

## El jardín de los senderos que se bifurcan

La desclasificación en Voluspa Jarpa  
Natalia Giglietti  
Nimio (N.º 2), septiembre 2015  
ISSN 2469-1879

# EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN

## LA DESCLASIFICACIÓN EN VOLUSPA JARPA

**Natalia Giglietti**

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

*En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'uiPên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.*

Jorge Luis Borges (1989)

<sup>1</sup> Nos referimos a: la desclasificación de los archivos del Caso AMIA (2003 y 2015), del conflicto bélico del Atlántico Sur (Decreto 503/2015) y del atentado a la Embajada de Israel (Decreto 529/2015)

<sup>2</sup> Los archivos fueron desclasificados a partir de 1999 no sin antes ser revisados para eliminar cualquier referencia que perjudicara al gobierno de EE UU. Entre los proyectos que reúnen esta información, se encuentra Chile Desclassification Project desarrollado por Peter Kornbluh. Para más información se puede consultar: nsarchive.gwu.edu/chile/.

<sup>3</sup> El Plan Cóndor fue un plan de coordinación represiva que afectó a los países de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay y Bolivia durante las décadas del setenta y del ochenta. Consistió en una campaña en la que se persiguieron, torturaron y asesinaron a miembros de organizaciones políticas a través de todo el continente.

En un peculiar momento en el que *desclasificar archivos* se ha convertido en una acción política contundente sobre la revisión de los hechos más traumáticos de la historia argentina<sup>1</sup> y en una palabra que, de modo inusual, recorre el lenguaje mediático y las conversaciones de café, el trabajo *Historias de aprendizaje* (2014), de la artista chilena Voluspa Jarpa [Figura 1], se sumerge en este tan actualizado jardín de senderos que bien podría imaginarse como las intrincadas formas de los archivos. *Historias de aprendizaje* está compuesta por 520 archivos. Entre ellos, archivos de la CIA (Central Intelligence Agency) sobre la dictadura brasileña (1964-1985) y otros documentos de servicios secretos de Brasil revelados por el gobierno de Estados Unidos.<sup>2</sup> También, se incluyen registros que permiten pensar en un territorio más vasto, América Latina, y en la trama sin fronteras diseñada mediante el Plan Cóndor.<sup>3</sup>



**Figura 1.** Vista lateral de *Historias de Aprendizaje* en la 31ª edición de la Bienal de San Pablo (2014), Voluspa Jarpa

La instalación, ubicada en uno de los corredores del Pabellón Ciccilo Matarazzo,<sup>4</sup> puede ser vista, desde una cierta distancia, como una gran reunión de texturas acromáticas. Sin embargo, en determinados sectores, el desperejo conjunto adquiere un formato regular definido por los marcos de escrituras, cuya diagramación las emparenta con las formas de los documentos administrativos. Lo llamativo resulta del parecido que mantienen estos escritos con los documentos, a pesar de haber perdido su soporte tradicional, el papel, para ser reemplazado por otros más sólidos y menos livianos, como cartones con alquitrán, y más trans-lúcidos, como piezas de acrílico [Figura 2].

<sup>4</sup> El Pabellón Ciccilo Matarazzo es el espacio en el que se desarrolla la Bienal de San Pablo, ubicado en el Parque Ibirapuera de la ciudad de San Pablo, Brasil. *Historias de Aprendizaje* se expuso en el marco de la 31ª edición de la Bienal.



**Figura 2.** Detalle de los archivos que integran la instalación de Voluspa Jarpa

Una vez inmersos en esta especie de tertulia documental, lo que cada visitante tiene a su alrededor son copias de esos documentos o, más bien, transferencias de una selección de elementos plásticos que esculpieron la forma presente o *superviviente* de estos escritos. Desde este punto de vista, el traslado de las tipografías, los sellos, las firmas y las tachaduras a otros soportes alcanza un sentido mucho más amplio que presupone el despliegue de un doble proceso de destrucción y de creación, de alegoría y de montaje.

Se podría aseverar que, en esta simultánea recuperación y abandono de la corporeidad de los documentos, se instala, al menos, una tensión: la de la imagen y la palabra. En esta operación, la escritura se vuelve imagen y la imagen que nos devuelve este desplazamiento se vuelve presentación, por lo menos, de dos sentidos que se quiebran. Se configura, así, un dispositivo de representación que,

a través de una nueva materialidad, exhibe y desarticula los modos en los que funcionaron esos documentos en el momento de su producción (el secreto) y en el de su reconocimiento (el público).

La experiencia de recorrer la instalación señala una cuestión referida a la espacialidad, privilegiada tanto por la ubicación de cada copia respecto de las otras como por los intercambios entre lo vacío y lo lleno. En cada escrito se replica esta estrategia: calar el fondo o vaciar la palabra. A su vez, la importancia dada al emplazamiento de las piezas dificulta el intento por percibir la totalidad de la obra. De hecho, las diferentes alturas desde las que están colocadas y, en particular, el abarrotamiento producido en la zona central ofrecen una perspectiva bastante caótica: el espectador parece quedar acorralado entre tanta información ennegrecida y transparente. Tal vez, la alternancia entre zonas abigarradas y zonas despejadas, y la reversibilidad entre zonas oscuras y zonas luminosas sean otros de los indicadores que permiten identificar la remoción de la palabra a la imagen y, con ello, la imposibilidad de retornar a la integridad de esos sentidos doblemente desalojados.

En efecto, las operaciones implicadas en el trabajo de Jarpa recaen, insistentemente, en este doble mecanismo de pérdida y de recuperación, de melancolía y de duelo; en fin, de alegoría y de montaje, según la mirada benjaminiana. Si ambos parten de la experiencia de una disolución, la alegoría y la melancolía se fijan en lo *no-sido* del pasado, mientras que «el montaje es el método de la *construcción* que el materialista histórico emplea, como *ingeniero*, para levantar, con esas ruinas de la historia, un “armazón” filosófico para preparar el “despertar histórico” que es en Benjamin la *acción política*» (García, 2010: 164). Cerca de esta última noción se encuentra la figura de la artista que produce *Historias de aprendizaje* desde un ensamble o una revuelta de documentos recogidos, despojados y escasamente explorados que presumen temporalidades *en montaje*. Por ello, la propuesta oscila entre la visibilidad y la invisibilidad. Los documentos están ahí, pero la pérdida de sus localizaciones, de sus soportes y de sus escalas originales ahonda en la relación entre aquello que se dice y aquello que se muestra, entre el tiempo de esas frases articuladas y el tiempo de esas obtusas públicas.

Asimismo, la suspensión de los archivos en el aire parece denunciar un paradójico estado de desclasificación y de opacidad que se instala en la divulgación (el hacer visible) y, también, en la ilegibilidad de esa documentación (el hacer invisible) que, en su mayoría, se encuentra bloqueada. En consecuencia, esta situación es intensificada a través de la acumulación, como figura del desorden, y de la superposición, como procedimiento que incide en el carácter fragmentario, sintomático e indicial de la documentación (original y copia transferida) y de su abordaje [Figura 3]. De este modo, el espectador queda inserto en una trama

obtusa en la medida en la que se lo conduce a un trabajo de desciframiento, a una estrategia cognoscitiva que *recuerda* el método de la disociación de unidades de Siegfried Kracauer (García, 2010), o el paradigma indiciario de Carlo Ginzburg.



**Figura 3.** Vista frontal del conjunto de piezas utilizadas en la obra

## DE LA INUTILIDAD DEL ARCHIVO

Las ideas de frustración y de represión rodean las operaciones estéticas hasta ahora enunciadas. Ambas provienen de obras anteriores de Jarpa, en especial, de aquellas en las que aborda, sistemáticamente, los comportamientos histéricos y la historia como versión.<sup>5</sup> Sin dejar de lado la visualidad, sino inmersa en los parámetros con los que ella rige en los trabajos de Voluspa Jarpa, se reúnen la histeria y la historia. Ambas funcionan como metáforas de la capacidad para frustrar los códigos establecidos y de la incapacidad para incorporar las experiencias inmanejables. Por ello, aparecen una y otra vez referencias a sucesos reprimidos de la historia como síntomas de un malestar incontenible. De aquí se desprenden los interrogantes sobre la capacidad del archivo para intentar quebrar o interrumpir las versiones de la historia autorizada. ¿Cuál fue la utilidad de la apertura de los archivos trabajados por Jarpa?, ¿cómo dimensionar la potencia de esos documentos en parte borrados, en parte suprimidos?

Volvemos a esa paradójica situación de documentos que «distorsionan y ocultan tanto como lo que muestran» (Valdés, 2010: 49). De ahí que la utilidad del archivo se vea cuestionada, de ahí que la inutilidad de un material ilegible se

<sup>5</sup> Nos referimos, en particular, a *Histeria privada, Historia pública* (2002); *Síntomas de la Historia. Una construcción imaginaria* (2009); *Biblioteca de la No-Historia. Proyecto Dislocación* (2010) y *La No-Historia* (2011).

<sup>6</sup> Refiere al modelo freudiano que retoma Hal Foster. Según este modelo, un acontecimiento se registra como traumático, únicamente, si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente (Foster, 2001: 10).

convierta en un punto de partida. En efecto, la conmoción que provoca la apertura de los archivos radica, justamente, en que en su desclasificación conlleva la imposibilidad de su lectura. Esta conmoción, disparadora del trabajo de Jarpa, se recodifica por *acción diferida*<sup>6</sup> en su obra que, como acontecimiento posterior, convierte a este hecho conmovedor en un hecho traumático. Pero ¿qué es lo que deviene traumático? Precisamente, no es una consecuencia inmediata del trauma que han dejado las dictaduras cívico-militares en América Latina ni el siniestro Plan Cóndor. En *Historias de aprendizaje* lo traumático es el registro de la conmoción provocada por esa paradójica situación de apertura y de clausura de los documentos.

Ahora bien, ¿qué ocurre con la repetición de esas tachaduras?, ¿por qué volver a tapar una realidad traumática?, ¿acaso no es indicarla? Podríamos aseverar que en este juego que plantea *Historias de aprendizaje* resuenan algunas herramientas conceptuales utilizadas por Hal Foster (2001) para analizar la neovanguardia: la *acción diferida*, como se mencionó anteriormente, y lo traumático desde la mirada de Jacques Lacan. Según el autor, «Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe ser repetido*» (Foster, 2001: 136). Conservar las borraduras de los documentos y su repetición puede tamizar esa realidad que intentan ocultar, pero la obstinada tarea no sólo de preservar la repetición original, sino de profundizarla y, en algunos casos, de vaciarla, de perforarla y de convertirla en figura vuelve a señalar el encuentro fallido. En otras palabras, todas esas operaciones y esas materialidades puestas en acto provocan que la realidad traumática retorne sobre esas mismas tamizaciones o clausuras parciales.

Sin embargo, a diferencia de lo explicado por Foster, en el trabajo de Jarpa los retornos no parecen accidentales ni azarosos, sino todo lo contrario. De algún modo, la inutilidad aparente de ese material de archivo sirvió como puntapié para figurar otros modos de acercarnos a él, para imaginar otras formas del archivo, para tratar de construir otros regímenes de visualidad acerca de los documentos. De ahí que la importancia de preguntarse por la actualidad de las prácticas de archivo recaiga en la pregunta por el potencial que tienen los archivos contra las interpretaciones estancadas del pasado. Y en la renovación de nuestros *imaginarios archivísticos*, es decir, en la apuesta por socavar en su contemporaneidad y, en consecuencia, en el conflicto que implica el vínculo con el pasado: una lucha política *en y por* el presente (Barriendos, 2011).

Quizá la historia siempre llega tarde, como anunciaba Foster, pero no la acción política ni algunas prácticas artísticas que se encuentran allí para elaborar y para refractar, en *acción diferida*, aquellos traumas de nuestras sociedades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barriendos, J. (2011). «Museos de arte, políticas de archivo y burocracia (poses-  
tstructuralista)». *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales* (N.º  
1), pp. 25-33.
- Borges, J. L. (1989). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid:  
Akal.
- Valdés, A. (2010). «Biblioteca de la No-Historia de Chile». En Jarpa, V. (ed.) (2012).  
*Historia Histeria. Voluspa Jarpa. Obras 2005 -2012* (pp. 49-51). Santiago de Chile:  
Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART).

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- García, L. (2010). «Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Ben-  
jamin» *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (N.º 2), pp. 158-185 [en línea].  
Consultado el 18 de agosto de 2015 en <[http://www.erevistas.csic.es/ficha\\_articulo.php?url=oai\\_revista609:59&oai\\_iden=oai\\_revista609](http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai_revista609:59&oai_iden=oai_revista609)>.
- Gómez Moya, C. (2012). «Archivos visuales en la época de la desclasificación  
digital: aproximaciones al proyecto Human Rights / CopyRights». *E-Misferica*, 9 (1  
y 2) [en línea]. Consultado el 18 de agosto de 2015 en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/gomezmoya>>.