

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes
Departamento de Estudios Históricos y Sociales

Tema: Arte de Archivo y Géneros Disidentes

Archivo La Condesa. Márgenes, cuerpxs subversivos, un
acervo monstruosx.

Prof. M. Abril Cleve

Legajo 69111/6

Tesis para optar por el grado de Licenciada en Historia de Las Artes con
Orientación en Artes Visuales

Directora: Dra. Natalia Giglietti

Co-Directora: Prof. Elena Sedán

29 de marzo de 2021

Índice

INTRODUCCIÓN	2
I. Problema a investigar	5
II. Estado de la cuestión.....	5
III. Objetivos.....	7
IV. Preguntas de investigación	7
V. Hipótesis	7
VI. Metodología	7
Capítulo 1. Presentación	8
Caja 9: Grado Cero - El velorio de Laura	10
Caja 9: Momento uno (acopio de pertenencias).....	15
Caja 1417 - La Habitación Archivo	17
Caja 360. Instalación-Archivo.....	18
Capítulo 2. Archivo La Condesa. Nadie Sabe lo que Puede un Cuerpo	21
Características del Archivo	21
Arte de Archivo - Contra-archivo de La Condesa.....	22
Capítulo 3. Archivo Monstra	28
Lo paródico y lo subversivo - La monstruosidad en la performatividad del género	28
Lo archivable de un cuerpo.....	29
Caja 331	32
Conclusión	35
Referencias bibliográficas	36

Resumen

El propósito de esta tesis es brindar un primer abordaje al archivo digital *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, realizando un recorte sobre algunos de los elementos que lo componen y que nos permiten comprenderlo en su carácter *monstruoso*. Se pretende mostrar a partir del análisis del montaje de los recursos visuales y audiovisuales del acervo, su constitución como una contra-archivo visual que tensiona los límites entre la noción de archivo personal y arte de archivo. Al tiempo que da cuenta del dinamismo y la complejidad por la que atraviesan los cuerpos en la performatividad de género.

INTRODUCCIÓN

La Tesis *Archivo La Condesa. Márgenes, cuerpos subversivos, un acervo monstruosx¹*, se propone analizar el archivo digital *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, e indagar sobre los modos de representación de lo monstruoso. Un archivo que nace de repensar los márgenes y las marginalidades, los cuerpos subversivos de la matriz de normatividad binaria, y que juega con lo performativo en el montaje de las imágenes que lo componen.

Este escrito surge de la necesidad de salir de los límites geográficos, físicos e institucionales. Del encuentro con otra ciudad histórica con sus conflictos y contradicciones. De reflexionar sobre las múltiples periferias. De la indignación que provoca una nueva avanzada del neoliberalismo vulnerando cuerpos y derechos, pero también del calor de la resistencia, del estar presente. Del deseo de escribir una de esas tantas historias que no han sido rescatadas por las Historias Oficiales.

De los movimientos, del encuentro con nuevas personas y nuevas miradas, doy con el archivo digital *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo* que, en principio, me fascina y me apabulla, temo no estar preparada para analizarlo. Cada rincón, cada nuevo *click* dispara una serie de preguntas complejas de resolver tanto en lo metodológico como en lo teórico: ¿cómo organizar la materialidad de un archivo que no busca ser *organizado*? ¿qué selección priorizar? ¿esa caja cambió de lugar de ayer a hoy? ¿cómo hablar del archivo, de Laura, de Salchichón Primavera tomando una cierta

¹ En la redacción, se intentó dejar de lado la utilización del género masculino como universal. En los casos en que esto no ha sido posible, se ha optado por este por razones académicas. Es pertinente aclarar que cada vez que utilizamos el los, estamos diciendo las y les, para incluir todas las identidades de género existentes.

distancia cuando el propio acervo pide ser observado con una mirada afectiva? ¿cómo dar cuenta de las múltiples complejidades que encarna sin simplificarlas ni romantizarlas?

El archivo digital *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, conformado por el colectivo Salchichón Primavera, cuenta con 27 cajas que cambian de orden todos los días, y contienen el registro de las pertenencias y los relatos orales acerca de Laura Dominique Pilleri, “La Condesa” de Córdoba. Laura es una de tantos personajes complejos que transitaron las periferias de una ciudad conservadora como Córdoba. Estuvo 19 años detenida, era ladrona, trabajadora sexual, militante por los derechos de las disidencias dentro del sistema penitenciario, era escritora y estudiante de la carrera de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) dentro del Programa Educación en las Cárceles (PUC), era católica y portadora de VIH. Luego de realizar su cambio de documento acorde a su género autopercibido es trasladada de la cárcel de hombres a una de mujeres. Al poco tiempo de ser excarcelada sufre un paro cardiorrespiratorio que termina con su vida en el baño de la casa de su hermana Claudia.

Los integrantes de Salchichón Primavera, Melina Alzogaray, Laura Zanotti, Elena Pollan González y Pío Longo, se reúnen desde diversas disciplinas (historia, fotografía, artes audiovisuales) y desde sus militancias feministas para recopilar las pertenencias de Laura y configurar el trazado de un acervo digital que, a través de su historia, revele la de muchos otros cuerpos vulnerados. Las pertenencias materiales de Laura fueron utilizadas para el armado de un colchón que fue parte de la instalación *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo* inaugurada junto con el archivo el 10 de abril de 2017 en el Museo de Antropología de la UNC, como presentación pública de Laura, del proyecto y del fondo documental al cuál se accedía durante el recorrido a través de los distintos códigos QR colocados en la sala y en los objetos de Laura. El archivo digital² (Figura 1) cambia el orden de sus cajas día tras día, exhibe el registro fotográfico de las pertenencias de Laura Pilleri, entrevistas a sus familiares y amigos, producciones del colectivo Salchichón Primavera surgidas de la intervención o edición de ese material digital.

² Disponible en: <https://la-condesa.com/>



Figura 1. Captura de pantalla acceso al archivo, visualización de las cajas. Recuperado de: <https://la-condesa.com/>

El primer capítulo de este escrito abordará la presentación de los personajes de esta historia, los encuentros y los nudos del relato. Servirá como un primer acercamiento al proceso de creación del archivo. A partir de la bitácora de trabajo de Salchichón Primavera en la caja nueva, introducirá la reflexión sobre lo archivable, la intención de archivar un cuerpo ausente, conservar y poner en imágenes la historia de Laura.

El segundo capítulo se centra en la noción de archivo, se analizarán las características del acervo *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo* y algunos de los contenidos de sus cajas para pensarlos en sintonía con las categorías de *contra-archivo* de Andrea Giunta (2010) y *arte de archivo* y *contramemoria* de Hal Foster (2004). Esto permitirá enfatizar la mirada sobre algunos objetos específicos de Laura y la forma en que son presentados en el acervo para repensar los límites entre el archivo personal y el arte de archivo.

Por último, el tercer capítulo profundizará en las nociones de *performatividad de género* a través de los aportes de Judith Butler (1990) y de las consideraciones sobre *lo paródico* y *lo subversivo* que introduce Nelly Richard (2018), para aproximarnos a una posible lectura en torno a la idea de monstruosidad presente en la realización del acervo. Para esto, analizaremos algunas fotografías de Laura de las cajas 10 y 147, y la edición de video de la caja 331, para ahondar en el montaje de un archivo que da cuenta del dinamismo de la construcción identitaria.

I. Problema a investigar

En las últimas décadas con el auge de los estudios en torno a los feminismos y las teorías *queer* se han profundizado y complejizado los análisis de producciones artísticas de las identidades disidentes. Se han conformado y puesto en valor archivos personales que buscan resguardar la memoria de los colectivos trans, y se han realizado exposiciones en distintos países del mundo que contribuyen a visibilizar las problemáticas que atraviesan. Particularmente, nos interesa investigar una propuesta de arte de archivo que evidencia en su composición las tensiones y las negociaciones de las identidades que no se corresponden con la matriz heterocisnormativa binaria dominante.

II. Estado de la cuestión

El estado de la cuestión se organiza en torno a las problemáticas de géneros disidentes y a las producciones de artistas latinoamericanos que abordan el archivo. En este contexto, no pueden dejar de mencionarse las siguientes iniciativas: la conformación del Archivo de la Memoria Trans y las actividades del Laboratorio de Investigación y documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina (LabiAL) de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

En 2008, Paul Preciado publica *Testo Yonki*, un *ensayo corporal* que narra y teoriza su propio proceso de transgenerización como una experiencia política en tanto involucra el deseo, la sexualidad, lo afectivo y hasta lo molecular de esa transformación dinámica que no culmina en los doscientos treinta y seis días y noches que recopila en su escrito. Años más tarde presenta su Manifiesto Contrasexual (2016) en donde afirma que la contrasexualidad significa el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de los cuerpos al esquema binario. Propone reemplazar el contrato social *natural* por un contrato contrasexual en que los cuerpos no se reconozcan como hombres o mujeres, sino como cuerpos hablantes renunciando a una identidad sexual cerrada. Teoriza sobre la intersexualidad y la asignación de los órganos sexuales como productores de sentido “sólo como sexuado el cuerpo tiene sentido, un cuerpo sin sexo es monstruoso” (Preciado, 2016, p.44)

Desde una perspectiva latinoamericana, Nelly Richard presenta, en su libro *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer* (2018), una serie de recopilaciones, análisis y entrevistas a artistas que trabajaron en el contexto de la

dictadura chilena y la transición a la democracia desde los ámbitos de los feminismos, las disidencias sexuales y de géneros. Desde una perspectiva crítica cuestiona los archivos de lo *queer* metropolitano que universaliza las excentricidades sin localizar los reclamos de las corporalidades disidentes del sur.

En 2012, María Belén Correa crea el grupo de Facebook Archivo de la Memoria Trans de Argentina. Cecilia Estalles Alcón, en el ensayo *Fotos de Familia. Archivo de la Memoria Trans* (2018), relata que el archivo recopila y protege la memoria trans en fotografías, videos, recortes de diarios y revistas, pero particularmente, el relato oral de las sobrevivientes. La autora analiza desde lo fotográfico las características de las imágenes que componen este archivo desde su conformación como fotorecuerdo, un álbum familiar que reconstruye las historias de las que ya no están. Estalles Alcón afirma que el archivo es un lugar de investigación y de catarsis en el que la memoria individual se transforma en colectiva, atravesada por el recuerdo compartido de los cuerpos que fueron expulsados de las casas a temprana edad, la persecución, la prostitución, los vínculos, los exilios, las anécdotas que conforman “Una historia compartida con rasgos comunes que hablan de nuestra identidad Latinoamericana” (Estalles Alcón, 2018, p.4)

En *Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte* (2014), el Grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual, perteneciente al LabIAL, cuestiona la tradición de la escritura de la historia del arte como tecnología sexopolítica que produce ficciones de cuerpos y de subjetividades sexuadas y racializadas en torno a la hegemonía del sistema heterocisnormativo. Reflexionan críticamente en torno a la incorporación de las desobediencias sexuales en la academia, postulando nuevas formas epistemológicas y metodológicas que nazcan desde las poéticas de la disidencia, focalizando en los desvíos, las incomodidades, lo subalterno, lo abyecto. De esta forma, se preguntan también sobre las políticas de archivo dentro de la voracidad del mercado del arte que fetichiza y mercantiliza fondos documentales, y cuáles son las características que alojan los acervos que recopilan las historias de cuerpos sexopolíticos disidentes para pensar nuevas formas de asociación afectiva que resistan a los regímenes que administran los cuerpos dentro del “teatro de las diferencias”. Según el grupo “Pensar las políticas de archivo a través del daño es pensar las reverberancias de nuestros traumas, la melancolía de nuestros cuerpos ausentes, la internacionalización de una suerte de soledad histórica que imposibilita la construcción de genealogías sexopolíticas disidentes” (Grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual, 2014, s/p).

III. Objetivos

- Analizar las características del archivo digital *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo* en torno a la noción de arte de archivo y de contra-archivo visual.
- Reconocer la construcción de una contramemoria y de las tensiones de lo performativo del género a través de la composición y del montaje de fotografías del archivo.
- Identificar algunas de las formas de representación de la monstruosidad a partir de las subversiones que presenta el armado del archivo.

IV. Preguntas de investigación

¿Cómo se representa la monstruosidad en el archivo digital *La Condesa*? ¿De qué manera se evidencia la tensión entre arte de archivo y archivo personal en las características del acervo? ¿cómo se elabora la noción de contra-archivo a partir de las características visuales y audiovisuales del acervo?

V. Hipótesis

La monstruosidad en el archivo digital *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, se vislumbra en el sistema de clasificación que selecciona Salchichón Primavera para producir el acervo, particularmente, en la elección del montaje de las pertenencias de Laura Pilleri. De esta manera, se pone de manifiesto la tensión entre la noción de archivo personal en la recopilación de los bienes de *La Condesa* y el concepto de arte de archivo, en donde esos materiales construyen nuevas lecturas y recorridos que afirman su potencialidad simbólica. Por otra parte, en las composiciones visuales y audiovisuales de Salchichón Primavera, la noción de contra-archivo aparece en los gestos que disputan la autoridad del concepto de archivo y visibiliza las tensiones, contradicciones y luchas de los distintos actores políticos que encarna Laura.

VI. Metodología

Los criterios metodológicos a implementar estarán orientados por la reflexión a lo largo de todo el proceso de investigación, ante el encuentro con el archivo. El modo de abordaje propiciará su puesta en valor desde las alternativas de lectura que se desprendan a partir de visibilizar la potencialidad de su propia materialidad y la configuración que la compone. Para emprender este objetivo, se seleccionarán algunos elementos del archivo por medio de la observación, la contrastación con el material bibliográfico y los conceptos teórico, y la realización de entrevistas. La observación

permitirá advertir nuevos vínculos entre los materiales de archivo que permitan construir otras narraciones a partir de los mismos.

Capítulo 1. Presentación

Luego de la sanción de la Ley de Identidad de Género -el 9 de mayo de 2012- Laura Dominique Pilleri, “La Condesa de Córdoba”, a sus 51 años, fue la primera persona privada de su libertad que pudo tramitar su Documento Nacional de Identidad acorde a su género autopercebido. Y lograr, luego de varios meses de lucha, que se la traslade de una cárcel de hombres a una de mujeres para completar su condena. Vivió 19 años en prisión en el Servicio Penitenciario de Córdoba. Era ladrona, católica, trabajadora sexual, escritora y estudiante de la carrera de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) en el marco del Programa Educación en la Cárcel (PUC). Fue el primer caso público de VIH en la provincia. Cumplió su condena en septiembre de 2015 y el 17 de octubre de ese mismo año sufre un paro cardiorrespiratorio que termina con su vida en el baño de la casa de su hermana Claudia.

La memoria, el relato oral, lo colectivo, las militancias, las historias vivas y las narrativas que dan vida a los cuerpos ausentes fueron los motores que impulsaron el trabajo de cada integrante de Salchichón Primavera³. Movimientos que hicieron que se encuentren y conozcan también a Laura. Y movilizan a quién escribe estas palabras a repensar los límites geográficos, sociales, culturales, artísticos y académicos con los que escribimos las historias y teorizamos las prácticas artísticas.

El primer vínculo se establece entre Melina Alzogaray y Laura (Lali) Zanotti⁴. Dos cordobesas que se conocieron en México. Melina es Licenciada en historia y trabajaba reconstruyendo mediante relatos orales las historias de las distintas comunidades mexicanas. Lali es fotógrafa, se suma al proyecto desde el registro fotográfico y audiovisual. Regresan a Córdoba en el año 2014, Lali en febrero y Melina en mayo para

³ Salchichón Primavera es un colectivo interdisciplinar creado en el año 2015, integrado por Melina Alzogaray, Laura (Lali) Zanotti, Elena Pollán González y Pío Longo. La elección del nombre, según comenta Lali, proviene de una notita que encontraron camuflada en un rincón de un cuaderno de La Condesa con artículos que pedía que le lleven a la cárcel y entre una variada lista, aparece “250 salchichón primavera (...)” (Cleve, M.A. 2020. Entrevista a Laura (Lali) Zanotti. Córdoba. Puede pedirse a abrilcleve@hotmail.com). El nombre tuvo esa resonancia queer, anti-académica y poética que venían elaborando con el archivo. Casi como una coincidencia, María Moreno escribe en su libro *Panfleto: erótica y feminismo* (2018) en una reseña sobre Paul Preciado, sobre la manifestación de un grupo de lesbianas, homosexuales y trans que, en 1971, en repudio a una conferencia en contra del aborto en el teatro de la Mutualité de París, arrojaron salchichones al profesor Lejeune y, desde entonces, comenzaron a llamarse *Comando Saucisson* (Comando Salchichón).

⁴ Por cuestiones de practicidad en la escritura y para no generar confusiones en el relato continuaré utilizando el apodo “Lali” que utiliza Laura Zanotti.

presentar una instalación llamada *La Multitud del ala contra el viento*, en el Pabellón Argentina de la UNC. Simultáneamente, Melina lleva a cabo un taller-laboratorio desde la Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC llamado La memoria del cuerpo que escribe: el uso de la memoria y la entrevista para realizar proyectos artísticos, al que se suman Lali y Laura Pilleri con una beca que le otorgó la Secretaría de Extensión de la UNC. Para ese entonces, las productoras de lo que será el archivo *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo* relatan que existía el deseo conjunto de comenzar a trabajar en la reconstrucción de historias individuales. Tal es así que no tuvieron que ir en busca de La Condesa. Los recorridos y los deseos hicieron que se encontraran en ese taller. Laura solo participó de dos reuniones. Hacer pública la introspección de lo personal era parte de la dinámica que se proponía para las entrevistas orales y, según comentan, no fue de su agrado. Sin embargo, estableció contacto con Melina y le envió sus escritos en PDF: poemas, poesías, novelas y cartas. A partir de ese momento comienza a gestarse el proyecto: reconstruir la historia de vida de Laura.

La primera idea fue una biografía, una foto-biografía con una publicación en formato libro. No fue posible llevarla a cabo debido al costo que implicaba y a la necesidad de gestionar una beca o un subsidio para amortizar el trabajo y que, a la vez, pudiese significar un ingreso para Laura durante su excarcelación. En el proceso conocen a Elena Pollán González, oriunda del Estado Español, que vive seis meses en la Argentina y seis meses en su país de origen. En el periodo de residencia en la Argentina se radica en Córdoba donde estudia y trabaja en la Facultad de Antropología, ahí es donde conoce a Melina. Elena trabajaba con historias de vida de mujeres del Sahara. Había realizado documentales, estaba vinculada a la reconstrucción biográfica por medio de entrevistas desde una mirada de militante feminista que compartía con Melina y con Lali. Al poco tiempo se suma Pío Longo, amigo de Melina, que reside en Buenos Aires. Pío es productor, guionista, director de cine y militante. Así, “Se fueron uniendo los salchichones primavera” (Cleve, M. A 2020), narra Lali.

Comienzan a trazar los primeros lineamientos y a preguntarse de qué manera podían acercarse a Laura. Hasta entonces el único contacto era a través de los textos que le había enviado a Melina. Comenzaron a acercarse a la Secretaría de Extensión de la UNC para indagar cómo podían conocer un poco más sobre ella, cómo era el sistema de visitas de la cárcel y si era posible llamarla. Finalmente pudieron contactarla por teléfono, le contaron las ideas que tenían para narrar su historia de vida. Laura accedió y comenzó a

ser parte de Salchichón Primavera. En ese momento inician el recorrido sobre el *qué* y el *cómo*.

Comenzaron a conocer a Laura por esas llamadas telefónicas hasta que Melina fue a verla a la cárcel por primera vez⁵. Primaba el acercamiento con ella, conversar y, luego, sistematizar esa información. En palabras de Lali:

Estuvo bien, nos conocimos, charlamos, las dos nos llamábamos Laura, ahí yo tengo como una cosa no sé si psico-mágica o qué, pero como yo me llamo Laura también y también tengo HIV, estuvo bueno porque pudimos charlar un poco de eso... saber que retrovirales tomaba ella, conversar un poco de eso... Y yo en la clínica donde me atendía en México (cuento esto, es una nota de color nomás), se llamaba La Condesa también, entonces para mí había algo ahí medio mítico o de estas cuestiones, conexiones medio pata-físicas... me parecía re simbólico, poético, le conté eso a Laura y charlábamos un poco, ahí nos estábamos recién conociendo. La verdad es que no nos alcanzó el tiempo para conocernos personalmente (Cleve, 2020).

El colectivo atraviesa su primer duelo cuando fallece el padre de Melina en septiembre de 2015, fue un mes en el que el proyecto asumió otro tiempo “fue un baldazo de agua, un momento bisagra” (Cleve, 2020), según Lali. La comunicación con Laura también tomó otra dinámica. En ese impase, ella sale de la cárcel y no fue posible encontrarse inmediatamente para continuar con el trabajo. A las pocas semanas, vuelven a contactarse y programan un encuentro. Elena desde España les escribe a Melina y Lali: “Chicas averigüen que pasó porque me dicen que Laura murió” (Cleve, 2020). El desconcierto, otro *baldazo*: La Condesa había muerto.

Caja 9: Grado Cero - El velorio de Laura

La muerte de Laura casi tres semanas después de la del padre de Melina provocó que los modos de atravesar el duelo se agudicen. El acompañamiento del colectivo a la pérdida sufrida por una de sus integrantes, sumado a la ausencia repentina de quién protagonizaría el proyecto del archivo deviene en un *nuevo grado cero*.

El fallecimiento de Laura los aproxima a otras partes de su vida, a otras personas, a otras historias, a su hermana Claudia. Comienzan a generarse otros vínculos. Entran en escena, también, Maite Amaya (amiga de Laura), Diego Neo y Eugenia Aravena. En el

⁵ El régimen de visitas de la cárcel les permitía ir de a una persona por vez y no podían llevar ningún elemento para registrar esos encuentros. La segunda visita la realizó Lali.

afán de saber de Laura a partir de las personas que la conocían, la lista de entrevistados se hacía cada vez más extensa y el proyecto más inabarcable. En ese momento, decidieron concentrarse en el relato de su hermana; en Maite -la persona que la acompañaba desde afuera de la cárcel-; en Diego -su compañero de celda-; y en Eugenia -compañera de militancia-. Ese sería el recorte que harían, de ellos saldría un fragmento, una fracción del universo de La Condesa. Al respecto Lali comenta que este proceso se realizó “Siempre desde la pregunta, desde el cuestionamiento, dejándolo abierto porque no podíamos dar muchas cosas por sentadas” (Cleve, 2020). A partir de la indagación en la vida de Laura se reconstruyeron, a su vez, las historias de vida de sus personas más allegadas.

La caja 9 del acervo contiene la imagen escaneada de la carpeta roja que Salchichón Primavera utilizó como la bitácora de trabajo (Figura 2). En ella, se evidencian los ficheros de cinco momentos (“Grado Cero”, “Momento uno”, “Momento uno (detalles)”, “Momento dos”, “Momento tres”) diferenciados por carátulas de cartulina de distintos colores. Comienza con el fichero “Grado Cero (velorio)”. En la ficha 1 vemos en el margen izquierdo una fotografía de Laura en el ataúd, a la derecha hay un recuento de frases escritas a mano en distintos colores y tipografías (Figura 3). inaugura en rojo en la parte superior de la cédula: “Lo humano: lo que hace que una vida valga la pena”. La citan a Judith Butler en su escrito *Vida Precaria: El poder del Duelo y la Violencia* (2004), buscan encontrarle un valor político a las pérdidas físicas. Reflexionan, arman redes de conceptos y sentimientos, analizan y comparan los duelos y los efectos de transformación que generan.



Figura 2. Bitácora de Trabajo de Salchichón Primavera, Caja 9, Archivo La Condesa.
Recuperado de: <https://la-condesa.com/9/>

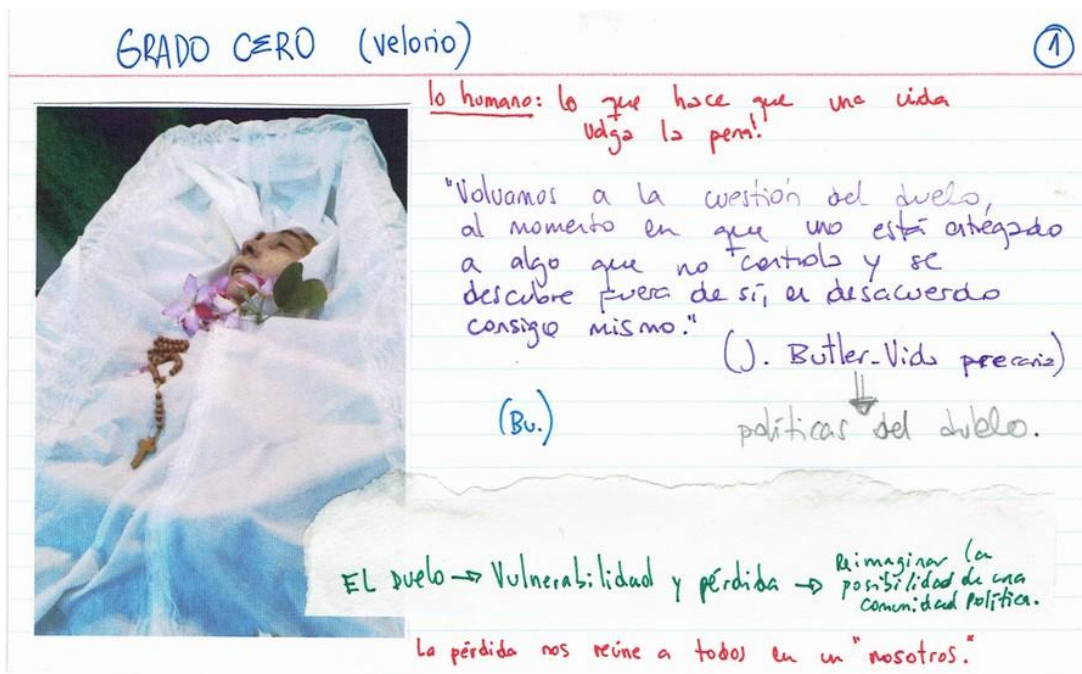


Figura 3. Ficha 1 Grado Cero (velorio), Bitácora de Trabajo, Caja 9. Archivo La Condesa.

Recuperado de: <https://la-condesa.com/9/>

La segunda tarjeta nos muestra sólo la fotografía de la capilla ardiente y a Laura en el ataúd. No hay citas ni frases pareciera una pausa reflexiva (Figura 3). La siguiente ficha también posee en el margen izquierdo una fotografía del cajón de Laura, alineado en el centro al crucifijo que se alza por detrás junto a dos velas prendidas de cada lado (Figura 4). Es un comienzo en el que se indaga sobre la noción de potencialidad del cuerpo y de la ausencia. Interesa destacar en estas imágenes, el uso de las fotografías del féretro de Laura como una presencia efímera, un último vistazo sobre un cuerpo y sobre las posibilidades que, aún sin vida, brinda para seguir reflexionando críticamente las realidades de ciertos sectores de la sociedad.

El cuerpo fallecido de una mujer a la que habían visto pocas veces dispara el análisis y el registro escrito de las múltiples dualidades de la transformación: de la vida a la muerte, de la presencia al peso de su ausencia, de los propios cuerpos e identidades que mutan, de los cuerpos normativos y anti-normativos, y del cuerpo político; de la violencia y del amor, de los rituales del duelo.



Figura 4. Ficha 2 Grado Cero (velorio), Bitácora de Trabajo, Caja 9, Archivo La Condesa.
 Recuperado de: <https://la-condesa.com/9/>

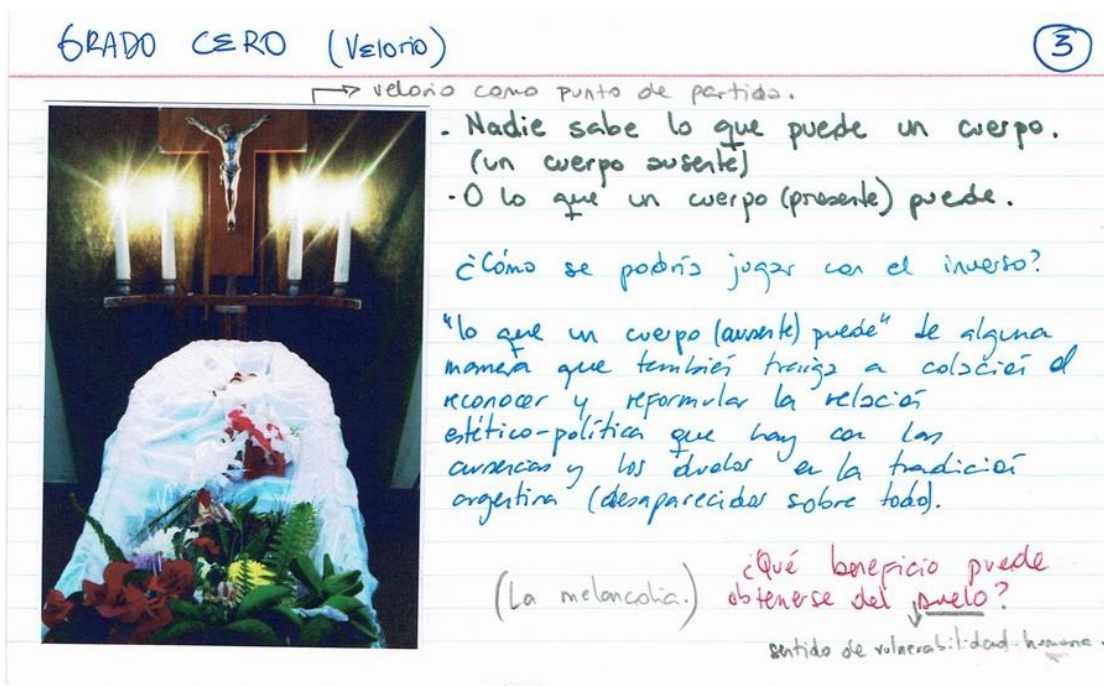


Figura 5. Ficha 3 Grado Cero (velorio), Bitácora de Trabajo, Caja 9, Archivo La Condesa.
 Recuperado de: <https://la-condesa.com/9/>

Este trayecto da cuenta de cómo empiezan a darle forma al proyecto, funciona como el boceto. De hecho, la *lluvia de ideas* (una carilla de una hoja Rivadavia con el punteo de las opciones posibles para delinear las bases del archivo) da origen al “Momento uno”: el inicio acerca del *qué* y del *cómo* del archivo. “El archivo del deseo de Laura (...) el archivo del cuerpo ausente” escriben en la tarjeta. Anotan: “Ver concepto de monstruo”, y se preguntan “¿cómo generar/crear un planteamiento audiovisual monstruoso?”.

Caja 9: Momento uno (acopio de pertenencias)

Salir de los marcos académicos, trascender sus formatos y su lenguaje fueron los principales disparadores con los que comenzaron a pensar y a construir el archivo de La Condesa. Funcionó como *pilar guía*, según el colectivo, sobre todo luego de la muerte de Laura “El archivo era la materia prima” (Cleve, 2020). Lali expresa que,

era más bien un contra-archivo también, (...) en realidad no hay un orden jerárquico, que cada quien puede entrar por donde pueda entrar, que cada quien puede ver donde puede ver, intentamos no bajar ningún tipo de línea, ni tampoco ser tan literales ni explicativos. Y que haya diferentes formas de archivos en el archivo, como todo lo que pueda ser archivable, de ahí la pregunta de si puede ser archivable el cuerpo y demás (Cleve, 2020).

Al relacionar los relatos acerca de Laura con la materialidad de sus pertenencias, el colectivo se enfrentaba a la problemática de definir un tipo de sistema para ordenar y para clasificar los objetos dentro del archivo. Como ya se comentó la plataforma digital cambia el orden de sus cajas día tras día. De ahí que hayan optado, según cuenta Lali, por el *sistema travesti* para establecer los lineamientos de un acervo *monstruoso*, capaz de mantenerse abierto y de mutar en cada nuevo acceso.

Un archivo que no siguiera una lógica lineal, sino que, según sus productores, exhiba las ediciones de video -donde se visualiza la sistematización de toda esa información y el material en bruto- y permita a los usuarios acceder e interrogarlo desde distintos ejes, ya sea a partir de la selección que proponen los artistas o bien de las imágenes y los videos completos de las entrevistas.

En el segundo fichero de la caja 9, diferenciado por una carpeta de cartulina celeste, se organiza la siguiente etapa del proyecto: el acopio de pertenencias con los objetos que les dio Claudia, la hermana de Laura. Es el momento concreto, el encuentro con toda la materialidad de La Condesa y con su ausencia. Registran y luego intervienen esas fotografías con frases escritas a mano en distintos colores y tipografías, redes

conceptuales que contribuyen en la indagación acerca de la finalidad del proyecto. No parecen interesados en reconstruir la historia de su vida, sino en repensarla, en reinterpretarla a partir de sus bienes y de sus personas allegadas. Sus objetos perfilan los primeros lineamientos del archivo. En una de las fichas (Figura 6), se observa una fotografía de Claudia agachada desatando unas bolsas, a su izquierda una estantería metálica con libros, detrás de ella un ropero y se alcanza a ver la parte trasera de una moto. La imagen se acompaña con el título El archivo del cuerpo ausente. De la fotografía salen flechas trazadas a mano de distintos colores que señalan los medicamentos para el VIH y las bolsas de la cárcel. También se dibuja un cuadro de diálogo en el que parecen hacer hablar a Claudia y preguntarse por la pérdida de Laura.

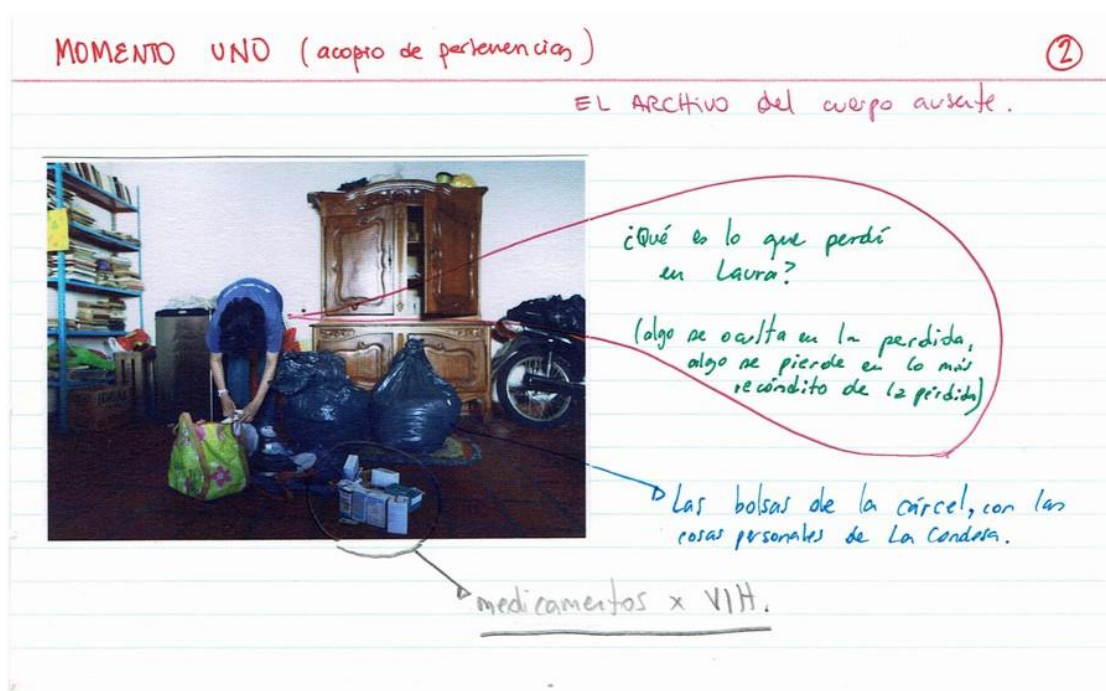


Figura 6. Ficha 2 Momento Uno (acopio de pertenencias), Bitácora de Salchichón Primavera. Recuperado de: <https://la-condesa.com/9/>

Aquí concluye el tiempo de duelo, el dolor se transforma en un recurso político y poético. El recuerdo de Laura permite pensar de manera crítica la construcción de un archivo que la reconozca y que visibilice las problemáticas de otros a quienes representa. Es el momento del *furor de archivo*, de la *compulsión por archivar*. Indagan, ¿qué de Laura es archivable? ¿por qué inventariarla o clasificarla? ¿cuál es el sentido y la

necesidad? ¿cómo debería presentarse ese archivo que exhibe una parte del universo de Laura?

En el encuentro con Claudia y con los bienes personales de su hermana comienza una etapa de indagación artística sobre qué hacer con esos objetos archivables. De ese primer contacto surge, según Lali, la motivación de armar la *Habitación Archivo* (edición de video de la caja 1417), una suerte de laboratorio de investigación. Según Lali, “fue una habitación que armamos en un cuartito en la casa de los papás de Meli, después se desarmó, pero a partir de ahí es que surgió la idea de hacer el colchón, de generar el cuarto propio” (Cleve, 2020).

Caja 1417 - La Habitación Archivo

En el interior de la caja digital observamos un video que inicia con una toma de Claudia organizando los libros de Laura y abriendo las bolsas con sus pertenencias de la cárcel (de aquí se extraen algunas capturas que se utilizaron para el Momento Uno de la Caja 9). Se yuxtaponen imágenes de una habitación con una cama, una ventana abierta, un espejo, un ropero. Comienza a escucharse un sonido similar al de una máquina registradora o un de un escáner. A medida que las prendas de La Condesa salen de las bolsas, la continuidad de la filmación se interrumpe con imágenes de fotografías en negativo de esos objetos.

El video continúa con la edición de los fragmentos de las entrevistas que Salchichón Primavera les realiza a Claudia, a Maite (amiga de Laura) y a Diego Neo (su compañero de celda), especialmente, de aquellos momentos en los que los entrevistados mencionan la habitación de Laura y su celda de 2x2. Mientras el relato transcurre con las voces en off de los familiares y amigos -mezcladas con un sonido como el de una caja musical- las imágenes muestran al colectivo montando la *Habitación Archivo*. Simultáneamente, se superponen imágenes diversas: una pequeña maqueta que simula la habitación de La Condesa en la cárcel, el recorrido en auto del exterior de la cárcel de Bouwer y el colchón de la instalación con un gato encima. Maite comenta y su voz resuena como un eco: “vos entrabas a... ni siquiera la celda, entrabas a la habitación de La Condesa”. El relato finaliza con Claudia mostrando, en el exterior de la casa de su infancia, la ventana de la habitación que compartían con Laura.

Esta caja sintetiza algunos de los procesos del proyecto. Es el encuentro con la ausencia de Laura, con sus pertenencias, con su hermana Claudia. A lo largo de todo el video la edición nos permite ver la manipulación de sus bienes en sintonía con aquellos conceptos que trabajan en la bitácora de la caja 9 sobre el *qué* y el *cómo* del archivo. Los objetos de Laura son registrados, escaneados (edición en negativo), y reorganizados en una habitación que no era suya y se transforman en el colchón que será parte de la *instalación-archivo*.

Caja 360. Instalación-Archivo⁶

La instalación y el archivo digital son para el colectivo una misma cosa: se inauguraron juntos, fueron gestados en un mismo proceso en dónde uno retroalimenta el sentido del otro. La instalación, inaugurada el 10 de abril de 2017 en el hall central del Museo de Antropología de la UNC (Figura 7), estaba compuesta por una reconstrucción mínima de la habitación y del colchón, y el trazado de un mapa de la red cloacal de la ciudad. Además, en cada sector de la sala se incorporó un mapeo de los espacios transitados por Laura a los que se accedía por medio de códigos QR que remitían directamente a partes específicas del archivo digital (Figura 8). Actualmente podemos acceder a una vista en 360° de lo que fue la instalación en la única caja que no cambia de lugar en el transcurso de los días y que contrasta por su color magenta.

Originalmente, los autores narran que pensaban la instalación como un espacio con televisores, cuartos con paredes reales y muros de periódicos hasta que finalmente el proceso hizo que se transforme en una síntesis del cuarto como una estructura minimalista, cúbica, metálica y magenta con el colchón en el centro y⁷ realizado a partir de la unión, del cosido de todas las pertenencias de Laura, de todo su universo (Figura 9).

⁶ Recorrido en 360° de la instalación. Recuperado de: <http://www.la-condesa.com/vr/>

⁷ Actualmente el colchón se conserva en el cuartito armado para el video de la caja 1417, espacio en donde se recreó la habitación de La Condesa y de donde se gestó la idea de realizar el colchón con sus pertenencias.



Figura 7. Fotografía de la Inauguración de la Instalación “La Condesa, nadie sabe lo que puede un cuerpo”, Hall del Museo de Antropología UNC (2017). Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/la-celebracion-de-la-condesa/>

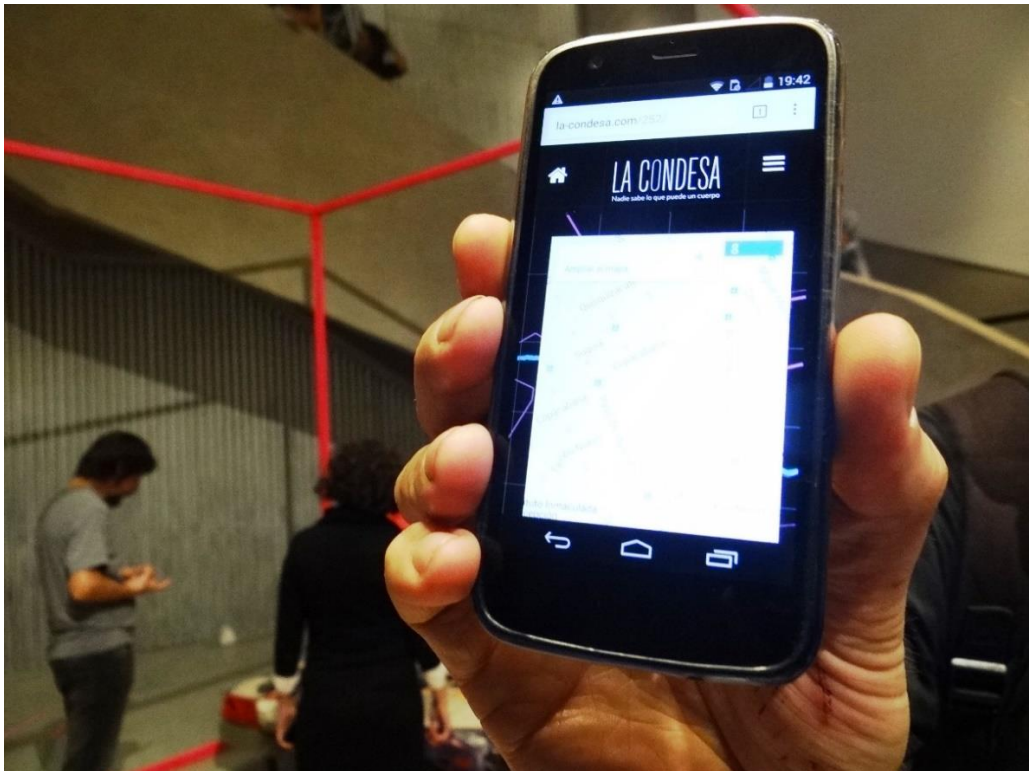


Figura 8. Fotografía de la Inauguración de la Instalación “La Condesa, nadie sabe lo que puede un cuerpo”, Hall del Museo de Antropología UNC (2017). Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/la-celebracion-de-la-condesa/>

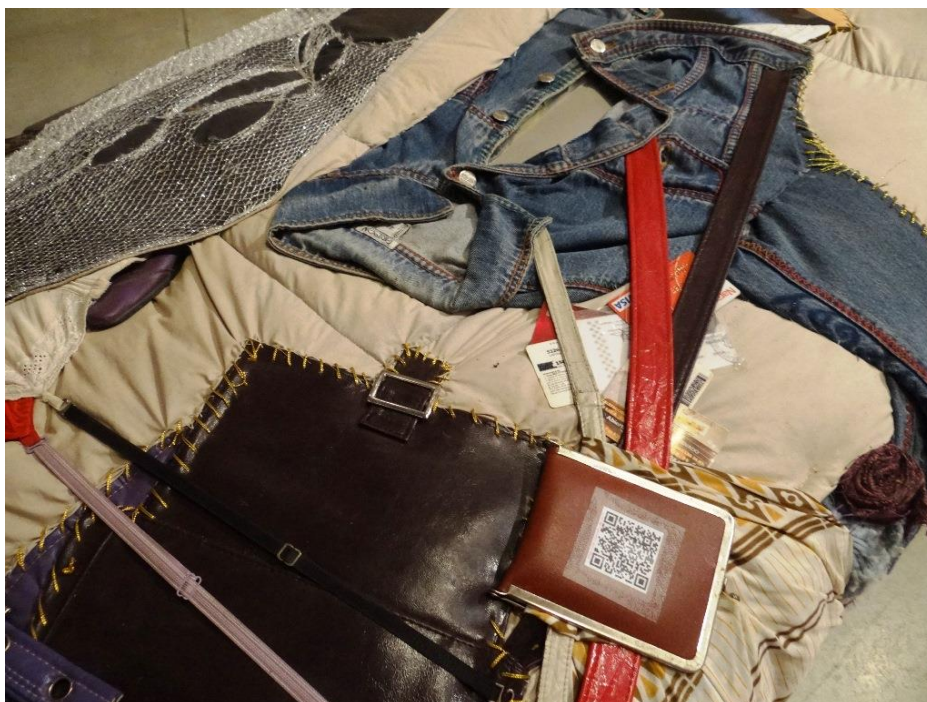


Figura 9. *Colchón* (2017) Salchichón Primavera. Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/la-celebracion-de-la-condesa/>

La instalación, el archivo, y todo el proceso significaron un duelo muy largo tanto para el colectivo como para Claudia. La exposición duró dos meses y, de alguna manera, para Salchichón Primavera fue un modo de atravesar de esa pérdida. Al finalizar mantuvieron contacto con Claudia, realizaron notas para artículos, transitaban talleres literarios, etcétera. En cada encuentro volvía el recuerdo sobre Laura y sobre todo lo trabajado. Sin embargo, el archivo sigue vigente, sus autores siguen sosteniendo ese espacio virtual y pensando en futuras intervenciones.

Al poco tiempo de inaugurar el archivo, el 13 de junio del 2017, muere Maite Amaya. El relato vivo que reconstruía la vida de Laura en el archivo. La ausencia vuelve a matizar el proyecto, lo carga de nuevos gestos simbólicos porque aquello que no pudo ser con Laura (la reconstrucción de su historia de vida) de alguna manera sucedió con Maite en vida. Su archivo, la reconstrucción de su historia y su mirada sobre Laura, quedaron plasmados en un mismo espacio.

Capítulo 2. Archivo La Condesa. Nadie Sabe lo que Puede un Cuerpo

Este apartado se centra en pensar el archivo a partir de algunas revisiones teóricas que problematizan su uso en las producciones artísticas contemporáneas y en el arte latinoamericano. Aborda la noción de *contra-archivos* presente en el análisis de Andrea Giunta (2010) en sintonía con los aportes de Hal Foster (2004) en su interés por rastrear el *impulso de archivo* y la construcción de una *contramemoria* en el arte de archivo contemporáneo.

Esto nos permitirá aproximar una mirada posible sobre las características del acervo, sobre la materialidad que lo conforma, y sobre los modos en los que las pertenencias de Laura dialogan para construir micro-relatos de su historia. Se focalizará en algunos de los objetos presentes en las cajas 10 y 147, entendiendo que el análisis intentará dar cuenta de una de las tantas lecturas y vínculos posibles dentro del universo de La Condesa.

Características del Archivo

Una estampita, un botín de alta caña, una libreta, una camisa, una prisión que se atomiza en visitas a la casa de la hermana y las clases. Un rouge, un pinta uñas, un espejo. La habitación, el hábitat, el habitus, sus pertenencias son ahora la cartografía (Salchichón Primavera, *Acerca de*, Archivo La Condesa, 2017).

En la página de inicio, estrictamente, en el menú desplegable se presenta la opción “Acerca de” en donde se relata la historia de Laura, los devenires del proyecto y la posibilidad de que el duelo haga resurgir una comunidad política. En esta sección, los integrantes del colectivo, nos introducen en la materialidad del archivo, nos advierten que en él cada pieza sigue viva y nos conducen hacia el deseo de La Condesa. Hablan de la inestabilidad del cuerpo del archivo, del de Laura y su historia personal, y del de sus propios cuerpos. Nos invitan a leer afectivamente y a ejercitar la empatía, dejando latente la pregunta: “¿Cuál es la potencia que tenemos los cuerpos vulnerados de Córdoba?” (Salchichón Primavera, *Acerca de*, Archivo La Condesa, 2017).

El fondo de pantalla de este archivo digital es constante: sobre un plano negro contrasta en color cian el río Suquía que atraviesa la ciudad de Córdoba y en magenta el trazado de la red cloacal, por encima se dibuja una cuadrícula en color gris. En la parte

superior de la página hay un recuadro con el título en blanco que permanece inmóvil en todas las cajas y en todas las visualizaciones. El acervo se compone de 27 cajas (Figura 1) que simulan ser de metal, la mayoría son de tonos verdes y grises, una tiene un recuadro de pintura roja, otra está pintada de azul, y hay solo una -la del recorrido 360° de la instalación- en magenta. Se las ve golpeadas, rayadas, algunas un tanto oxidadas, como si permitieran evidenciar el paso del tiempo. Todos los nomencladores son números, pero no siguen un patrón de orden ya sea creciente o decreciente. Están organizadas en filas de 3 cajas que día tras día cambian su ordenamiento, la única que se mantiene fija en el margen superior izquierdo, es la número 360.

Arte de Archivo - Contra-archivo de La Condesa

“Si el archivo es ‘ley de lo que puede ser dicho’ (Foucault 1990, 219), la creación de un contra-archivo visual involucra la investigación de aquello que no puede ser representado” (Giunta, 2010, s/p)

La idea de *contra-archivo* estuvo presente en el proceso de trabajo de Salchichón Primavera. La condición cambiante de las cajas desautoriza la linealidad del relato y amplía las formas de acceder al universo de La Condesa. El ímpetu por trazar *otra historia* que dé cuenta de la marginalización y de la vulnerabilidad de ciertos sectores de la sociedad definió la arquitectura del archivo. Interesa introducir en este apartado algunas reflexiones de Giunta (2010) en torno a la noción de archivo y su expansión en el arte latinoamericano contemporáneo.

La autora realiza un análisis sobre el nuevo lugar que ocupan los archivos en la actualidad tanto en el trabajo artístico, como en la investigación, en las exhibiciones, en los programas de los museos y en las políticas desde las cuales se constituyen los acervos documentales. En este sentido, entender el archivo de La Condesa como una producción artística nos permite preguntarnos acerca de los límites entre el arte de archivo y el archivo personal. Giunta analiza el carácter de *contra-monumento* que asumen los archivos en el trabajo de algunos artistas en tanto cuestionan la autoridad de la noción de archivo, desde su concepción histórica, física y ontológica⁸. Es decir, el uso

⁸ Giunta retoma el análisis de Jacques Derrida en su escrito “Mal de Archivo, una impresión freudiana” (1996), el autor indaga en torno a la noción de archivo y advierte el sentido etimológico de la palabra *arkhé* en cuanto a lo primitivo, lo originario, el comienzo y, a su vez, en el sentido nomológico del *arkhé*, de mandato. En el desarrollo toma en cuenta la *residencia*, el *arkeion* griego: la casa donde residían los magistrados superiores, los *arcontes*, los ciudadanos con el poder de “hacer o representar la ley”; no sólo eran guardianes de los documentos oficiales, sino que poseían las competencias hermenéuticas; tenían el poder de interpretar los archivos. (Derrida 1996: 10). El *contra-monumento* que recupera Giunta

de ciertos acervos o documentos por parte de los artistas pone en cuestión la entidad misma del archivo, disputando su condición de autoridad testimonial de los sucesos históricos.

De aquí se desprende la pregunta: ¿por qué interpretar el acervo digital “La Condesa” como un contra-archivo visual? En primer lugar, pues nace de cuestionar la potestad de los acervos oficiales en tanto testimonios de La Historia, develando la falta de lugar (en algunos de esos relatos) de los sectores sociales oprimidos y otorgándole voz a las disidencias. En segundo lugar, su soporte virtual que acumula el registro digital de las pertenencias de una persona a lo largo de su vida y las vuelca en el ciberespacio creando composiciones de contenidos en donde se tejen otras relaciones y se resignifica su materia. Al mismo tiempo, los objetos reales y tangibles se conjugan en un colchón que descansa en una habitación que no es un archivo, ni un museo de arte contemporáneo, ni una galería, no es visitado por audiencias, ni conservado ni estudiado. Lo que es de acceso público es el archivo digital con el registro fotográfico de los bienes de Laura y las intervenciones de Salchichón Primavera. Aquí es donde se tensa el límite entre el arte de archivo y el archivo personal, no es sólo el acervo que reúne los bienes de Laura únicamente, es una obra de archivo que nace del encuentro con Laura y con sus pertenencias, con los relatos de sus allegados y, principalmente, de las posibilidades que los integrantes del colectivo encontraron en ella para interpelar acerca de una serie de reclamos de sectores marginados por la sociedad de Córdoba.

En este sentido, interesa retomar los aportes de Hal Foster ([2004] 2016) en su búsqueda por rastrear el *impulso de archivo* en el arte contemporáneo. Analiza el arte de archivo en los tres casos que toma, abordando las *huellas desconocidas* o los proyectos incompletos que atraen a los artistas a pensar nuevos puntos de partida para ese material de archivo. El autor afirma:

(...) la obra en cuestión es de archivo ya que no solo recurre a archivos informales sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo dispone estos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presenta en una arquitectura casi de archivo (...) (Foster, [2004] 2016, p.105).

cuestiona la noción de archivo desde “(...) el cruce de *lo topológico* y *lo nomológico*, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad” (Derrida, 1996: 11).

De lo expuesto hasta aquí podemos pensar que el *impulso de archivo* en la obra de Salchichón Primavera nace del encuentro con aquellas *fuentes desconocidas* (Laura, sus escritos y su historia). Su muerte, la imposibilidad de producir el archivo con su relato vivo, el Grado Cero, hacen de las pertenencias de Laura el nuevo punto de partida. La condición cambiante del orden de las cajas (exceptuando la caja 360) que día tras día se modifica, propone diversas formas de acceso que rompen con la linealidad y jerarquización de los contenidos, a la vez que amplían las posibilidades de lectura de los usuarios⁹.

En efecto, este arte de archivo, según Foster (2014), elabora “nuevos órdenes de asociación afectiva” (p.122), su voluntad de relacionar más que de *totalizar* le brinda un sesgo de *paranoia*. Foster refiere esta condición al doble cuestionamiento que hacen estos *archivos informales* a los acervos oficiales dado que, por un lado, pueden leerse como “órdenes perversos” en búsqueda de perturbar el orden simbólico general; mientras que, por el otro, pueden implicar una puesta en crisis o un cambio radical de la ley social. El autor expresa que:

Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de la utopía (Foster, [2004] 2016, p. 123).

En este sentido, la práctica de contramemoria en el arte de archivo contribuye a dar cuenta de una falla en la *industria de la memoria*, en el orden simbólico de una sociedad de control que sigue una *razón de archivo*, administrando, archivando y vigilando las acciones de sus individuos. El arte de archivo imita, según Foster, la paradoja de un mundo contemporáneo que parece conectado y desconectado a la vez.

Interesa en este punto pensar en esta paradoja a partir de las cajas 10 y 147, su contenido aparentemente desconectado presenta en un carretel las fotografías de las pertenencias de Laura. La secuencia une elementos dispares, los documentos y resoluciones penales se entrelazan con cartas, poemas, corpiños, labiales, fotografías casuales, institucionales y eróticas. Nos acercan a aspectos de la cotidianeidad, de la vida

⁹ Esto permite reflexionar acerca del concepto de *rizoma* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, planteado en “A Thousand Plateaus” (Mil Mesetas) (1987). Foster retoma esta noción para analizar la manera en que surgen las obras de arte de archivo a partir de transformaciones, nexos y desconexiones, pensando en los “principios de conexión y heterogeneidad”, mediante los cuales cualquier punto del rizoma se vincula con cualquier otro, sin necesidad de seguir un orden lineal.

privada de La Condesa. Los objetos, siguiendo a Foster, se presentan de un modo aparentemente encontrado, pero construido, componen una matriz de yuxtaposiciones que permiten leer gestos e intenciones por parte del colectivo.

La caja 10 y la 147 contienen 125 y 140 imágenes respectivamente; analizar cada una y sus posibles vínculos con las demás, sería una tarea demasiado ambiciosa y, quizás, un poco irrelevante a los fines de este apartado. Si bien las posibilidades de lectura son múltiples y aparentemente inagotables, el propio archivo presenta relaciones que no son lineales, pero de las cuáles se pueden distinguir intenciones, signos y una cierta unidad en el relato.

Entre el contenido de ambas hay elementos que se repiten, pero no pareciese una repetición azarosa e involuntaria, sino que son presentados en formas diferentes siguiendo esa lógica casi de archivo que menciona Foster, en su interacción dentro de esa matriz de ordenación. Si bien entre los elementos que se encuentran repetidos hay una hoja de afeitar usada y una campera de jean, nos centraremos especialmente en un peine azul (Figura 10), el pomo de una crema de Detebencil (Figura 11) y un estuche de sombras de ojos usadas (Figura 12). El registro en una serie de la caja 147 muestra los objetos de manera individualizada, son exhibidos como piezas únicas del archivo, se presentan como aislados, pero, en esta suspensión, resultan más personales y representativos de Laura. Están separados, pero son parte de una totalidad. Mientras que en una serie de la caja 10 los objetos son apenas identificables dentro del neceser de Laura (Figura 13), es decir, el registro fotográfico aquí nos involucra en el uso cotidiano de esos elementos en la vida de su portadora. En el estuche los objetos (en algunos casos apenas insinuados debido a que requieren de una mirada atenta para ser descubiertos) dan cuenta de un doble funcionamiento dentro del acervo, por un lado, como piezas catalogables, individualizables. Y, por el otro, como rastros o *huellas* de la cotidianeidad de Laura. En la apertura de ese pequeño espacio en donde convergen, se percibe un gesto de la vida privada de Laura, un micro-relato dentro de un porta cosméticos, dentro de una caja en un archivo.

El análisis de estos objetos y su funcionalidad dentro del archivo nos lleva a retomar la cita de Giunta que encabeza este apartado “Si el archivo es ‘ley de lo que puede ser dicho’ (Foucault 1990, 219), la creación de un contra-archivo visual involucra la investigación de aquello que no puede ser representado” (Giunta, 2010, s/p). Las formas en que Salchichón Primavera enuncia y *presenta* estos elementos pone de manifiesto que

en las prácticas asociadas a su uso se distingue la construcción social de la diferencia sexual. En ambas cajas el registro de los bienes de Laura da cuenta de la performatividad de género a lo largo de su historia, el recurso visual de la repetición que analizamos no hace más que evidenciarlo, colocar nuestras miradas en esa forma de representar lo irrepresentable. En este sentido, la manifestación de este contra-archivo visual que aparece en el montaje de esas fotografías diversas deja entrever las complejidades de *lo monstruoso* y sus posibilidades de representación.



Figura 10. Fotografía 65; caja 147, Archivo La Condesa. Recuperado de: <https://la-condesa.com/147/>



Figura 11. Fotografía 79b; caja 147, Archivo La Condesa. Recuperado de: <https://la-condesa.com/147/>



Figura 12. Fotografía 115; caja 147, Archivo La Condesa. Recuperado de: <https://la-condesa.com/147/>



Figura 13. Fotografía 24cc, caja 10, Archivo La Condesa. Recuperado de: <https://la-condesa.com/10/>

Capítulo 3. Archivo Monstra

Lo paródico y lo subversivo - La monstruosidad en la performatividad del género

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo, ni varón ni mujer, ni XXY ni H2O (Susy Shock, 2008, s/p)

En las últimas décadas las teorías queer se han ocupado de descentrar el relato binario de las identidades de géneros, ampliando su pluralidad, su movilidad y su ambigüedad. En este sentido, algunos aspectos en torno a la noción de performatividad del género, planteada por Judith Butler (1990), nos permitirá realizar un análisis acerca del concepto de monstruo, noción central de este apartado y sobre el que escribe Susy Shock, citado, a su vez, por Butler en su libro. Además, las categorías de lo paródico y de lo subversivo, propuestas por Nelly Richard (2018), pensadas en función de las estéticas travestis latinoamericanas, nos habilitarán la identificación de algunos gestos presentes en el archivo de La Condesa.

Butler (1990) establece una crítica a la *metafísica de la sustancia*¹⁰ que fija la identidad de una persona a un ideal normativo binario (masculino- femenino), desmontando el aparato de normatividad sexual que establece una narrativa única y absoluta e inhibe las otras categorías que no encajan dentro de las etiquetas del binarismo que culturalmente define “lo humano” (p.225). La autora afirma que dentro de los propios límites de esa matriz de intelegibilidad, se revelan otras matrices subversivas que desordenan lo sustantivo del género. La disputa, la transgresión de esas categorías permite la liberación de vectores de sexualidades y de géneros disidentes. Si la condición performativa del género es un *hacer*, el devenir monstruoso de una persona o las acciones de reivindicación de su monstruosidad se asumen mediante la desclasificación de los lugares de *lo femenino* y *lo masculino* dados como ideales sustantivos de los sujetos.

Interesa aquí detenernos en algunos de los aportes de Nelly Richard (2018)¹¹. La autora introduce las nociones de paródico y subversivo para dar cuenta de los quiebres de

¹⁰ En *El género en disputa* (1990) Butler afirma que el género no es un sustantivo ni tampoco una serie de atributos del sujeto, sino que se produce performativamente y es impuesto por las “(...) prácticas reguladoras de la coherencia de género” (Butler, 1990, p. 55).

¹¹ En *Abismos Temporales: feminismo, estéticas, travestis y teoría queer* (2018) Richard recopila análisis y debates sobre el lugar que ocupan los feminismos, las sexualidades y los géneros disidentes en los contextos locales, históricos y sociales de América Latina. Y cuestiona la espectacularización de lo queer metropolitano en los archivos norteamericanos, principalmente, que llevan a lo queer a teatralizar lo trans “(...) como si no se tratase de un sector que sigue siendo oprimido y excluido, y necesitando del feminismo como arma de resistencia crítica” (Richard, 2018, p. 33).

sentido generados por las corporalidades antinormativas y las estéticas travestis. Lo paródico se vuelve subversivo en las producciones artísticas de las disidencias cuando sus fisuras críticas revelan los mecanismos de asimilación y espectacularización que hacen que todo cuerpo sea catalogable y clasificable dentro de los archivos de lo queer metropolitano, sin ningún tipo de mediación. La autora expresa que "(...) las subversiones críticas de la identidad sexual consisten en producir divergencias de sentido que alteren los modos de representación establecidos" (Richard, 2018, p. 34).

Lo archivable de un cuerpo

Richard afirma que los cuerpos son soportes escritos por múltiples aparatos de significación que construyen una narrativa de género, es decir, un conjunto de reglas y formas de actuación dentro de un sistema de clasificación. Sobre esto, podemos retomar la pregunta de Salchichón Primavera ¿es posible archivar un cuerpo?, y reflexionar sobre el propio archivo como un cuerpo dinámico que reúne varias narrativas.

Las cajas 10 y 147 comparten la particularidad de interponer entre el registro de los objetos de Laura sus propias fotografías a lo largo de su vida. Sus imágenes interrumpen el flujo de elementos que podríamos encontrar por fuera del archivo, en nuestras propias cotidaneidades o en nuestros propios acervos personales. Las fotografías de La Condesa, sus retratos y autorretratos, acentúan el sentido de aquella otra materialidad que hace presente su ausencia física.

La caja 10 engloba dos aspectos de Laura, por un lado, su vida íntima, la infancia, la juventud y los vínculos (quizás) más cercanos. Y, por el otro, el recorrido por las instituciones que transitó, su socialización. En cambio, en la caja 147, el énfasis está puesto en la autorepresentación de Laura. Recopila distintas series fotográficas aparentemente tomadas con la cámara de una computadora, una cámara digital o un teléfono celular, en donde posa en espacios diversos, con distintas prendas y accesorios. *Lo privado* de Laura, su intimidad y su eroticidad quedan al desvelo. En la figura 14 veremos una selección de algunas de las fotografías que, si bien en el archivo se muestran discontinuas y en distinto orden, las presentamos agrupadas para facilitar el análisis.

La fotografía de la figura 13, presente en la caja 10 del archivo, es una de las tantas que -según su hermana Claudia- Laura le enviaba a su madre para que supiera que estaba bien (Zanotti, L. y Pilleri, C. 2017). Laura se escapaba para buscarse a sí misma.

En esta imagen la vemos muy joven en alguna playa de los ríos de Córdoba. No sabemos quién capturaba la foto, ni quiénes son esas personas que se ven en el fondo. Laura parece una figura superpuesta sobre un fondo de personajes y actividades disímiles, su gesto es serio y su mano derecha agarra la muñeca de su brazo izquierdo que sostiene una revista. No cualquier revista, una *SUSY secretos del corazón*¹². Dentro del correlato que propone la seguidilla de imágenes de la caja, esta fotografía es la última que aparece de su infancia y juventud. De ahí en adelante lo paródico de esa performatividad que se observa en las fotografías de Laura posando, deviene en lo subversivo del montaje que realiza Salchichón Primavera, intercalando sus fotografías vestida de Ricardo, sus objetos, materializando *la monstruosidad* en el juego del ensamble.

La monstruosidad del archivo es *construida*, como veíamos en Foster, acorde al dinamismo de las identidades. Esta fotografía con Laura en su versión de “Ricardito”, huyendo para encontrarse, explorándose, (quizás) recurriendo a una SUSY como un recurso para alimentar la parodia de lo femenino alegórico, nos hace pensar en la necesidad de esa foto como un acto de subversión en el contexto en el que fue tomada. En la fotografía, Laura podría haber aparecido sin ningún objeto, pero eligió posar con su revista *SUSY* y en ese gesto dejó abierta una ventana a una gran posibilidad de lecturas.



¹² La revista *SUSY secretos del corazón* es una publicación de estética pop de la editorial mexicana Navarro, publicada a partir de 1960 y distribuida en Argentina por *Acme*. Se destinaba a mujeres jóvenes con una temática afín a las ideas del amor romántico heterosexual y cisnormativo, reforzando los estereotipos de género hegemónicos.

Figura 13. Fotografía 23, caja 10, archivo La Condesa. Recuperado de: <https://la-condesa.com/10/>

En la siguiente selección de fotografías de Laura en la intimidad de su habitación (Figura 14), exhibe su conjunto de ropa interior, posa frente a la cámara, busca los mejores encuadres de frente y de espalda, el escorzo del torso nos sugiere algo acerca de la incomodidad para lograr la toma deseada. Percibimos su espacio, sus muebles y sus pertenencias, y en una esquina se parece insinuar el colchón de su cama. “El archivo del deseo de Laura”, anticipaba Salchichón Primavera en las fichas de la caja 9, y en algunos gestos de las cajas 10 y 147 vemos cómo el deseo efectivamente es algo que se construye performativamente y es un acto de subversión para algunos cuerpos.

En las imágenes analizadas hasta ahora es posible dar cuenta de ese contra-archivo visual que menciona Giunta, configurado en las sucesiones de fotografías y objetos disímiles, y en los saltos temporales, que desordenan las jerarquías y establecen, como mencionaba Lali, distintas formas de archivo dentro del mismo, diversos modos de representar lo irrepresentable. Esta obra de archivo, que reelabora la vida de Laura a partir del montaje de sus pertenencias, sus autorretratos y los registros orales de sus seres queridos, busca generar, en términos de Foster, nuevos órdenes de asociaciones afectivas desde un ejercicio de contramemoria en donde las fotografías de Laura manifiestan una falla en el orden simbólico de una sociedad de control que administra qué cuerpos pueden ser representados y archivados. Al tiempo que desmonta, en el juego entre lo paródico y lo subversivo, el aparato de normatividad sexual que establece narrativas binarias únicas y absolutas. El ensamble de las cajas 10 y 147 expone las tensiones y las negociaciones de los cuerpos en la performatividad de género, pero en los gestos que analizamos -que son sólo algunos- se establecen divergencias de sentido, nuevas posibilidades de lectura y de comprensión de tantos cuerpos históricamente excluidos.

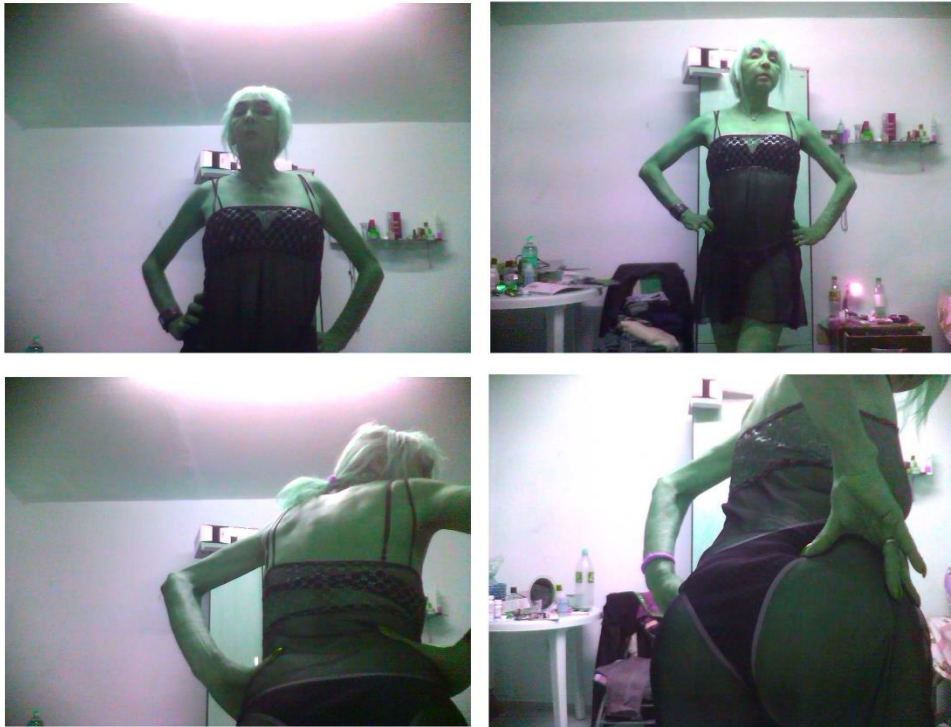


Figura 14. (De izquierda a derecha y de arriba abajo) Fotografías 116, 122, 119,179; caja 147, archivo La Condesa. Recuperado de: <https://la-condesa.com/147/>¹³

Caja 331¹⁴

La caja 331 contiene una edición de video con fragmentos de las entrevistas a Maite Amaya y a Claudia Pilleri. Inicia con Maite sentada sobre un tronco relatando su infancia, el nombre que eligieron sus padres (Juan Matías). “Fui el Juanma en la primaria” (Salchichón Primavera, 2017), expresa riendo. Se escucha como un eco su risa y se enlaza con una música, mientras que su voz se apaga y se resaltan los gestos de sus manos y las expresiones de su cara como un efecto *boomerang*. Habla acerca de los inicios de su sexualidad, de la construcción de su identidad y de su tardía transgenerización. Se yuxtapone un fragmento de una entrevista a Claudia Pilleri en el que se refiere a su hermana Laura “(...) A mí me parece que todo tiene que ver con el dolor con su identidad, eso era muy fuerte. En aquella época ser travesti era una bomba de tiempo (...)” (Salchichón Primavera, 2017), relata. La imagen vuelve a Maite y a su historia personal, Salchichón Primavera altera el tono de su voz, la hace más grave en el

¹³ La selección y el orden de las imágenes corresponde a un criterio de la autora para facilitar su visualización.

¹⁴ <https://la-condesa.com/331/>

momento en que pronuncia “Siempre estuve en el blanco del corrector” (Salchichón Primavera, 2017). Enfatiza el rechazo sobre los estereotipos de la femineidad en la frase “Nunca quise ser mujer, siempre quise ser una monstra tal cual así (...)” (Salchichón Primavera, 2017). En otro fragmento expresa:

La femineidad está siempre negociando con el cuerpo y que nunca vamos a salir de una situación de prostitución (...) los escotes, los pantalones que nos ponemos, las formas de sentarnos, como hablamos, como nos miramos (...) estamos negociando todo el tiempo una femineidad que sólo nos es posible habitando o dramatizando, que nuestra carne dramatice un papel de lo que nos han vendido que es femenino. (Salchichón Primavera, 2017)

Luego, vemos a Maite (Figura 15) en un espacio distinto, con otra vestimenta, y expresando con tono enfático

Yo no soy en esencia nada, no creo en la esencia, no creo en el alma, no creo en el espíritu, soy carne que me estoy construyendo, lo que quiero es que toda esta ornamentación, todo este cotillón cultural que me han colocado a la fuerza, poder elegir con qué colores me quedo con qué no y dónde me los meto. (Salchichón Primavera, 2017)

Figura 15. Captura de pantalla, video de la caja 331, Archivo La Condesa. Recuperado



de: <https://la-condesa.com/331/>

Resuenan las frases “en todo caso una yegua de troya” y “siempre quise ser una monstra tal cual así”, mientras se superponen y alternan imágenes de distintas películas (Figura 16) (*Lauwrence Anyways* 2012, *Mía* 2011, entre otras) y se escucha de fondo un

sonido de alarma. Habla de Laura, imita sus gestos. Finaliza diciendo: “(...) es totalmente dinámica la identidad, yo no soy lo mismo ahora (breve pausa) que ahora”.



Figura 16. Captura de pantalla, video de la caja 331, Archivo La Condesa. Recuperado de: <https://la-condesa.com/331/>

En estas tomas que recopila Salchichón Primavera de las entrevistas a Maite y a Claudia es posible adentrarnos un poco más en la comprensión de la noción de monstra y establecer un nexo con el análisis que hace Richard en torno a las estéticas travestis. Según la autora “el travestismo burla espectacularmente toda pretendida unidad de significación de la categoría ‘hombre’ y ‘mujer’, con el quiebre antinaturalista de su torsión retórica y performativa” (Richard, 2018, p. 134). La monstruosidad cuestiona el lugar de *lo femenino-alegórico* que menciona Richard, como producto de la exageración y la artificialidad de los cuerpos. En el video vemos a Maite posicionarse de manera crítica ante la imposición de ese *cotillón cultural*, esa dramatización exagerada de las representaciones de lo femenino y de sus negociaciones y tensiones, tal cual lo define Butler con el concepto de performatividad de género. Desde lo formal, los recursos que utiliza Salchichón Primavera funcionan como gestos irónicos de lo monstruoso. La edición es dinámica, va y viene en los escenarios, enlaza distintos discursos, resalta los gestos corporales, los separa de la continuidad, altera el tono de la voz, recurre a silencios repentinos y prolongados que enfatizan el relato y se interrumpen por la repetición, por la

superposición de frases y por la yuxtaposición de otros elementos audiovisuales como los fragmentos de películas y de videoclips musicales.

Lo subversivo de la monstruosidad apela a quebrar con “(...) la transparencia de las convenciones expresivas que tipifican identidades fáciles de iconizar en el mercado de las representaciones” (Richard, 2018, p. 34). El dinamismo en la construcción identitaria del que habla Maite en esas distintas entrevistas implica una situacionalidad, es decir, que estará determinado por las condiciones de existencia tanto históricas como políticas, geográficas, sociales, económicas y culturales. Una monstruosidad que habita los márgenes, que conquista espacios de significación y se vuelve archivo.

Conclusión

Este acercamiento al archivo digital *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo* no pretendió ser concluyente. Por el contrario, apostó a reconocer ciertas claves de lectura en su interior para reflexionar en torno a la conformación de una obra de archivo que genera desplazamientos de sentido y se instaura como un contra-archivo visual, pues a través del montaje y de las producciones visuales y audiovisuales, deja abiertas líneas de fuga para repensar en las disputas micropolíticas de los cuerpos disidentes, en las tensiones y en las negociaciones que atraviesa la performatividad de géneros; en el habitar los márgenes (geográficos, sociales, culturales, económicos e históricos) y en subvertir el orden que clasifica y cataloga los cuerpos, inclusive los disidentes. De esta manera, se vislumbra la tensión entre la noción de archivo personal a partir de la recopilación que hace el colectivo de las pertenencias de Laura y, por otra parte, el concepto de arte de archivo en la reelaboración poética y simbólica de esa materialidad dentro de un acervo monstruoso.

Este abordaje brinda la posibilidad de repensar los límites de la escritura del arte, los márgenes y las tensiones de una obra de archivo que apela a salirse de los marcos académicos y es estudiada y teorizada dentro de la misma. Esta tesis apuesta a sostener esas fisuras, sin determinar un recorrido lineal y unívoco, sino a mantener la apertura y el dinamismo con el que se configura el acervo. Si los archivos oficiales son espacios de autoridad donde se testimonian los relatos de La Historia, esta obra de archivo disputa y subvierte la hegemonía que excluye a las otredades disidentes, que no se dejan catalogar y se reivindican monstruosas.

Este escrito pretende seguir abierto a distintas transformaciones futuras, disertarse, reelaborarse, repensarse a partir de otros gestos del archivo que quedaron latentes. Apela a seguir el deseo monstruoso de no concluirse nunca.

Referencias bibliográficas

Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Foster, H. ([2004] 2016). El Impulso de Archivo. *NIMIO* Revista de la cátedra Teoría de la Historia de la Facultad de Artes (UNLP) (n° 3). 102-125. Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-3.pdf>

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales* (n° 1). Recuperado de: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>

Pillari, C. y Zanotti, L. (2017) La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo (Nuevos fragmentos de lo que es). *Etcétera. Revista del área de Ciencias Sociales del CIFYH*, (n°1). Córdoba: UNC. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22680/22615>

Richard, N. (2018). *Abismos Temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.

Susy Shock (2008) "YO MONSTRUO MÍO" de *Poemario Trans Pirado*. Recuperado de: <http://susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html>

Entrevistas

Cleve, M.A. (2020). Entrevista a Laura (Lali) Zanotti. Córdoba. Puede pedirse a abrilcleveland@hotmail.com

Salchichón Primavera, 2017. Entrevista a Maite Amaya por Salchichón Primavera, Córdoba. Recuperado de: <https://la-condesa.com/331/>

Salchichón Primavera (2017) Entrevista a Claudia Pillari por Salchichón Primavera, Córdoba. Recuperado de: <https://la-condesa.com/331/>