recibirse materiales del escritor argentino insólitos para lo que creemos ya que se ha publicado casi todo lo hallable, la definición de “lateral” resulta insuficiente, cuando no impertinente, pero útil en cuanto a la operación crítica que supone leer estos nuevos textos. Especialmente, hablamos de los escritos literarios que aparecieron en la donación Yurkievich, que sí son “laterales” con respecto a la obra de Cortázar, aunque sus manuscritos, que evidencian el proceso creativo, están en universidades e instituciones muy dispersas.

La donación Yurkievich se está procesando en estos momentos, por ello no tengo el dato concreto de cuantos documentos contiene. Puedo describir grupos de ellos:

- a) Textos de Cortázar en versiones mecanoscritas y una fotocopia de un poema manuscrito. Allí se encuentran algunos ensayos –la comunicación al Foro de Torún, central en su camino por la defensa de los DDHH-, poemas, uno de ellos en versión traducida al francés. Hablo de “texto” para referirme a la escritura (literaria, política) del ejercicio intelectual y creativo del autor.
- b) Una carpeta conteniendo la documentación de la venta de sus manuscritos: Sabemos que Yurkievich y Cortázar trabajaron juntos en ese trayecto del ofrecimiento y venta, sobre lo cual me referiré pronto. Hay desde boletas de pago hasta comprobantes de envío de correo, listados y hojas manuscritas –letras de ambos, aún a determinar- con montos y anotaciones cuidadosas de cada documento.⁴⁹⁴
- c) Un conjunto de cartas personales, entre las que se hallan cartas a los Yurkievich. Gladis Anchieri posee aún cartas de Julio, otras fueron enviadas –nunca devueltas- a la edición Alfagurara de la correspondencia. Pero en la carpeta de la Colección se encuentra pocas, siete u ocho, con destinatarios diferentes. Un pequeño conjunto es interesante: tres misivas enviadas a Julio/Yurkievich para dar cuenta de una asociación de defensa de los DDHH en París y en Buenos Aires, en el reenvío a Cortázar de una carta de tres ex -detenidos. Otra es una carta de Carol Dunlop en nombre de Cortázar a los Yurkievich,

⁴⁹⁴ Carpeta de venta de manuscritos, que –al no ser mi profesión- no habría sabido describir. Agradezco a Mónica Pené por las conversaciones al respecto en Poitiers y su ayuda en la catalogación de la misma.

hablando de viajes y de sus vacaciones. En lo anecdótico es interesante, pero no deja de ser una carta íntima, personal.

d) Un conjunto de CDs, de películas y de grabaciones editadas (discos, conferencias, films).

e) Un conjunto de ensayos de Saúl Yurkievich en homenajes póstumos y en conferencias posteriores al fallecimiento de Cortázar, que en muchos casos, no fueron reunidos en libros o están inéditos (quedó pendiente un estudio que debo realizar para confirmar este detalle).

f) Papeles misceláneos: postales, afiches, fotografías, invitaciones a eventos, folletos, otros, relativos a la conformación de la memoria sobre Cortázar llevada a cabo por Saúl Yurkievich en eventos diversos durante dos décadas (Saúl fallece en 2004).

g) Publicaciones de Cortázar y de Yurkievich en revistas y recortes de prensa diversos. Un par de libros de la colección “Círculo de Lectores”, con la obra completa de Cortázar hasta entonces (2004).

Se puede señalar que la inicial conformación, doméstica, si se quiere, se pierde al trasladarse el orden que tenía en la casa de los Yurkievich, cuando Gladis clasifica, descarta, ordena y decide donar algunos, y no todos, los materiales. Al ingresar al CRLA-Archivos se forma otra cosa, un nuevo “archivo”, diferente y marcado institucionalmente bajo otro nombre propio, el de Yurkievich. Con ello, debimos prepararnos para dejar de lado –olvidar, en cierta medida- significaciones compartidas con la crítica, imaginarias muchas, así como supuestas vinculaciones entre documentos; también debimos colocar en suspenso los recuerdos de climas de época y afectos.

Por otro lado, trabajar en los documentos implicó encontrar y describir su trazabilidad. La noción surge al preguntarnos ¿cómo reconocer su tiempo/historia en lo que queda, independientemente del lugar en el cual se obtuvo, de la mano que lo dio o que compró la revista, del sobre de correo en que llegaron las cartas?

Tal noción, tomada de la arqueología física, indica la posibilidad de dibujar la trayectoria de un objeto hasta el punto encontrado. Su definición es simple: la capacidad para seguir su historia en sus huellas materiales y semióticas. Se sabe, sin embargo, que el significado de ese objeto (o texto) en su contexto es imposible de corroborar, se pierde inexorablemente aunque sepamos de dónde viene y qué es. Pero, ¿qué importancia tiene el documento y cuáles datos son complementarios en relación a este documento? ¿Qué impacto puede tener saber el precio de la venta de un cuaderno con la versión mecanoscrita (llamada “manuscrito”) de Rayuela? Pensar la trazabilidad de los documentos puede incidir en una investigación,

ofrecer una perspectiva y hasta contribuir a hallar nuevos registros de actuaciones de un escritor, de una obra o una crítica sobre ella. Empero, quisiera aclarar que estamos refiriéndonos a un conjunto documental general, que puede constituirse en un corpus si se seleccionan en función de un tema o un elemento privilegiado para leer. En ese caso, la trazabilidad puede ser un aporte central a una investigación, por su fecha, que no sería una dificultad, sino en el reconocimiento del dibujo (el mapa, la topografía) en que se manifiesta su creación-circulación- lectura en los momentos que se involucran en esa historia amplia de cada obra de escritor, que se logra buscando la información y ampliando –tejiendo- redes entre documentos.⁴⁹⁵

Aunque debería hacer un estudio de este concepto que viene de las ciencias aplicadas (arqueología, bioquímica, física, geofísica, otras), me permito usarlo porque es pertinente para señalar recorridos de los documentos y de los datos asociados a procesos de escritura o edición de las obras. En el soporte de datos usado habitualmente para la descripción física e indexación de la donación (un Excell), estamos agregando un casillero más conteniendo anotaciones que ofrecen otros elementos que pudieran ser útiles para los investigadores y personas con interés por ellos.

La segunda cuestión que se habilita se refiere a la operación de relevamiento crítico-historiográfico de los materiales de este archivo personal Yurkievich –aún en conformación, puesto que Gladis sigue encontrando documentos para dejarnos- que podemos hacer y que debemos definir de entrada, ya que luego se trabaja sobre decisiones tomadas. ¿Cómo estudiar cada documento, a fin de crear una base de datos para su indexación y colocación en archivos abiertos, para lograr una localización por parte de los usuarios? ¿Qué estrategias críticas –de la literatura, crítica literaria, filologías inclusive- generales nos permitirán observar cada documento en relación al conjunto que forman con los textos del Fondo Cortázar y con el Archivo vertical de Casa de las Américas?⁴⁹⁶

Este interrogante da lugar a la visión de dos perspectivas a considerar.

La primera remite a la diferencia entre los documentos, justamente desde su trazabilidad, motiva a estudios diferentes en cada caso y a plantearse temas de observación crítica puntuales que deben rastrearse para un estudio filogenético. Por caso, hay poemas de Cortázar en versión mecanoscrita y una fotocopia de un poema de juventud con dedicatoria que no sabemos cómo derivaron en su edición final, hay clases o ensayos políticos cuyo contraste es más sencillo de realizar puesto que fueron publicados. También están resguardados los documentos relacionados con su obra producidos por Yurkievich en tanto crítico literario y comunicador de la obra de Cortázar, que tienen otro lugar, cuya catalogación ya

⁴⁹⁵ Un proyecto pendiente en el Fondo Cortázar es el trabajo colaborativo para tejer redes temáticas hacia el interior del Fondo y del Archivo Vertical de Casa de las Américas. Estamos esperando a la actualización informática para iniciarlo.

⁴⁹⁶ Estamos realizando una vinculación entre los Fondos de ambas instituciones, ya en un convenio firmado, para el acceso intervencional de documentos. Se relacionarán ambos "Archivos Cortázar" en el mismo sistema de acceso abierto del ITEM-Universidad de Poitiers en un futuro cercano y para lo cual estaremos trabajando este año.

remite a los sistemas comunes con el Fondo Cortázar por compartir características de prensa, de conferencia, de crítica académica, otras.

En cambio, la segunda se atiene a la figura del “nombre propio” y de la autoridad de resguardo, que tan poco se comprendió en la lectura de “Mal de archivo” de Derrida, cuya lectura se dispersó en numerosas interpretaciones. No se trataría aquí de sostener de manera ortodoxa una lectura directa del texto derridiano, sino de recuperar que esa lucha contra el olvido implica a la vez una elaboración de maneras de exhumar aquello que creemos olvidado en sus restos. Pero la ambigüedad nos gana la partida: ¿qué exhumaríamos con los documentos de la donación Yurkievich, ya que debemos volver sobre la obra en una parte, sobre la gestión de una trayectoria literaria en otra, sobre el recuerdo en otra más? ¿Qué sistemas envolventes afirman, fijan –que no se caiga nada de los folios, que no falte una hoja- un saber sobre Cortázar, unos datos intrigantes, un descubrimiento de un poema sin fecha que descoloca una buena parte de lo dicho sobre determinada zona de su vida poética y política?

Hablo también de documentos relacionados a la gestión de obras; es decir, a la venta de los manuscritos, el listado de textos cedidos a Aurora Bernárdez, listados de integración de un libro con Julio Silva previos a su publicación como lo son los aún no traducidos “Discursos del Pinchajeta”. Además, se observaron con detenimiento los contenidos en varios listados de lo que hay en cuadernos –que no tenemos para corroborar-. Se registraron en muchos casos que sus títulos corresponden a primeros versos de poemas que debemos rastrear y, al mismo tiempo –esa coexistencia que rompe cronologías y las desarticula- se lee en paralelo la obra crítica de su Yurkievich, quien intenta constituir la memoria de Cortázar en homenajes, conferencias, congresos, publicaciones en la autoría de su propio nombre.

Por razones de derechos de uso y reproducción de las universidades adquirientes y por no estar todavía todo digitalizado no estoy en permiso de dar datos concretos (precios, por ejemplo), ni de mostrar los tapuscritos hallados, pero sí explicitar que la gestión de esta heurística de la Donación Yurkievich se vuelca –hace leer- la obra cortazariana y el Fondo desde otro lugar. En ese sentido, hablaríamos de conjurar de alguna manera la dispersión y de volver a desplazarnos en una horizontalidad crítica por ambos archivos personales. Al respecto y salvando diferencias, leo el trabajo que presentaran Hafter y Stedile Luna en 2014, al hablar de archivos en relación a la crítica genética, donde dicen:

Reunir la dispersión para edificar supone más la preocupación por un objeto hecho de nuevas zonas e intersecciones (de obras, de archivos), que la constitución de un corpus que organiza y confirma sentidos previos. Estamos hablando entonces de la génesis de lo porvenir. (Hafter y Luna, 2014: 63)

En esta línea, lo porvenir más que su génesis –ya que poco nos ocuparemos de ello en este caso- será su legibilidad. La firma y la atribución del autor/escritor/función Cortázar está reuniendo esos restos

dispersos, antes que la labor archivística y de selección-organización primaria que hiciera Gladis Anchieri en los dos casos. Este es el otro nombre propio que debemos honrar, a ella le debemos ese por-venir.

Referencias bibliográficas

Antelo, Raú. "Para una archifilología latinoamericana". *Cuadernos de Literatura* Vol. XVII No. 33 (2013): 253-281.

Didi-Huberman, Georges. "El archivo arde", trad. Juan Ennis. En *Das Archiv brennt*, editado por Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007, 7-32.
<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> (recuperado en febrero 2019)

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI: México, 2010.

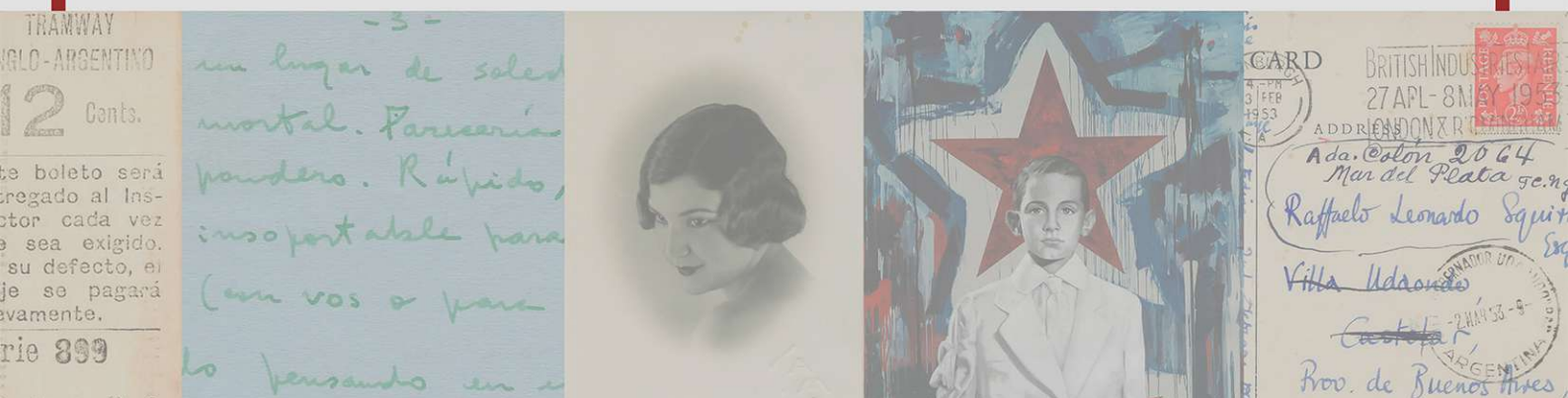
Goldchluk, Graciela y Mónica Pené. "Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo". *Primera Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología* (La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 2010) [Recurso en línea], <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17190>

Gómez, Susana. "La letra y el archivo: textos literarios en sus archivos de escritor". *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"* (La Plata, Cátedra de Filología Hispánica/ Cátedra de Lingüística I/ Centro de Investigaciones Lingüísticas/ Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria/ Área de Investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores, 2017) [En prensa]

Haftner, Lea y Verónica Stedile Luna. "Los movimientos del archivo: Nuevas reflexiones a partir de la crítica genética". *Manuscrita. Revista de Crítica Genética* Vol. 26 (2014): 62-75.

Vigna, Diego. "Archivos de obra laterales en la conformación de una mirada autoral. El caso de las fotografías y textos periodísticos de Daniel Moyano en La Rioja (1961-1976)". *A Contracorriente* Vol. 16: No. 2 (2019): 141-158.

III JORNADAS DE DISCUSIÓN / II CONGRESO INTERNACIONAL



ARCHIVOS PERSONALES EN TRANSICIÓN. DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO, DE LO ANALÓGICO A LO DIGITAL

ACTAS