

«*Denied in toto*». Poesía documental y colectivización de archivos en Chile

«*Denied in toto*». Documental Poetry and Archive Collectivization in Chile

Daniela Dorfman
LICH-UNSAM
dorfman1@bu.edu

Enviado: 31 marzo 2021 | **Aceptado:** 23 mayo 2022

Resumen

Este artículo estudia el uso de documentos de archivo en el arte chileno contemporáneo en un contexto social de demandas de acceso a los documentos de la dictadura en el país sudamericano. Partiendo del libro de poesía documental *Chile Project: [Re-classified]* (2013) que Carlos Soto Román elabora con los archivos desclasificados de la CIA, y poniéndolo en relación con la obra de Voluspa Jarpa y de Francisco Tapia Salinas, el artículo examina demandas artísticas y sociales de colectivización y desclasificación de archivos. Mediante el análisis de los modos en que, contra la prohibición estatal que clasifica esos documentos hasta el año 2054, artistas y organizaciones independientes intentan acceder «desde abajo» e intervenir los archivos, se propone que estas iniciativas ponen en cuestión la monopolización de información pública por el Estado y la construcción de una «verdad de archivo», planteando así el problema de la creación, acceso y destrucción de información y documentos históricos. Finalmente, el artículo plantea que el arte y la literatura muestran un nuevo poder de crítica y de intervención y, junto con propuestas sociales para un archivo colectivo descentralizado, disputan el poder monopólico del Estado sobre los archivos y la información pública.

Palabras clave: Archivo, Carlos Soto Román, Arte y literatura, Estado, Chile.

Abstract

This article studies the use of archival documents in contemporary Chilean art, in a context of social demands for access to the files of the dictatorship in the South American country. Starting with the book of documentary poetry *Chile Project: [Re-classified]* (2013) where Carlos Soto Román intervenes CIA declassified files, and in relation to the works of Voluspa Jarpa and Francisco Tapia Salinas, the article reflects on the meaning of recent artistic and social calls for a collectivization and declassification of archives. It argues that these initiatives that access the documents «from below», against the decree that classifies them until 2054, and together with social proposals for a decentralized collective archive, challenge the state monopoly over public information and illuminate the construction of an «archival truth», thus constituting a new critical power for art and literature.

Keywords: Archive, Carlos Soto Román, Art and Literature, State, Chile.

«La opinión pública debería acostumbrarse a la idea de que una cosa es lo que se dice en el medio social circundante y otra es lo que se encuentra en los expedientes judiciales. Para los asuntos judiciales lo que interesa es lo que hay en los expedientes».

MARCOS LIBEDINSKY

PRESIDENTE DE LA CORTE SUPREMA DE CHILE

(2004-2005)

«Al silencio también se le debe dar la importancia que merece».

KING-KOK CHEUNG

«Un archivo puede tratar ampliamente sobre el «pasado» pero siempre se puede releer a la luz del presente y del futuro. En esa reiteración, como nos recuerda Walter Benjamin, siempre se muestra ante nosotros como un momento de peligro».

STUART HALL

En «El archivo arde», Georges Didi-Huberman dice que nunca, hasta ahora, el archivo rigió con tal intensidad nuestro universo estético, cotidiano, político e histórico. Advierte, en consecuencia, que debemos cuidarnos de equiparar el archivo de que disponemos con las acciones y los hechos, de los cuales el archivo siempre arroja solo algunos restos. Lo propio del archivo, dice, es su hueco, que frecuentemente es resultado de censuras. Por un lado, entonces, nunca hasta ahora el archivo había mostrado verdades tan brutales: el descubrimiento de documentos gráficos (películas, fotografías) jugó un papel destacado para los sobrevivientes de los campos de concentración nazis en la aceptación de su propia experiencia. Lo que habían vivido debían *representárselo*. Pero por otro lado, nunca hasta ahora el archivo había sufrido tal cantidad de destrucciones, es decir que nunca nos había mentido tanto.

Este artículo analiza el uso de documentos de archivo en el arte chileno contemporáneo en un contexto sociopolítico de demandas de acceso a los documentos del pasado en Chile. Así, a partir de un análisis de aquello que –como propone Didi-Huberman– podemos todavía entrever a través del velo que tienden la destrucción misma y la destrucción de los archivos de la destrucción, de aquello que un testimonio dice en su silencio o un documento muestra en su ser incompleto, apunta a pensar el problema del acceso a –y la destrucción de– los archivos históricos. En este punto será importante considerar, sin embargo, que Didi-Huberman está pensando en una relación monumental de los archivos, como es la francesa, por lo que habrá que hacer una actualización situada de las palabras de Didi-Huberman y considerar la falta de centralidad de los archivos en Chile.

En este artículo, entonces, me voy a centrar principalmente en el libro de poesía documental *Chile Project: [Re-classified]* (2013), donde el poeta, traductor y químico chileno especialista en bioética, Carlos Soto Román interviene archivos desclasificados por la CIA sobre el Plan Cóndor y, específicamente, sobre el rol de Estados Unidos en el golpe de Estado y la dictadura de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990). Partiendo de ese trabajo y de su relación con la obra de los artistas chilenos contemporáneos Voluspa Jarpa y Francisco Tapia Salinas, y de lo que pienso que empieza a ser un trabajo social colectivo de desclasificación de información en el que artistas y organizaciones chilenas intentan acceder a los archivos a pesar de la prohibición estatal, serán considerados también los problemas de acceso a la información pública y de geopolítica de la información que esto implica.¹

La promesa del archivo

Desde los años 90, el arte contemporáneo global registra lo que se ha llamado un giro archivístico. No es la primera vez que el arte recurre a materiales de archivo pero, según Hal Foster, este impulso tiene la característica distintiva de representar una búsqueda de las y los artistas por hacer *físicamente presente* en sus obras información histórica previamente desconocida o inaccesible. En el caso de América Latina, donde las dictaduras atentaron contra la formación y la conservación de archivos, esta tendencia del arte tiene motivaciones y características específicas.

Algo de eso podemos ver en el uso artístico que se hizo en Chile de los archivos de la CIA que Bill Clinton había desclasificado en el año 2000 y George W. Bush volvió a clasificar solamente unos meses después. Con esos documentos sobre las intervenciones de Estados Unidos en catorce países de América Latina durante la Guerra Fría, unos cincuenta mil archivos brevemente –y vamos a ver que muy parcialmente– desclasificados, la artista visual chilena Voluspa Jarpa hace una instalación que denomina *Lo que ves es lo que es* y Carlos Soto Román elabora su *Chile Project*.

Voluspa Jarpa accede los archivos durante el breve íterin en que estuvieron desclasificados y colgados en el sitio web del U.S. Department of State. Al verlos, se encuentra con que, además de estar en otra lengua (en inglés, y también en la lengua administrativa y elíptica de las operaciones de la CIA), los documentos ostentaban lo que Jacques Derrida llamó «violencia del archivo» (cit. en Dorfman, «El Museo»): procesos de manipulación que, en este caso, incluyen tachones y bloques negros censurando párrafos y hasta páginas completas.

1 Como veremos más adelante, las propias obras mencionadas trabajan estas problemáticas. Ver también la edición 2020 de *Archivos del común II: El archivo anónimo*, mi artículo «El Museo como Courtroom: los archivos clasificados de la CIA en la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa», y el comentario de David Bustos sobre el libro de Carlos Román, «Chile Project, archivos secretos de la CIA de Carlos Soto Román».



FIGURA 1

Fotos: Daniela Dorfman.

Ante la promesa frustrada por estos documentos censurados hasta acercarse más a la imagen que al texto y, aun así, en seguida clasificados nuevamente, Jarpa decide exponerlos y, además de otras exhibiciones, los cuelga en 2016 del techo del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

En mi artículo «El Museo como *Courtroom*: los archivos clasificados de la CIA en la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa», analizo esa instalación *site-specific* –pensada específicamente para el MALBA de Buenos Aires– en la que estos archivos clasificados de la CIA cuelgan desembozadamente del techo de la entrada al museo más visitado de la ciudad de Buenos Aires, exhibiéndose «accesibles» pero ilegibles en una obra que mediante la visualidad de la imagen artística expone la ilegibilidad de los documentos.

Como menciono también en ese artículo, aunque debido a las dictaduras en América Latina el *archival art* ha sido frecuentemente pensado como surgido de un sentimiento de falta de memoria cultural (Guasch; Arfuch; Giunta), me interesa pensar esta nueva presencia de documentos históricos y de archivo en el arte no en relación a la construcción de una memoria del pasado, sino en su contemporaneidad respecto del espectador, como una promesa a su presente y en relación a una búsqueda de verdad. En «El museo como *Courtroom*» reflexiono sobre lo que esa promesa significa respecto del lugar social de los archivos, del arte y del museo como lugares alternativos de búsqueda de verdad y justicia. En tanto, como sostiene Derrida en «Mal de archivo» (1994), una «mesianicidad espectral» benjaminiana trabaja el concepto de archivo vinculándolo con una experiencia singular de la promesa, y «si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir» (20), propongo pensar el arte de archivo y sus modos de exhibición y circulación (el museo, el libro) ya no en relación con el pasado sino como «la cuestión de una respuesta, de una promesa, y de una responsabilidad» (20) sobre el presente y el futuro.



FIGURA 2

En nuestra pequeña región de por acá (Buenos Aires 2016)

Fotos: Daniela Dorfman.

Las obras de Voluspa Jarpa y de Carlos Soto Román, como la de Francisco Tapia Salinas a la que me referiré más adelante, giran en mi opinión en torno a esa promesa del archivo, se fundan en su posibilidad de producir y generar conocimiento, una posibilidad que estos archivos censurados, tachados, llenos de bloques negros parecieran negar. Y es en respuesta a esa negación, para ponerla en evidencia pero también para trascenderla al «descubrir» de todos modos el contenido de esos documentos, que Carlos Soto Román los interviene con un procedimiento que invierte el de la CIA: tachando con bloques blancos que permiten iluminar el sentido del contenido censurado.

Publicado primero online en el sitio de Gauss PDF para el 40° aniversario del golpe militar en 2013,² y editado en 2015 en una versión impresa por la editorial Pez Espiral en una especie de sobre negro con las hojas sueltas adentro, este libro-objeto que combina la poesía documental y la poesía visual no busca, entonces, atravesar la censura sino subrayarla, intensificar el silenciamiento de esta desclasificación.

En 2013, cuando se acercaba el aniversario del golpe en Chile, Carlos Soto Román –quien entonces vivía en Estados Unidos– entró a la página del National Security Archive de George Washington University donde los documentos podían accederse. Los revisó, y descargó cerca de cien. Entre esos cien hizo una selección y en agosto de 2013 empezó a borrar con corrector líquido blanco un documento por día hasta el 11 de septiembre, fecha del aniversario y de la publicación.³

2 <https://www.gauss-pdf.com/post/60951201700/gpdf082-carlos-soto-roman-chile-project>, donde todavía se encuentra disponible.

3 Para una reflexión sobre lo que llama «the juxtaposition and coincidence» del 11 de septiembre de 1973 en Chile y el 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, ver «The Last September 11» de Ariel Dorfman.

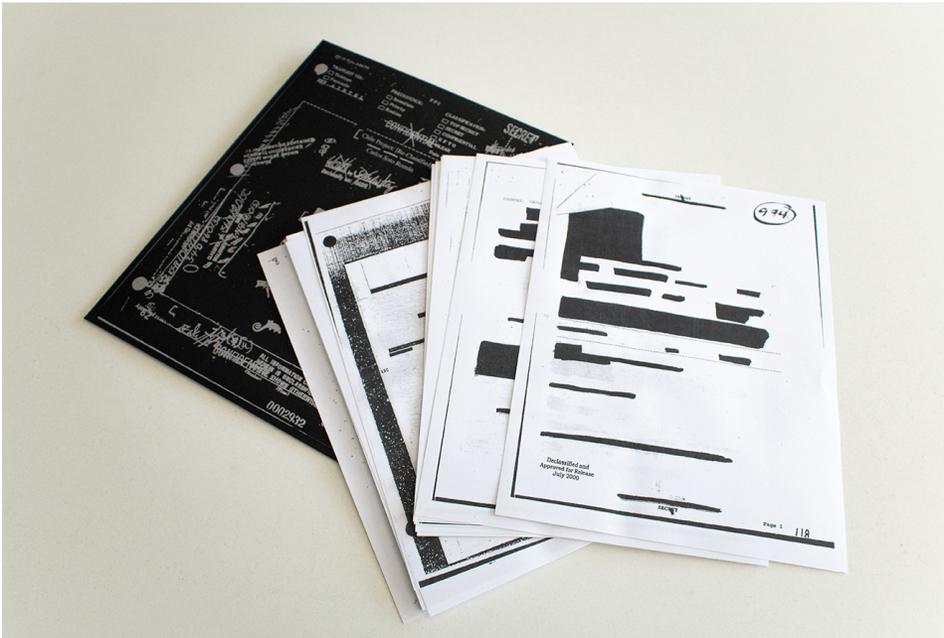
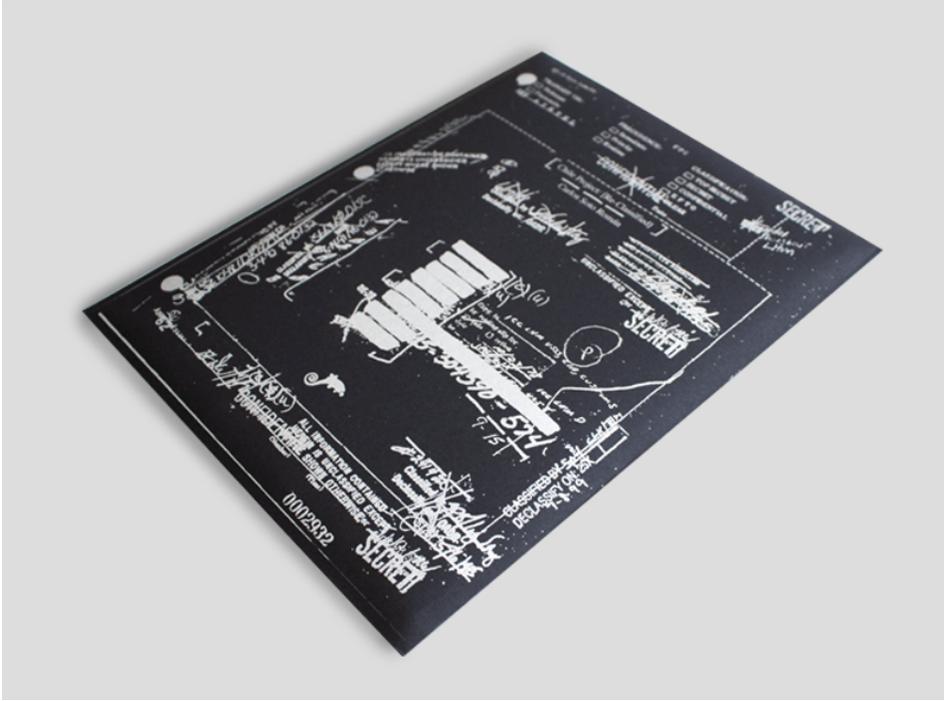


FIGURA 3
Chile Project: [Re-classified] edición 2015 por editorial Pez Espiral.

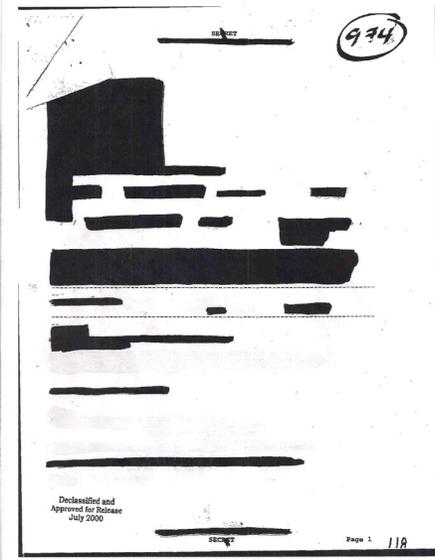


FIGURA 4

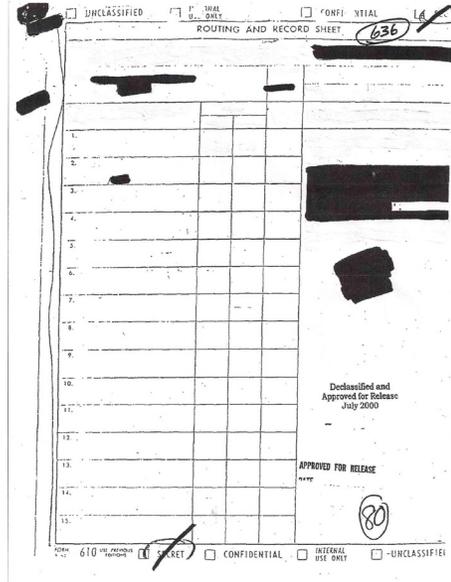


FIGURA 5

El resultado, a primera vista, es que al borrar todo el contenido y dejar solo los bloques negros de la censura, Soto Román resalta la «violencia de archivo» con que la CIA destruye lo que va a desclasificar. Así, puede verse la palabra «Secret» impresa en el encabezado y pie de página de todos los documentos, posteriormente tachada a mano con lo que pareciera ser un marcador [Figura 4]⁴; sellos catalogando el documento como «Declassified and Approved for Release July 2000» (1) [Figura 4] y formularios con casilleros preimpresos que muestran los diferentes estatus o quizás un recorrido posible para los documentos: Secret Confidential Internal Use Only Unclassified (8) [Figura 5].

Todo esto permite ver el aparato burocrático del poder y su maquinaria de secreto, la destrucción y también la ironía, incluso el absurdo, de desclasificar documentos que no dicen nada, como las hojas totalmente en blanco con un rótulo «Denied in toto» (4) [Figura 6], «Denied in full» (16) [Figura 7] y hasta «Page _____ has been eliminated because it is entirely irrelevant» (13) [Figura 8].

Alternadas con esas páginas vemos otras donde las tachaduras de Soto Román resaltan las de la CIA, documentos parecidos a los exhibidos por Jarpa donde pueden verse líneas, párrafos y hasta páginas enteras tachadas con los bloques negros de la CIA y a los que el autor simplemente sacó unas pocas oraciones, generalmente

4 Todas las citas e imágenes pertenecen a la edición del sitio de Gauss PDF (2013), indicándose primero el número de página y luego la Figura, cuando corresponda.

poco significativas (según puede leerse en Jarpa y también deducirse del significado general de la intervención que constituye este libro). Pero en otras, la intervención de la CIA es menor o nula, y la de Soto Román empieza a independizarse y a decir algo más al blanquear él por completo páginas que no parece que tuvieran tachaduras previas. En éstas no vemos bloques negros, son hojas completamente blanqueadas por el autor, quien solo deja algún signo de puntuación que se vuelve así extra-sugerente en cuanto a lo que no dicen esos documentos, aún cuando pudiéramos leer sus palabras. Una página en blanco en la que solo se leen los sellos que marcaban el documento como *SECRET* y, tachado a mano, *CONFIDENTIAL* (28) [Figura 9]; otra completamente blanqueada excepto por el sello *UNCLASSIFIED* y un corchete que se abre al comienzo de la hoja y se cierra varias líneas más abajo, pasando la mitad de página, pero cuyo contenido no está (23) [Figura 10]; o la página con once *bullet points* pero sin palabras (36) [Figura 11], remarcan el vacío de información de los documentos desclasificados, un montón de papeles que no dicen nada y que vuelven la desclasificación una pantomima, una pura performance de apertura a la nada.

Hacia la mitad del libro, sin embargo, empiezan de a poco a aparecer palabras sueltas que Soto Román decidió dejar, potenciando o renovando su significado con el impacto de que sean parte de un documento oficial escrito y guardado por autoridades oficiales. En estas páginas el autor ya no se ocupa de resaltar la censura como en las otras, no subraya lo que no está, lo que la CIA sacó, borró, o lo que dejó porque no decía nada realmente, sino que empieza a acercarse al contenido real de esos documentos, empieza a decir lo que sí sabemos que los documentos registraban. En algunas simplemente deja la palabra «Chile» (22), o «*Condor*» en una línea y «*Pinochet*» en otra (24, 26), o «*Disappeared*» (29); al inicio del libro, en una de las páginas más articuladas, dice «*What Pinochet wanted basically was:*» y un punteo de tres líneas, cuyo contenido Soto Román blanquea (3).

En la parte superior de la página 30 el autor dejó visibles las palabras «*Murder is*» y en la misma página, figurando visualmente un triángulo, «*Condor*» «*Disappeared*» y «Chile» [Figura 12]. Una segunda lectura se forma en esa misma página con el sello *UNCLASSIFIED* justo al lado de «*Murder is*», sello que tiene borroneadas las primeras letras, por lo que puede leerse «*Murder is CLASSIFIED*» y después el triángulo «*Condor Disappeared Chile*». Y justo hacia el final del libro, como un resumen de lo que contienen los archivos, se vea o no se vea, una página más cargada: del lado derecho de la hoja anotaciones a mano que parecen cifradas en algún código que desconocemos y solo vemos como números y letras, del lado izquierdo tachaduras en negro, arriba tres veces la palabra *CONFIDENTIAL* siempre tachada, abajo el sello *DECLASSIFIED* y las siglas de las autoridades que desclasifican. Y en el centro de esa hoja confusa con anotaciones y tachaduras, que en contraste con el vacío blanco de las anteriores la hacen ver abarrotada (todavía ilegible), en el centro, digo, se lee «*murder*» «*murder*» «*death.*» «*murder.*» (43) [Figura 13].

Page (s) _____

DENIED IN TOTO

FIGURA 6

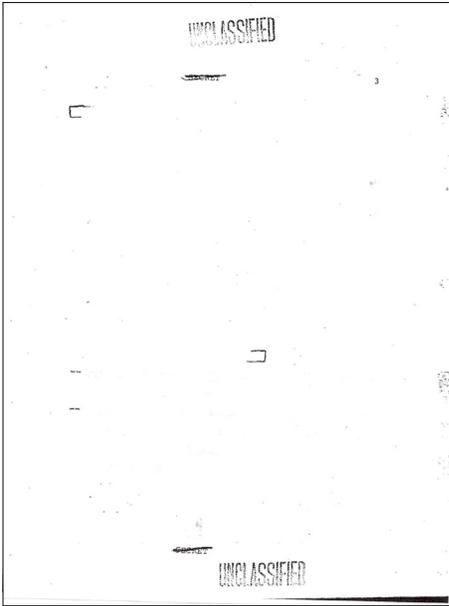


FIGURA 7

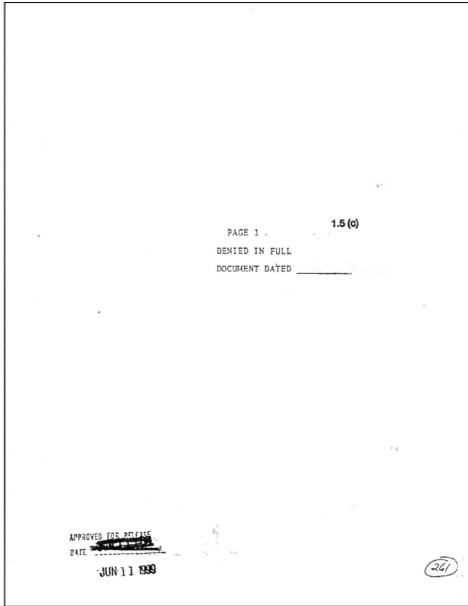


FIGURA 8

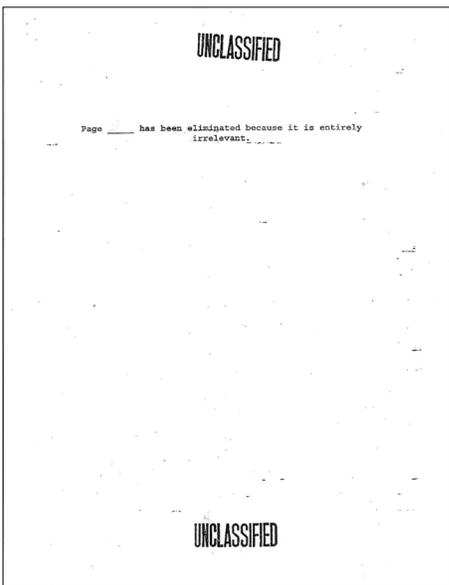


FIGURA 9

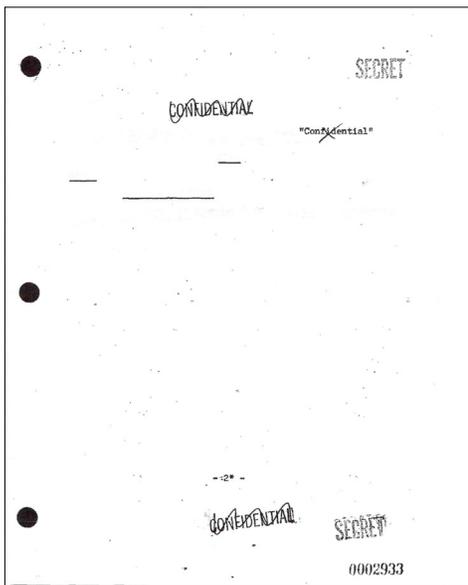


FIGURA 10

El procedimiento con el que Soto Román interviene estos documentos permite esa concentración del «*murder murder death murder*» cuya intensidad se difuminaría en la cadena sintagmática y sentido oracional del texto original y renueva el impacto que provoca la presencia de estas palabras en los documentos y del hecho de que la CIA escribiera en sus registros lo que estaba pasando en Chile: «*murder murder death murder*».

En la siguiente página –también con bloques negros y las mismas incomprensibles anotaciones manuales a la derecha– lo único legible para el lector es «*Death*» «Chile». La que le sigue es la última página y el autor la blanqueó hasta dejar solamente la palabra «Chile» junto a los sellos y rastros de la burocracia de la CIA, incluyendo el sello «*Approved for release*». No parece haber un recorrido lineal del libro en relación a los archivos que incluye y cómo los trabaja (de haberla, en el caso de la versión impresa sería solo una sugerencia, dado que las hojas vienen sueltas); el tipo de documento, cuánto y qué leemos, varían sin un ordenamiento que los reúna por forma, intensidad o contenido. Pero en estas últimas páginas, que van de «*murder murder death murder*» a «*Death Chile*» y «Chile», el autor sí parece mostrar un proceso nacional de atravesamiento de la muerte y los asesinatos, y llegar a un «Chile» suelto que de repente parece despojado: «*Approved for release*».

Este trabajo, como el de Voluspa Jarpa, subraya con sus intervenciones y develamientos no solo el carácter construido del archivo sino sus relaciones con el Estado y con las relaciones entre Estados. En *Imperial Archives*, Thomas Richards cita la novela *Kim*, de Rudyard Kipling, como ejemplo de la obsesión por correlacionar información clasificada y seguridad nacional, y asegura que el legado que dejaron los archivos imperiales fue el principio, fundante del poder estatal, de monopolizar la información y de sacar de la vista pública el material de archivo considerado sensible (cit. en Enwezor 21). Esto se vio claramente cuando en abril de 2011 la Cámara de los Lores británica admitió que conservaba lo que llamaban un «archivo migrado»: 8.800 archivos con millares de páginas de documentos oficiales procedentes de treinta y siete colonias. Esos expedientes habían sido sacados en secreto de las colonias según criterios que el Secretario de Estado para las Colonias Iain Mcleod había dejado por escrito en un telegrama en 1961: se llevarían los documentos que pudieran avergonzar a policías, militares o funcionarios públicos; los que pudieran comprometer a las fuentes de inteligencia; y los que pudieran ser usados «de manera inmoral» por los futuros ministros del gobierno sucesor (Carvajal, Dávila y Tapia 93). Es en este contexto de monopolización de la información por parte de Estados que ejercen violencia que deben leerse las demandas de apertura de archivos que hace el pueblo de Chile tanto a Estados Unidos como a su propio Estado.⁵

5 En relación con la cuestión geopolítica, sobre la que no profundizo en este artículo, hay además un aspecto lingüístico que Voluspa Jarpa hizo explícito en su exhibición en el MALBA con la proyección de un video de ella tomando clases de inglés para poder leer los documentos de la CIA sobre la historia de Chile; también Hugo García Manríquez subraya esto en el *Anti-Humboldt* (al que me referiré en el próximo apartado) con su decisión de trabajar sobre la versión tanto en español como en inglés del tratado de libre comercio TLCAN/NAFTA, interviniendo cada versión, es decir que no hay una traducción de una a otra sino que realiza su trabajo sobre cada una y con las particularidades de cada lengua.

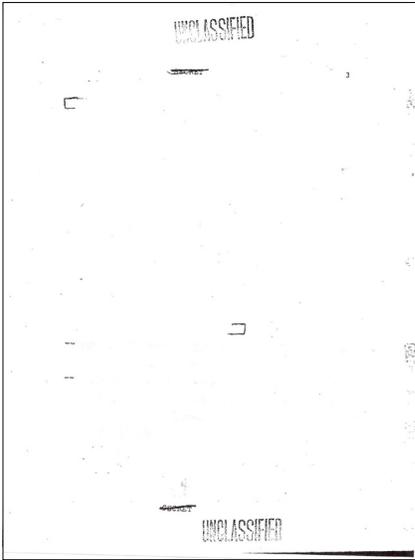


FIGURA 11

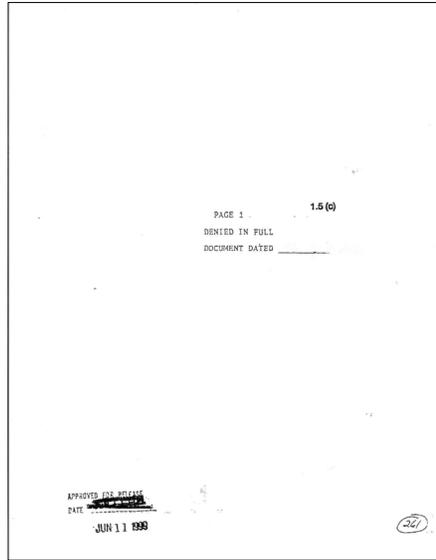


FIGURA 12

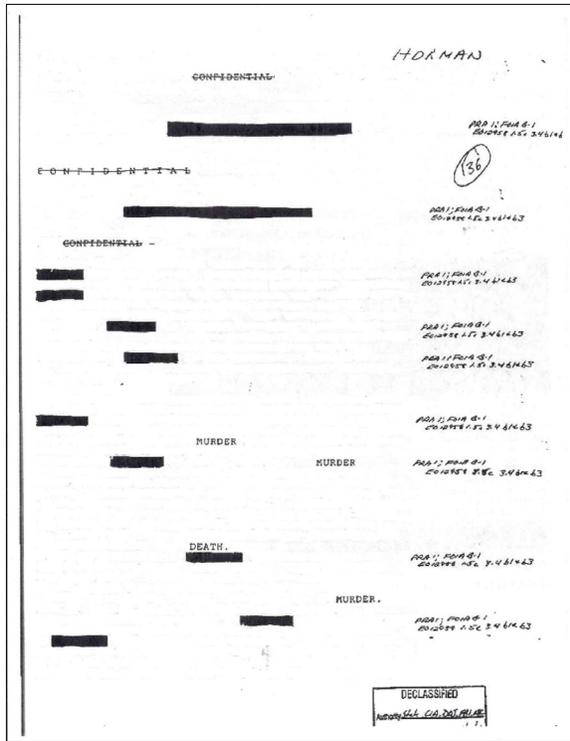


FIGURA 13

Erasure poetry. Borrar el archivo como procedimiento

A propósito de los «archivos del mal», de los desastres que marcan el fin del milenio y del modo en que se escribe la historia, Derrida dice en «Mal de archivo» que nunca se renuncia a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, retención o interpretación. No se trata solo de un control sobre el acceso o flujo de la información, del hecho de que son archivos disimulados, destruidos, prohibidos, reprimidos, sino que la forma misma del archivo es fundamental para su habilidad de crear condiciones de validez. Llama, por eso, «consignación» no solo al hecho de darlos en consignación, a la asignación de una residencia para los documentos, sino a eso mismo como consignar, reunir los signos, armar un corpus que es una sincronía en que los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. Esta consignación va de la mano con el «principio de domiciliación» por el cual el archivo logra forma institucional: la asignación de una residencia bajo la custodia de los arcontes –guardianes de su integridad física y de su interpretación–, que marca el paso institucional de lo privado a lo público, sin que esto signifique un paso de lo secreto a lo no secreto. Es así como para Derrida el archivo obtiene su autoridad, su calidad de veraz, su poder interpretativo y su función evidenciaria.

En tanto las obras de arte también forman una lógica de domiciliación y consignación, y las condiciones mismas de realidad de sus declaraciones (Enwezor 18), el arte de archivo cuestiona las afirmaciones de autoevidencia del archivo leyéndolo a contrapelo, y al derivar y generar nuevas lecturas hace una crítica de la «verdad de archivo». Los artistas realizan así lo que Michel Foucault en su *Arqueología del saber* (1969) identificaba como la transformación de monumentos del pasado en documentos: hacer hablar los rastros no verbales para poner en evidencia el poder que intervino en la producción y conservación archivística y, así, la intencionalidad de los monumentos (cit. en Enwezor 23). Desde diferentes líneas discursivas tanto Foucault como Jacques LeGoff muestran después que el documento-verdad no existe, que todo documento es en realidad un monumento, ya que nunca se presenta en sí mismo sino que tiene siempre una intencionalidad (imponer al futuro una imagen determinada). Los artistas del giro archivístico, entonces, al poner el foco en el uso de los documentos que hizo el poder, en su monumentalización, y al cuestionar la relación entre el objeto (el documento, el monumento) y su pasado, participan del debate historia-verdad.

Pero aunque el archivo no es, entonces, reflejo ni prueba de los hechos, y aunque debe ser construido en montaje con otros archivos, sigue siendo un testimonio de algo; el archivo es construido pero no es ficción, es una escritura «con sintaxis e ideología» y, por lo tanto, para leerlo es necesario tensionar narración y documentación (Didi-Huberman 8). La intervención de documentos históricos, legales o de archivo mediante borrado de un texto base, como la que performa Soto Román, es una forma de desmontar esa sintaxis, reemplazarla y tensar su relación con lo que narra, todo dentro del mismo documento y sin necesidad de recurrir a algo exterior. En este sentido, la curadora e investigadora de arte

contemporáneo Nancy Dantas, que estudia el problema de los archivos coloniales en un presente decolonial, concibe el archivo como de doble faz, con un lado «evidente» donde podemos ver a quienes tuvieron el poder para registrar, producir y moldear la historia, y un lado «latente» conformado por las cesuras y silencios del archivo, donde podemos determinar quiénes han sido borrados de la historia (Carvajal, Dávila y Tapia 92). Ella llama «deber de archivo» a la tarea de revelar las ausencias y agencias de los documentos históricos y de criticar el poder de quienes construyen e interpretan los archivos; y podemos pensar que Soto Román lleva adelante un «deber de archivo» convirtiendo en evidente un contenido latente de los documentos con su intervención.

El procedimiento que usa para eso, silenciar un texto para hacer lugar a otro que ocurre al mismo tiempo, y la ruptura que *Chile Project* supone en cuanto a la idea de libro como forma y materialidad, recuerdan a la obra musical 4'33" (1952), donde John Cage se sienta al piano en silencio durante 4:33 minutos para escuchar los sonidos que taparía si tocara su instrumento. En cuanto al blanqueamiento, el procedimiento que utiliza Soto Román entra en serie también, en un sentido diferente, con *La Hinteligencia Militar*, un libro-objeto consistente en 150 páginas en blanco que Sergio Pesutic publica en una editorial ficticia a la que llama Oxímoron en 1986, durante la dictadura de Pinochet. El libro fue censurado y perseguido, sus páginas en blanco silenciadas, su distribución frenada y, sin embargo, en 2013 llevaba cinco ediciones en Chile y se editaba por primera vez en México.

Pero, más específicamente, el trabajo de Soto Román puede enmarcarse en la tradición de lo que se conoce como *erasure poetry*, una forma de *found poetry* que borra palabras, frases y pasajes de otras fuentes y reenmarca las restantes como poesía para impartirle un nuevo sentido, y que frecuentemente se usa por el significado político y social del borramiento y para reexaminar narrativas institucionales.⁶ Es por ese significado político y social que el poeta y traductor mexicano Hugo García Manríquez recurrió a un procedimiento similar en su *Anti-Humboldt* (2014), donde selecciona fragmentos del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN/NAFTA), los reproduce exactamente –incluso en la misma fuente y tamaño de letra– pero en un gris pálido, como una marca de agua, dejando solo ciertas palabras y frases en el color negro original para armar así una especie de palimpsesto de sentidos:

En sus notas finales, García Manríquez menciona tres intertextos de su obra que me interesa mencionar brevemente. El primero es *Radi Os* (1977), donde el poeta norteamericano Ronald Johnson toma los primeros cuatro capítulos de *Paradise Lost* de John Milton –el título mismo surge del procedimiento de borrado: *Paradise Lost*– y borra de ellos a dios y al diablo, reduciendo los capítulos a las fuerzas elementales; el otro antecedente, que recurre también a una obra canónica de la literatura, es

6 No sorprende, entonces, que uno de sus primeros usos conocidos sea su aplicación sobre un diccionario de 1913 (Webster's dictionary) por la artista visual norteamericana Doris Cross en 1965, ni que el procedimiento ganara un nuevo propósito político en ese país en 2017, cuando se lo vuelve a aplicar, esta vez sobre transcripciones de discursos de Donald Trump.

Nets (2004), de Jen Bervin, que trabaja los sonetos (sonNets, en inglés) de William Shakespeare, grisando el soneto y dejando en negro algunas palabras con las que construye otro texto de la misma manera que luego hará García Manríquez.

Pero es el tercer antecedente el que me parece más relevante en relación a *Chile Project*, porque trabaja sobre un documento legal para rescatar la memoria de los que fueron borrados de él. Se trata de *Zong!* (2008), un ciclo poético de 182 páginas que la poeta canadiense nacida en Trinidad y Tobago Marlene Nourbese Philip compone con el reporte del juicio sobre el asesinato de ciento cincuenta esclavos africanos en 1781. Sesenta esclavos mueren en el viaje de África occidental a Jamaica a bordo del barco Zong por enfermedades y desnutrición; el capitán, sabiendo que el seguro no cubriría las muertes por causas naturales, decide tirar del barco a otros ciento cincuenta enfermos argumentando, después, que no había agua suficiente para que bebieran todos hasta llegar al puerto. Aunque en ese caso sí estaba cubierto por el seguro descargarse del «excedente», al llegar a Jamaica el asegurador se niega a pagar: el barco todavía tenía cuatrocientos veinte galones de agua, de sobra para todos los esclavos salidos de África. El caso va a juicio, buscando dirimir no la culpabilidad ni el castigo de quien los mató (¡estaba permitido!) sino si el seguro debía o no pagar por los muertos. El reporte de ese juicio (*Gregson v. Gilbert*) es el único documento que existe del hecho y Nourbese Philip lo usa para contar la masacre y recordar a las víctimas. La poeta excava el documento legal sobre esa disputa económica explotando el silencio documentado en el texto histórico y, con repeticiones y contrapuntos, lo transforma en un lamento antinarrativo, en una poética del fragmento en contra del olvido, y lo lleva a más de sesenta lecturas en nueve países y a seis instalaciones de arte visual en otros cinco.

Como *Zong!*, también el *Anti-Humboldt* (y *Chile Project*) ilumina con sus borramientos los de la ley. García Manríquez deja como marca de agua el documento original del tratado de libre comercio *contra el cual se lee su texto*, que construye sentido introduciendo cesuras en el discurso legal. Jugando con la aparente transparencia de los ordenados sintagmas del documento, la sintaxis fragmentaria del discurso poético del autor desarticula la producción de sentido de uno de los mayores instrumentos del neoliberalismo y, suspendiendo su lógica, vuelve el sentido en contra del propio texto, lo convierte en una máquina de guerra vuelta contra sí misma. Si el tratado es la ley por encima de toda ley, que busca definir e instaurar el orden de todo lo vivo y lo inerte como una especie de cosmogonía neoliberal, de libro de la vida, el *Anti-Humboldt* representa la desorganización poética del conocimiento y busca desarmar las clasificaciones y nomenclaturas (de ahí el título) ordenadas por el TLCAN/NAFTA. Es, en efecto, una apuesta por el caos y el libre flujo de personas y mercancías que contradice las políticas migratorias ocultas, diluidas, silenciadas en el documento. En las páginas finales, el autor dice que su interés no era (¡desde ya!) exhumar la «poesía» del tratado, tampoco «hacer poesía» con él ni dar su verdadera narración, sino mostrar «el limbo del presente desde el interior del lenguaje que lo regula» (49), es decir, lo inconmensurable del lenguaje de la ley y el Derecho internacional respecto de la realidad social mexicana.

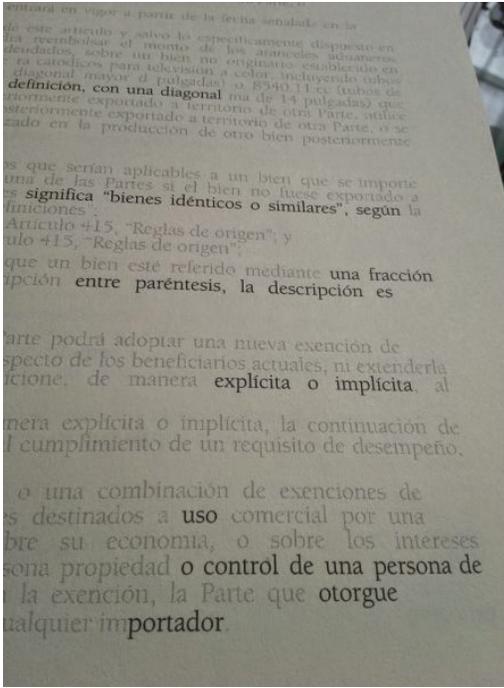


FIGURA 14

Hugo García Manríquez,
Anti-Humboldt (2014)

Estas historias de archivo y contrarchivo evidencian cuán profundamente insertados están los procesos de producción de archivo en la forma moderna del Estado. En este sentido sostiene Derrida que una política de archivo determina de parte a parte lo político como *res publica*, que no hay poder político sin control del archivo. La democratización efectiva se mide siempre, para él, por la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. Contrariamente, las infracciones de la democracia se miden por lo que Sonia Combe llama «archivos prohibidos», considerando el archivo reprimido como un poder del Estado sobre el historiador (Derrida 321). Ahora que debemos vérnosla con los «archivos del mal», dice Derrida, debemos reelaborar el concepto de archivo, preguntarnos cómo se puede conciliar la destrucción de las huellas con la memoria indestructible de la destrucción.

Modos de acceso y una archivística policéntrica en Chile

En los últimos años surgieron en Chile distintas iniciativas artísticas, archivísticas y sociales que empiezan a demandar acceso a los archivos y participación en su formación. En 2017, la Red Conceptualismos del Sur –una plataforma de investigación que busca actuar en el campo de disputas epistemológicas desde un posicionamiento sur-sur– coorganizó con el Museo Reina Sofía un seminario internacional para reflexionar sobre el significado

del archivo, los tráficos y tensiones entre archivos institucionales y no institucionales, y las posibilidades que abre la formación, gestión y conservación de lo que denominan «Archivos del Común».⁷ Producidos por el trabajo colectivo, estos archivos se forman a partir de una necesidad y son entendidos como un «archivo anómico», «sin ley», un acervo documental que se estructura en función de otras organicidades y que puede dar lugar a otros relatos. Desafían, así, los criterios institucionales de gestión y conservación archivística e interpelan principios naturalizados, como el de propiedad. «Lo común» supone salir de la lógica de la propiedad, implica trabajar contra la privatización del saber y abandonar la consideración de lo público como patrimonio del Estado. Estos «archivos del común», que promueven formas colaborativas de producción, organización y circulación del conocimiento que funcionen fuera de las estructuras estatales, rompen con el elemento absolutista y omniabarcador del archivo decimonónico y cuestionan la idea del «archivo como ley».

En la presentación del libro fruto de ese seminario, Paulina Bravo –miembro de la organización chilena «Archiveros sin fronteras», que impulsa políticas públicas de conservación y acceso a los archivos– remarcó que estos abordajes desde la sociedad civil ponen en cuestión preguntas fundamentales para el acceso y la democratización de los archivos pero interrogan, también, aspectos metodológicos. El proyecto de «Archivos del común» –en sintonía con principios de la archivística tradicional– destaca la importancia de establecer la relación de los documentos con su origen de producción y de estudiar los vínculos entre el productor del archivo (sea una persona, un colectivo o una institución) y los documentos que ha producido. Centrada su preocupación en los mecanismos para mantenerlos auténticos, fiables e íntegros traduce, entonces, preguntas como el por qué se han producido esos documentos y con qué función en principios de trabajo que ponen la mirada en la comunidad que produce los archivos.

En su reseña de *Chile Project*, David Bustos dice que aunque el archivo secreto de la CIA hubiese sido entregado sin ninguna tachadura, Chile ya había asimilado su propia tachadura, su propio borrón y cuenta nueva. De ahí, quizás, lo que describe como «la recepción totalmente despolitizada» del trabajo de Soto Román, como si «operara nuevamente una censura» que se desvía sospechosamente del cuerpo del delito. Bustos ve esto como una tercera tachadura –«la del documento secreto, la de Soto Román, y la de la recepción crítica literaria (política) en Chile» (s. p.)– y lo vincula con el «régimen ético de las imágenes» de Jacques Rancière en tanto tipo de representación capaz de revelar los modos de actuar, ser y hacer de una colectividad. Sin embargo, desde hace algunos años se puede observar –a nivel global, pero acentuadamente en Chile– un interés manifiesto en el surgimiento de proyectos que contestan la privatización del conocimiento, desmarcan lo público como patrimo-

7 Desde entonces hubo nuevas ediciones del seminario, alrededor de distintos ejes temáticos relacionados con la problemática central de la formación de y el acceso a los archivos.

nio exclusivo del Estado y salen de las lógicas de la propiedad trabajando enfoques colaborativos para colectivizar y «desbloquear» la información.⁸

Uno de ellos, el proyecto «No más Archivos Secretos», desarrollado por el espacio de memoria y antiguo centro de detención y tortura Londres 38, busca abrir el acceso a archivos en poder de las fuerzas armadas, policiales y de inteligencia. En tanto estas instituciones están eximidas en Chile de la obligación de transferir sus documentos a los Archivos Nacionales, los eliminan sin ampararse en la normativa y, pese a que se trata de documentos que contienen información sobre violaciones a los derechos humanos en un contexto dictatorial, restringen su acceso vulnerando el derecho a la información pública. Otra iniciativa en este sentido, en la que voy a detenerme un poco más por tratarse de un proyecto que, como *Chile Project*, realiza estos cuestionamientos desde el arte, es el trabajo del artista visual Francisco Tapia Salinas (conocido como Francisco «Papas Fritas»). Tres obras recientes de este artista parecen especialmente significativas en cuanto a las demandas de acceso a información sobre el pasado dictatorial de Chile y al rol del Estado en el manejo de esa información: «Desclasificación popular» (2015), «2054» (2016) y «Abrir la herida» (2016). Las tres demandan acceso y divulgación del informe de la «Comisión Valech», creada en 2003 por el entonces presidente Ricardo Lagos para esclarecer la identidad de quienes fueron privados de su libertad y torturados por razones políticas por parte de agentes del Estado o en su servicio, durante la dictadura de Pinochet (1973-1990).

A diferencia de lo que pasó en Argentina, donde el informe producido por la comisión encargada de investigar las violaciones a los derechos humanos durante el terrorismo de estado de 1976-1983 (CONADEP) fue publicado en el libro *Nunca más*, el cual a su vez inspiró en Brasil la publicación de su propio informe *Brasil: Nunca más* (compuesto por fotocopias de los registros del gobierno militar de 1964-1979), en Chile el llamado «Informe Valech» fue clasificado por cincuenta años, decretándolo secreto

8 A modo de ejemplo, algunos proyectos interesantes encontrados en la bibliografía, pero hay muchos más. Podrá verse que no es algo que se limite a los archivos sino un cuestionamiento sobre el acceso a información y al conocimiento en general:

Archiveros sin Fronteras (Chile). Organización independiente y sin ánimo de lucro, formada por voluntarias y voluntarios que promueven la evaluación de archivos, subrayan su importancia y propician políticas públicas de conservación y acceso partiendo de una perspectiva reflexiva y crítica.

Red Conceptualismos del Sur. Red de investigación que busca actuar en el campo de disputas epistemológicas, artísticas y políticas del presente desde un posicionamiento plural sur-sur. Fundada en 2007 y constituida por cuarenta investigadores, curadores, artistas y otros especialistas, una de sus principales actividades ha sido trabajar con archivos de prácticas contemporáneas de arte/política para incidir en las políticas de la memoria y de producción de conocimiento y de archivos con una producción de saberes situados comprometida en las disputas por la memoria.

The Piracy Project. Un proyecto editorial y de investigación sobre la piratería de libros, cuestiona supuestos sobre propiedad, autoría y propiedad intelectual. Iniciado en 2010 en Londres por las artistas Andrea Francke y Eva Weinmayr, construye una colección de libros pirateados de todas partes del mundo. Su interés no es facilitar el acceso sino desafiar políticas que promueven la idea de creación cultural como «propiedad», analizar los objetivos de esas acciones y sus choques con la ley.

Archivo Desobediencia Tecnológica (Florida). Proyecto del diseñador cubano Ernesto Oroza dedicado a archivar cientos de objetos de invención doméstica que se resisten de forma sistemática a los protocolos de uso y clasificación estándar.

Center for Curating the Archive (Ciudad del Cabo). Dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Ciudad del Cabo, trabaja con diferentes colecciones de archivos desarrollando tareas de perfil curatorial y creativo, entre las que se incluyen proyectos expositivos, publicaciones y cursos académicos.

hasta 2054 (ley nº19.992).⁹ Francisco Tapia encuentra, sin embargo, un *loophole*: la ley permite a ex-presxs polítixs acceder a los archivos de la dictadura que mencionen sus nombres. Tras descubrir esta suerte de puerta de entrada, Tapia habilita en 2015 un sitio web para aquellos que quieran acceder a sus archivos y darlos a conocer, promoviendo así una «Desclasificación popular» (<https://desclasificacionpopular.cl/>). Este proyecto es el primero de una serie con la que busca unir lo político, lo artístico y lo legal para lograr la desclasificación colectiva.

Al año siguiente, Tapia Salinas exhibe los archivos accedidos haciéndolos públicos por primera vez y en contra de la ley que los clasifica. Esta exhibición, que provocativamente denomina «2054» (año del fin del secreto según la ley), incluye además un video con entrevistas y la instalación de cincuenta mil manuales de instrucciones para acceder a los documentos, dispuestos de manera que formaban la palabra «Memoria», la cual desaparecía a medida que se llevaban los manuales.

Ese mismo año Francisco Tapia Salinas da, todavía, un paso más con «Abrir la herida» (2016), una video-performance donde vemos cómo un testimonio del «Informe Valech» accedido en 2015 es tatuado en la espalda del artista y queda para siempre fuera del archivo y de la ley que lo clasifica hasta 2054.

Que se hicieran estas obras, incluso que hubiera participación popular en ellas, no desmiente lo que dice David Bustos sobre la tachadura colectiva y la recepción despolitizada de *Chile Project*, pero la concurrencia en estos años de iniciativas artísticas, sociales y políticas tendientes a cuestionar la propiedad y clasificación de archivos y a buscar nuevos modos de producción y acceso a la información sí evidencia el avance de una toma de conciencia que busca producir cambios en relación a los documentos del pasado y también del futuro.

La desclasificación popular promovida por Tapia Salinas desencadenó la intervención de la justicia, y en mayo de 2016 se realizaron intentos de modificar el artículo 15 de la ley 19992 para establecer el carácter público de la información recogida por la Comisión Valech. Ante el fracaso de esta iniciativa, en septiembre de ese año se hace un nuevo

9 Ni Argentina ni Brasil quedan eximidos, de todos modos, de los problemas acerca del archivo y el acceso a la información discutidos en este artículo, ya que quedan todavía muchos archivos por desclasificar. En marzo de 2021, a propósito del 45° aniversario del golpe en Argentina, la organización de defensa de los derechos humanos Abuelas de Plaza de Mayo sacó una gacetilla de prensa compartiendo sus primeras lecturas de documentos de la ex Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), que presidencia de la Nación desclasificó y entregó a Abuelas de Plaza de Mayo y al Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) el 10 de diciembre de 2020. En el comunicado señalaron que se trata de un paso para empezar a terminar con el secretismo histórico de las agencias de inteligencia en la Argentina pero remarcan: «no encontramos allí listados ni documentos que aporten información directa y completa para conocer el destino de les desaparecidas. [...] En este sentido, mantenemos la expectativa de que el Estado siga profundizando el proceso de búsqueda y desclasificación en la AFI [Agencia Federal de Inteligencia] y en otras áreas». Además informan que «tanto por las fechas de los papeles como por las referencias que tienen, es evidente que las cajas contienen series parciales de lo que se produjo [...] Por eso, 45 años después, consideramos que este proceso iniciado en el marco de la disolución de la antigua Secretaría de Inteligencia y en la intervención de la AFI debe sostenerse y profundizarse en las oficinas de la ex SIDE, y debe ampliarse como parte de un proceso integral de desclasificación y acceso público a la documentación relativa al terrorismo de Estado producida en todas las agencias estatales de la época.» Finalmente señalan que «Informes de este tipo también pueden encontrarse en los documentos desclasificados por el gobierno de Estados Unidos sobre el mismo período, entregados al gobierno argentino, con los que venimos trabajando en la base de acceso y consulta desclasificados.org.ar desde hace dos años».

intento para permitir a los tribunales leer el informe, pero finalmente se resuelve en 2017 que los testimonios de las víctimas son secretos. A pesar de este «fracaso» judicial, los proyectos independientes avanzan la idea de que esos archivos deben ser públicos y cuestionan el monopolio estatal sobre esa información. Aunque haya intervenido la justicia y aunque no se haya podido modificar la ley (todavía, en todo caso), se logró acceder y exhibir archivos, aún en contra de esa ley (el tatuaje logra además un punto sin retorno, un más allá de la ley y la clasificación que no puede ser revertido). En un email del 6 de mayo de 2018 sobre el proceso de acceso a los documentos que usó para su libro, Soto Román me dijo: «con la editorial violamos abiertamente las condiciones de uso del sitio [del cual bajaron los archivos] y dicha transgresión *es parte del sentido de la obra*. Hasta el día de hoy esperamos una carta de “cease and desist” la que afortunadamente no ha llegado. Por lo demás daría lo mismo, el daño ya está hecho» [el énfasis es mío]. La transgresión de las leyes clasificatorias que mantienen el secreto y de las que restringen el uso de archivos es parte del significado y de la eficacia de estos movimientos en contra de la restricción del saber y de la información. Y, aunque inicialmente la respuesta del Derecho sea rechazar las incursiones en los archivos y sostener el secreto, estas iniciativas minan la naturalidad con que se acepta el monopolio estatal de la información y horadan la construcción de esa naturalidad, cuestionándola.

En ese email Soto Román también me contó que después de publicar *Chile Project* se enteró de que un profesor de la facultad de arquitectura de la Universidad de Chile había publicado un libro donde invitaba a artistas visuales para que intervinieran documentos desclasificados, y que ese proyecto contaba con el respaldo de Peter Kornbluh, director del Chile Documentation Project en el National Security Archive, un archivo no gubernamental ubicado en George Washington University del cual Soto Román descargó los archivos para su libro. Me parece significativo esto en relación a la idea de la colectivización como una función compartida por el arte y los archivos (Enwezor 14), pero especialmente en cuanto a la progresiva conformación en Chile de una nueva «archivística post-custodial», una práctica policéntrica que produce una suerte de «galaxia de pequeños archivos» (Carvajal, Dávila y Tapia 129). Así, el arte de archivo realizaría un desplazamiento hacia múltiples y diversas memorias colectivas que sumarían nuevas voces hasta hace poco no contempladas en las memorias y los archivos nacionales.

Los archivos abren un espacio productivo para las y los artistas porque representan escenas de un peso histórico intolerable, pero la fascinación del arte contemporáneo con el archivo muestra también un interés por la reflexión histórica sobre el pasado (Enwezor 33) y una capacidad de acceder y de iluminar otras verdades. Por eso las estrategias de las y los artistas con el material de archivo apuntan, como vimos en Voluspa Jarpa, Carlos Soto Román y Francisco Tapia Salinas, a transformar sus modos documentales y evidenciales en reflexiones sobre su condición histórica. Por otro lado, cuando rescata imágenes previamente prohibidas, hace audibles testimonios de víctimas y saca a la luz películas disidentes y cajas enterradas, esa recuperación de material es también una interpelación activa que el arte contemporáneo hace a la historia y a la

«verdad de archivo». Así, estas obras echan luz sobre lo que Enwezor llama «la zona indeterminada entre el evento y la imagen del evento, entre el documento y el monumento» (47) y ofenden el poder categórico del archivo como entrada principal en la verdad, contestan su autoridad. El arte de archivo es en este sentido una posibilidad de colectivizar información secreta y, simultáneamente, un cuestionamiento de los modos de construcción de esa información. Quizás su mayor interés radique entonces en que, como dice Enwezor, el archivo puede devenir un vehículo para complementar y reconstituir la historia como una ficción autoconsciente.

Para terminar, creo que a partir de este interés por la historia y la verdad se hace necesario preguntarnos por el estatuto artístico y estético de estas obras: ¿tiene *Chile Project* un valor específicamente literario? ¿Cuál es el valor artístico de «Lo que ves es lo que es», *La hinteligencia militar*, *Anti-Humboldt*, «Desclasificación popular»? ¿Pueden estas obras ser tratadas como obras de arte o solo como una forma de intervención o de testimonio públicos? Josefina Ludmer habla de un «fin de ciclo» de la autonomía literaria que creo que podemos extender en algunos de sus aspectos al arte en general. Si autonomía significaba autorreferencialidad y especificidad, dice Ludmer, regirse por instituciones propias que debatían su sentido, su valor y su relación con otras esferas, la situación de pérdida de autonomía es la del fin de las esferas, donde se desdibujan los campos autónomos de lo político, lo económico y lo cultural. Así, lo que ella llama «literatura postautónoma» sale de la literatura (de su autorreferencialidad) y entra en el medio «sin-afueras» que es la imaginación pública. Constitutiva de todo lo que se produce y circula, la imaginación pública es para Ludmer una «fábrica de presente» en la que no hay realidad opuesta a ficción: «Desde la imaginación pública leo la literatura actual como si fuera una noticia» (s. p.).

Este proceso de transformación conlleva un cambio en los modos de lectura. Ya no una lectura interior a la literatura en la que aparece el «valor» en primer plano sino que, dado que la literatura posautónoma aplica una operación de «vaciamiento» y el sentido queda «sin metáfora», tomando la forma del testimonio, la autobiografía o la crónica, el sentido y el valor de la obra viene a ser, entonces, la «fabricación de presente». Aparece en el arte otra episteme y otro modo de leer. Aunque Ludmer sostiene que «al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder “el valor literario” [y al perder “la ficción”] la literatura posautónoma perdería el poder crítico, emancipador, hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia» (s. p.), yo creo que lo que vengo mostrando sobre su capacidad de acceso, colectivización y cuestionamiento del archivo oficial y sus narraciones refuta esta pérdida de poder. En tanto «escritura sin metáfora», escritura del presente, la literatura posautónoma pierde distancia, especificidad y también, en muchos casos, valor literario (aunque no estético) y en esa pérdida hay mucho que lamentar; pero gana imbricación con la realidad y, en ese sentido, ostenta nuevos poderes y formas de crítica social y resistencia en un contexto global en que la lucha por imponer verdad se ha vuelto crucial y ubicua. Este creo que es el poder actual de *Chile Project* y de las otras obras y proyectos mencionados: es *en* su integración a la realidad y a la imaginación pública que reside su poder de crítica social, de cuestionamiento y de resistencia.



FIGURA 15



FIGURA 16

«2054»

Conclusiones

El análisis de aquello que –como proponía Didi-Huberman– podemos todavía entrever a través de lo que un testimonio dice en su silencio o un documento muestra en su ser incompleto, lleva necesariamente a pensar el problema de la construcción, el acceso y la destrucción de archivos. Por eso, partiendo del libro de poesía documental *Chile Project: [Re-classified]* (2013) de Carlos Soto Román, y de su relación con la obra de Voluspa Jarpa y de Francisco Tapia Salinas, vimos lo que pienso que empieza a ser un trabajo social de colectivización y desclasificación popular en que, en contra de la prohibición estatal, artistas y organizaciones chilenas intentan acceder «desde abajo» a sus archivos. Estas obras señalan la censura e iluminan la negación de la promesa del archivo y, poniendo el foco en el uso de los documentos que hizo el poder, llevan a cabo un «deber de archivo» que revela las ausencias y agencias de los documentos históricos.

En *La era del acceso* (2020) Jeremy Rifkin dice que ante la desmaterialización de los bienes en una economía cada vez más ingrávida, nociones como «propiedad privada» se vuelven menos precisas porque la mayoría de las relaciones sociales y culturales se acomodan y redefinen mediante relaciones de acceso. En ese sentido, la desclasificación de información de manera diferida y desterritorializada por parte de los Estados es un acto performático, una puesta en escena que testimonia sobre todo un ejercicio de poder. Al volver ese ejercicio visible en exposiciones, libros e instalaciones, el arte y la literatura muestran su propio poder de crítica y de intervención y, junto a los nuevos modelos de archivos «del común» con sus configuraciones policéntricas, contrarrestan el poder monopólico sobre la información. Así, aunque estos archivos visibilizados por el arte continúan invisibles en la justicia y «para los asuntos judiciales lo que interesa es lo que hay en los expedientes», los archivos del «pasado» releídos a la luz del presente –como dice uno de los epígrafes con que abrí este artículo– representan en esa reiteración un momento de peligro. Si –como dice Derrida– el archivo es justicia más allá del Derecho, y la justicia excede pero exige el Derecho (53), este artículo muestra cómo el arte de archivo junto con organizaciones independientes están ejerciendo esa exigencia en Chile, señalándole al Derecho sus silencios.

Referencias

- Arfuch, Leonor. «Arte, memoria y archivo». *Punto de vista*, n° 68, 2000, pp. 34-37.
- Bustos, David. «Chile Project, archivos secretos de la CIA de Carlos Soto Román», Reseña, Blog *Art Hacker*, <https://artehacker1.blogspot.com/2016/09/chile-project-archivos-secretos-de-la.html>
- Carvajal, Fernanda, Mela Dávila Freire y Mabel Tapia, editoras. *Archivos del común II: El archivo anómico*. Pasafronteras, 2020.

- Derrida, Jacques. «Mal de archivo. Una impresión freudiana». Coloquio internacional Memory: The Question of Archives. Patrocinada por la Société internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, el Freud Museum y el Courtauld Institute of Art, Londres. 5, jun, 1994; conferencia. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>
- Didi-Huberman, Georges. «El archivo arde». Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la Cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Dorfman, Ariel. «The Last September 11». *Chile: The Other September 11: An Anthology of Reflections on the 1973 Coup*. Ocean Press, 2006, pp. 1-5.
- Dorfman, Daniela. «El Museo como *Courtroom*: los archivos clasificados de la CIA en la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa». *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022.
- Enwezor, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. International Center of Photography, 2007.
- Foster, Hal. «An Archival Impulse». *October*, vol. 110, 2004, pp. 3-22.
- García Manríquez, Hugo. *Anti-Humboldt: Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*. Litmus Press/Matadero, 2017.
- Giunta, Andrea. «El “glamour” de los archivos». ¿*Qué es arte contemporáneo hoy? Simposio Internacional*, Ed. Alexander Alberro. Univ Públic Navarra/Nafarroako Unib Publik, 2012, pp. 89-114.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- «Inteligencia: el seguimiento a los organismos de derechos humanos». Gacetilla de prensa de Abuelas de plaza de mayo y CELS, 22 mar. 2021. <https://www.abuelas.org.ar/noticia/inteligencia-el-seguimiento-a-los-organismos-de-derechos-humanos-1429>
- Jarpa, Voluspa. *Lo que ves es lo que es*. Instalación. MALBA, Buenos Aires, 2016.
- Ludmer, Josefina. «Literaturas postautónomas». *Ciber Letras. Revista de crítica literaria y cultura*. NUMERO/NUMBER 17, July 2007. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Pesutic, Sergio. *La hñteligencia militar*. Oxímoron, 1986.
- Soto Román, Carlos. *Chile Project: [Re-Classified]*. Gauss PDF, 2013.
- . *Chile Project: [Re-Classified]*. Pez Espiral, 2015.
- . Comunicación personal, e-mail 6 de mayo de 2018
- Tapia Salinas, Francisco. *Desclasificación popular*. Instalación. Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, 2014-2015.
- . *2054*. Instalación. Galería Metales pesados, Santiago de Chile, 2016.
- . *Abrir la herida*. Video-performance. s. l., 2016.