REVISTA DEL ARCHIVO NACIONAL
RAN
2019 SAN JOSÉ, COSTA RICA AÑO 83

Archivar memorias Queer: Performances y constelaciones activistas en el fondo documental "Trabajo y estudios lésbicos/Casa de la mujer Salón de las Preciosas (1992-2004)" del Archivo Nacional de Santiago de Chile[1,2]

Archiving Queer Memories: Performances and Activists Constellations in the Documentary Collection "Trabajo y estudios lésbicos/Casa de la mujer Salón de las Preciosas (1992-2004)" from the National Archive of Santiago de Chile

Roxana Gómez Tapia

Licenciada en Letras hispánicas, Magister en teatro y Doctora en artes con mención en estudio y prácticas teatrales, Pontificia Universidad Católica de Chile. r.gomez.tapia@gmail.com | CHILE.

Fecha de recepción: 31/05/2019 | Fecha de aprobación: 21/11/2019
Sección de la RAN: Archivística

RESUMEN. Este artículo reflexiona en torno a los desafíos que supuso archivar el fondo documental "Trabajo y Estudios Lésbicos/Casa de la Mujer el Salón de las Preciosas", alojado

1 Este artículo surge de mi investigación doctoral y, aunque es original, parte de sus fuentes corresponden al capítulo "3.2. Estudios de la performance y la práctica vocal". Correspondiente a mi tesis de doctorado titulada *Activismo lesbofeminista en la performance vocal de los programas radiales del fondo documental Salón de las Preciosas (1998-2004)* (2019).

2 Este artículo fue modificado en su redacción, originalmente escrito en primera persona, se editó a la tercera persona neutra con el fin de ajustarse al formato requerido por esta revista para su publicación.

en el Archivo Nacional de Santiago de Chile. Dicho archivo, además de objetos y documentos, posee la particularidad de contener 260 casetes que registran el activismo radial de lesbianas feministas chilenas organizadas en la Coordinadora Lésbica y la sociedad de profesionales Trabajos y Estudios Lésbicos limitada (1998-2004). Dichos programas radiales son los primeros en su tipo en Chile y Latinoamérica. Este artículo, además de describir el contenido y hallazgo del fondo documental, se concentra en abordar la suscripción de este activismo con prácticas queer y los desafíos que esto plantea para el ejercicio archivístico. Esta reflexión asume como punto de arranque la condición performática del fondo documental tratado y las memorias que dicho material moviliza. Finalmente, las conclusiones de este artículo proponen una crítica y estableciendo propuestas para el ejercicio de hacer archivo, en sus implicancias éticas y políticas.

PALABRAS CLAVE. Archivo, queer, performance, (post) memoria, activismo.

ABSTRACT. *This article reflects on the challenges involved in archiving the bauckground documentary collection "Trabajo y Estudios Lésbicos/Casa de la Mujer Salón de las Preciosas", hosted in the National Archive of Santiago de Chile. This archive, in addition to objects and documents, has the peculiarity of containing 260 cassettes that record the radial activism of Chilean feminist lesbians organized in the Coordinadora Lésbica and the society of professionals Trabajos y Estudios Lésbicos limitada (1998-2004). These radio programs are the first of their kind in Chile and Latin America. This article, in addition to describing the content and finding of the documentary collection, focuses on addressing the subscription of this activism with queer practices and the challenges it poses for the archival exercise. I reflect this reflection through the performative condition of the documentary background treated and the memories that its material mobilizes. Finally, I conclude this article proposing a critique and establishing proposals for the exercise of archiving, in its ethical and political implications.*

KEYWORDS. *Archive, queer, performance, (post) memory, activism.*

1. HALLAZGO DEL FONDO DOCUMENTAL SALÓN DE LAS PRECIOSAS (1992-2004)

Gracias a rumores y a la casualidad fue encontrado lo que sería llamado luego como Fondo Documental Trabajo y Estudios Lésbicos/Casa de la Mujer Salón de las Preciosas (en adelante, *Salón de las Preciosas*). Los antecedentes para su hallazgo radican en la búsqueda por encontrar un objeto de estudio para desarrollar una investigación doctoral sobre lesbianas. Asumiendo esta empresa, se realizaron varias entrevistas a lesbianas activistas de Santiago de Chile. En todos sus relatos hubo una coincidencia. Entre sus recuerdos difusos aparecieron unas secciones de radio dirigidas a lesbianas. En particular, una de las entrevistadas recordaba el nombre "Con la luna en el ombligo", y a su conductora, Anaí, quien entonces era integrante de la agrupación lesbofeminista chilena Ayuquelén. Hacia el año 2015, Víctor Hugo Robles (activista gay conocido como "El Che de los gays") desconoce si existe registro de dicha sección radial, a pesar de haber sido conductor por mucho tiempo del programa radial que la albergó (*Triángulo Abierto*). No obstante, recordó a Alejandra Aravena, quien participó y registró otras producciones radiales lésbicas. Aravena donó en el año 2014 a Archivos Nacionales (Santiago de Chile), representado en Emma de Ramón, un grueso registro de una actividad radial producida por lesbianas e impulsada por un activismo lesbofeminista situado en Santiago de Chile. El material donado al Archivo Nacional, constaba de registros en casetes de programas radiales lésbicos y diversos documentos provenientes de actividades activistas asociados a estas producciones radiales. Eran producciones activistas porque así se declaraban y fueron la voz de colectivos lesbofeministas fundamentales para comprender la historia del activismo de disidencias en Chile.

En la sala del Archivo Nacional la gente se sienta silenciosa con sus computadores y auriculares a fotografiar, tipear y estudiar libros, mapas y actas, los que a simple vista lucen su antigüedad. Ahí, una vez inscrita la persona solicitante, se debe llenar un formulario en papel; puesto que los materiales se piden por nombre de colección y número de caja a ciertas horas. Sin embargo, en el caso del fondo documental que compete a este artículo, para el año 2015 no existía ninguno de esos datos, puesto que dicho fondo no estaba catalogado. Este registro se guardaba en cajas, cuyo formato de almacenamiento eran antiguos casetes de audio, diversos objetos y documentos (textos) sin catalogar ni cuantificar. El propio Archivo Nacional no sabía cuánto ni qué contenía la donación hecha por Aravena. Nadie

sabía con precisión cuál era la cantidad de cada caja ni tampoco qué contenía cada caja específicamente.

Cuando se inició el trabajo de digitalización de dicho fondo documental, paralelamente se rotulaba y numeraba cada casete (con su caja). Fueron días enteros de escucha, aprovechando el horario completo del Archivo Nacional, de 9:00 a 17:30 hrs. Bajo ese régimen horario, al día se conseguía digitalizar 5 casetes (de un total de 260). Las jornadas fueron extenuantes, dado que la normativa del Archivo Nacional no permite el préstamo del material fuera de sus dependencias, sino sólo su consulta en sala. Sumado a ello, y puesto que la cantidad de material fue tanta, en el curso de esta digitalización y por una mala configuración técnica, en el año 2018 se debió retomar esta tarea y, dado que cierto rango de casetes (más de 80) no se había digitalizado correctamente, volver a digitalizar el material faltante. Es importante este periplo, porque más allá de poner en valor esta labor, da cuenta de las tensiones entre el régimen de resguardo del Archivo Nacional como institución y los materiales que aloja. Es decir, la institución y sus normativas se ponen en tensión si consideramos soportes menos hegemónicos que el papel o la imagen (clásico soporte del formato de archivo) y más liminales en su materialidad (en este caso, el casete como pieza tecnológica intersticial, en principio de avanzada y ahora en obsolescencia).

Mientras se escuchaba, se catalogaba cada programa radial según una grilla que, inicialmente, propuso María Eugenia Mena[3]. A dicha grilla, se agregaron categorías y modos de sistematizar la información colectada[4]. Esta tarea se inició en el mes de mayo del año 2015 y se finalizó el 28 de marzo del 2017. El año 2018, como ya expuse, al corroborar que algunos audios no se habían grabado correctamente, se retomaron las labores de digitalización entre los meses de septiembre y octubre. Una vez concluida esta tarea, se pudo contabilizar y caracterizar en detalle la totalidad de documentos y objetos existentes en este fondo (778 textos y objetos

3 Entonces encargada del Archivo Mujeres y género, donde este fondo se encontraba. Luego, en 2017, asume en este cargo Francisca Marticorena. En la grilla señalada (formalizada en un documento excell) se solicitaban los siguientes datos de cada grabación (de izquierda a derecha): "n° de caja; n° de casete, nombre del programa, fecha, tiempo, nombre de lx(s) coinductor(xs), nombres de lx(s) invitados, ontenidos, temas tratados" (Ficha catálogo el salón de las Preciosas, 2017, s.p.).

4 Se agregaron las siguientes categorías: "Programas; casetes; radio; repertorios musicales; secciones y observaciones; sponsors o anuncios comerciales; colaboran en la producción; hito; palabras claves; referencias de contenido; referencias de formato; rotulado previo, n° de llamadas" (Ficha catálogo el salón de las Preciosas, 2017, s.p.). Estas nuevas categorías emergieron en razón de la escucha de los programas radiales, según sus características y para facilitar su rápida organización estructural, considerando la magnitud de los mismos (en cantidad material de cada casete y su consecuente temporalidad de escucha).

distintos) y, del mismo modo, se logró copiar los registros de las emisiones radiales desde su formato análogo (de 212 casetes) al formato digital (240 archivos .mp3)[5].

El fondo documental El Salón de las Preciosas está compuesto por 6 cajas numeradas del 1 al 4. La caja 1 y la caja 2 corresponden a 778 distintos objetos y documentos en papel que registran los años de activismo lesbofeminista de la Coordinadora Lésbica[6] y del grupo TEL ltda. ('Trabajo y estudios lésbicos') [7]. Por su parte, las cajas 3a, 3b, 3c y 4 corresponden al registro audible de algunas iniciativas directamente vinculadas a este activismo. Hablando más en detalle, de un total de 260 casetes, 212 son registro de programas radiales lesbofeministas realizados entre los años 1998 y 2004, propiamente tal, y otros 48 casetes corresponden a registros de otras actividades y recursos (como cortinas sonoras, foros, música). Los programas radiales que alberga este registro son: Segmento Ama-zonas (1998) y Ama-zonas, al aire entre el año 1998 y el 2000 (106 casetes, 115 emisiones); Cuando cae la noche, realizado del año 2000 al 2002 (24 casetes, 43 emisiones) y Ni Marías ni Magdalenas, emitido desde el año 2002 al año 2004 (82 casetes, 82 emisiones, incluyendo 1 emisión repetida). Para sistematizar lo anteriormente expuesto, atendamos al siguiente cuadro de clasificación del fondo:

5 Todo este trabajo, a la fecha, fue donado al Archivo Nacional, específicamente, a Francisca Marticorena (encargada del archivo Mujeres y Género en el año 2017), para la disposición pública de este material. No obstante, dado que el Archivo Nacional no cuenta con una plataforma virtual adecuada ni con el financiamiento que supondría generar una interface de este tipo, a la fecha, la institución no ha publicado este trabajo que desarrollé y, por lo tanto, dicho registro se encuentra disponible en una página web (https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel).

6 Como se ha descrito en nota al pie en otro artículo: "La Coordinadora Lésbica se origina en el año 1994 a partir de una convocatoria de Ayuquelén. Desde ese año en adelante funciona como una "coordinación" de agrupaciones lésbicas y las llamadas "lesbianas sueltas" (lesbianas sin sujeción a una colectividad u orgánica de base específica). En su etapa más tardía (1999-2001), la Coordinadora Lésbica se constituye como una agrupación única. Para más detalles, véase el capítulo "2.1. Activismo lésbico en Chile" (2019).'" (Gómez, [en prensa], 2019)

7 Como se ha descrito en otro artículo: "Trabajos y estudios lésbicos limitada (TEL) data de 1994 (Valdés, 2006, p.21). Dicha sociedad de profesionales fue creada e inscrita por Marloré Morán con la motivación de emprender y financiar proyectos de investigación. En sus propias palabras, Morán se da cuenta de que: "falta la investigación seria sobre los temas y saber cuáles son nuestras carencias y poder suplirlas. En las organizaciones no se puede hacer eso porque no hay voluntad. Esto hay que hacerlo con plata. Entonces yo armé esta sociedad, escribía los proyectos, conseguía el financiamiento y los implementaba. Invitaba, obviamente, a las chicas de la Coordinadora [Lésbica] por si querían formarse en esos proyectos y a otras lesbianas que estuvieran interesadas (...) De hecho, Jofré [#252] es la primera casa que yo arriendo con estos Trabajos y Estudios Lésbicos. Arriendo una casa y comparto el espacio con la Coordinadora Lésbica. Después, antes de irme, arrendé otro que era El Salón de las Preciosas, yo lo dejé pagado el primer año y un proyecto para financiar los otros dos años que seguían. Y yo de ahí me fui. Después supe que se robaron la plata de eso, del Salón de las Preciosas. A la persona que yo dejé como representante legal de Trabajos y Estudios Lésbicos se robó el dinero porque era la única que podía rescatar las platas y... me hicieron una mala propaganda horrorosa; yo me había robado todo, etc." (entrevista del 2016). Dicha sociedad, en principio, fue conformada por su fundadora Marloré Morán, además de Claudia Dides, María Soledad Pérez y Bruna Aguilera. En el año 1999, cambia de dueñas, quedando como propietarias únicas Marloré Morán y Paulina Vera. En el año 2004, declaran formar parte de ella Alejandra Aravena, Mónica Gómez, Scarlet Muñoz y Jenifer Mella" (Gómez, [en prensa], 2019).

Tabla 1. Cuadro clasificador del fondo documental completo de Trabajo y Estudios Lésbicos/ Casa de la Mujer Salón de las Preciosas (1992-2004).

DOCUMENTOS (caja 1 y 2)		
caja	**rango de número rotulado**	**total objetos y documentos**
Caja 1	1-21	230
Caja 2	22-29	548
Total documentos		**778**

CASETES (Caja 3a, 3b, 3c y 4)		Nº de casetes
Segmento Ama-zonas y Ama-zonas	1998-2000	106
Cuando cae la noche	2000-2002	24
Ni Marías ni Magdalenas	2002-2004	82
Otros	1992-2004	48
Total casetes		**260**

Cada casete se rotuló bajo un número que corresponde al orden de su primera escucha (por ejemplo el "c1" es el casete que se escuchó primero y, por consiguiente, el c260 es el que se escuchó último). Para citar los audios, la referencia se compuso de este rótulo, además de la fecha de emisión del programa radial y, en situaciones más específicas, se agregó el minuto de la pista de audio al que se hace referencia (por ejemplo: en el primer programa de *Cuando cae la Noche*, Alejandra Aravena dice que está haciendo su práctica de técnica en sonido (2:00, c14, 4-3-2001). Esta forma de referencia se conserva en la página web. En

ella, se pueden consultar los audios, por defecto, ordenados cronológicamente, pero que además mantienen indicado en sus nombres, su rotulación y fecha de emisión.

En total las emisiones radiales se convirtieron en 240 audios mp3. El siguiente es el cuadro de clasificación que detalla la cantidad de emisiones radiales que contiene el *Salón de las Preciosas*:

Tabla 2. Cuadro clasificador de las emisiones radiales de los proyectos radiales del fondo documental Trabajo y Estudios Lésbicos/ Casa de la Mujer Salón de las Preciosas (1998-2004).

	año de emisión	**nº programas**
Segmento Ama-zonas	1998	28
Ama-zonas	1999-2000	87
Cuando cae la noche	2000-2002	43
Ni Marías ni Magdalenas	2002-2004	82
Total programas radiales	**240**	

En este artículo, y a partir de la descripción del hallazgo y tratamiento de este fondo documental, se propone una reflexión sobre el ejercicio archivístico en relación con este particular activismo radial. En definitiva, en lo que sigue se articula una reflexión en torno a los desafíos y oportunidades que supuso movilizar esta memoria sonora.

2. MEMORIAS QUEER EN EL SALÓN DE LAS PRECIOSAS

En este apartado se sostiene la presencia de memorias queer en el fondo documental, a pesar de que las lesbianas activistas del *Salón de las Preciosas* no se sentirían del todo cómodas con

dicho término por considerarlo algo ajeno a su experiencia o también por considerarlo una suerte de intento colonizador de parte de la academia. Y en cierto sentido tienen razón; sin embargo por otro lado, como quedará demostrado, el beneficio de usar "queer" es mayor al riesgo de ser tildada de academicista. Dicha decisión se debe a que no existe otro término con mayor vocación de mayoría, que sea inclusivo en su potencial político y que, a la vez, expresara de mejor manera las propiedades materiales de este fondo. En inglés "queer" significa marica, rara, pervertida y cosas por el estilo. Este término tiene historia (en el Norte global la revuelta de *Stonewall*, por ejemplo) y la práctica de la apropiación de dicho insulto en primera persona, lo que lo dota de un poder subversivo (Kosofsky, 1993 [1991], p.39). Para Judith Butler el término queer: "adquiere todo su poder precisamente a través de la invocación reiterada que lo relaciona con acusaciones, patologías e insultos" (Butler, 1993, p.58). En este sentido, "queer" permite expresar la contienda de la producción activista del *Salón de las Preciosas* y poner en valor su existencia. Sobre todo si atendemos al gesto de sus propias productoras, quienes declaran (en) sus proyectos radiales como un activismo "hecho por y para lesbianas" y, más tarde, "hecho por lesbianas para quienes buscan un mundo mejor".

Situar el *Salón de las Preciosas* al interior de las prácticas queer supone que su importancia no sólo cobra valor para quienes se identifican como lesbianas (como la autora de este artículo), sino que también se estimula su resonancia en otros oídos. Es importante que este fondo se vuelva patrimonio de una multitud queer transnacional que empatice en sus luchas y resistencias. Más allá de estas pretensiones, la heterogeneidad de sus formatos (objetos, documentos, casetes), los repertorios que contiene y el cuerpo activista que lo protagoniza, de una manera no evidente, suscriben al *Salón de las Preciosas* en las prácticas queer en un sentido político y epistemológico, o bien, como plantearía Eve Kosofsky respecto a lo queer: "Su ángulo de aproximación no va dirigido a volver a confirmar el carácter evidente y 'natural' de la identidad y del deseo heterosexuales, sino más bien a convertir aquellas construcciones fundamentales para la cultura y aparentemente monolíticas en materiales que sean nuevamente accesibles para el análisis y la controversia" (1993 [1991], p.39). Conforme con ello, en este apartado se describe este potencial presente en los proyectos radiales del *Salón de las Preciosas*. Dicho potencial de controversia, se discutirá a la luz del carácter performático que contiene su activismo radial. Desde aquí, les propongo pensar en los desafíos y controversias en su ejercicio archivístico ante estas materialidades/memorias escurridizas que exceden su soporte.

Judith Butler planteó que el término queer se origina en el "seno de la performatividad" (1993, p.58). Recuérdese que la autora definió la performatividad como un sistema normativo que opera mediante: "una repetición estilizada de actos" (1990b, p.172). Falsamente homologados, tal como lo sostuvo Diana Taylor (2011, p.24), "performance", en cambio, hace referencia a la "acción", mientras que, por su parte, "performatividad" alude a un proceso de mayor escala: "la actuación o performance no es ni mucho menos lo mismo que la performatividad -que es el nombre de la totalidad del proceso de constitución y cambio del género- pero que es ciertamente una parte de él" (Butler, 2008, p.55). La concepción de "performatividad" ha sido blanco de diversas críticas, pero la que más compete mencionar en este punto es la que acusa el carácter silente de dicho concepto. Al respecto, Anette Schlichter, señala:

> Debido a que Butler se enfoca en la imagen del género, mientras que excluye la voz como uno de los aspectos relevantes de la "corporeidad significante" de la performance dramática, su "pequeño teatro teórico" (Althusser, 1971: 163) de problemas de género permanece completamente contenido por la lógica de lo visual (2011, p.33. *Todas las traducciones son de la autora*)

En este punto, Schlichter pone el dedo en la llaga, respecto a un problema contingente en los estudios de performance y que interpreta un posible tratamiento desde esta episteme para el *Salón de las Preciosas*: la hegemonía de lo visual. En este contexto, las palabras de la maorí Merata Mita se convierten en un eco por su pertinencia política: "Los que miran se dan el poder de definir" (cit. en Tuhiwai, [1989] 2016, p.91). La lógica visual, su ordenamiento y hegemonía, tienta y facilita la tarea de definir. Este es el primer desafío que supuso la escucha del *Salón de las Preciosas*: ¿Cómo permitir la emergencia de sus memorias sin definirlas de antemano, sin privilegiar el *logos* por sobre el *phoné*? Desde este simplificado resguardo, al momento de digitalizar y catalogar, surgían preguntas respecto a en qué medida no estaba determinando a *priori* otra eventual escucha: ¿Cómo abordar la mediación que estaba ejerciendo entre las performances que registraban los audios (casetes) y el uso de la palabra escrita (el catálogo)? El régimen audible al que responde el *Salón de las Preciosas*, si bien complica la tarea para los estudios de performance, también ofrece una oportunidad tentadora de comprender y repensar cómo se manifiesta y comporta la performatividad de género, concreta y situadamente, en la performance vocal de las lesbianas feministas y activistas que en sus ondas sonoras se concertan.

Los estudios de performance, a lo largo de los años han hecho tierra fértil de la polisemia que comporta la palabra misma: "El performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico" (Taylor, 2012, p.31). Esta polisemia y amplitud de campos que comprende, se ha convertido en su mayor atractivo para quienes desean estudiar/hacer investigación sin restricciones disciplinares. Así lo reafirma Diana Taylor cuando destaca que: "El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas" (Taylor, 2011a, p.28). En sintonía con lo expresado por Taylor, el ejercicio de archivo de este fondo documental se posicionó en este campo polisémico, pluricultural y postdisciplinario, con todo lo polémico y cuestionable que ese ánimo abarcador, e incluso, relativo contempla. No obstante, se considera que la suscripción a esta epistemología permitió poner en evidencia la mediación que se ejercía desde el propio rol de archivista, a la vez que comprender de "forma viva" la construcción de la memoria activista y lesbofeminista presente en la acción vocal de los proyectos radiales del fondo documental. En este sentido, los estudios de performance como política de archivo, le hicieron justicia al ánimo indisciplinado del propio fondo documental, que se resistía tanto a las normas del Archivo Nacional como a las formas convencionales en que se ha desempeñado el activismo y su registro.

Esta suscripción a los estudios de performance no fue fácil. Si bien, permitió en lo político sintonizar con la indisciplina del fondo documental, detonó otra controversia que, a su vez, el propio ejercicio archivístico contribuyó a transformar en una oportunidad. En concreto, me refiero al desafío de abordar la escucha del *Salón de las Preciosas* en su cualidad performática. Dicho desafío se enfrentó a, por un lado, la binarización del archivo/repertorio como conceptos anclas en la teoría de la performance y, por otro lado, a la "ontología de la performance".

Tal como ha sostenido Diana Taylor: "las performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas" (Taylor, 2015, p.34). Para la autora, estas acciones reiteradas han sido sistematizadas en dos formas de circulación diferenciables entre sí: "[la performance] perdura y transfiere valores e identidad, yo he tratado de diferenciar entre dos sistemas de transmisión de conocimiento y memoria social, lo que he denominado el ARCHIVO y el REPERTORIO (sic)" (Taylor, 2012, p.153). El archivo y el repertorio son categorías definidas por

la autora en oposición: "El performance pertenece al repertorio, el texto al archivo" (2012, p.160). Sentencias como estas, dejan en dos polos opuestos al archivo y al repertorio. Por una parte, el archivo lo define como aquello que existe materializado en: "documentos, mapas, textos literarios, cartas. Restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio" (Taylor, 2015, p.55). Por otra parte, define el repertorio como aquello que responde a la: "memoria corporal: performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible" (Taylor, 2015, p.56). Esta definición que realiza Taylor sobre el repertorio, como una especie de 'evidencia performativa' en la que la performance permanece en el tiempo (o dicho de otro modo: una acumulación de acciones -performances- organizadas en repertorios), se opone a posturas más radicales como las de Peggy Phelan, quien sostiene que ontológicamente no existe posibilidad alguna de que la performance permanezca.

Phelan al respecto señala que: "La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance" (Phelan, 2011, p.97). El principal problema que revisten posturas como las de Phelan es que niegan la posibilidad de circulación de la performance, además de negar otras posibilidades de "performar" que no son exclusivamente materiales. Las consecuencias directas para el trabajo archivístico del *Salón de las Preciosas* implicaban, por un lado, renunciar a analizar mi corpus como "performance" en su calidad de "registro" (o archivo) y, al mismo tiempo, negar el valor performático que emerge en el *Salón de las Preciosas* en las acciones que expresa, cuya complejidad es que aparecen mediadas por el soporte (sonoro y virtual) de la radio.

En palabras de Taylor: "El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al 'estar allí' y ser parte de esa transmisión" (Taylor, 2012, p.155). A ello, agrega que el repertorio supone, por las características ya descritas, un arraigo a lo local: "El performance, a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas, siempre brota in situ y cobra fuerza local" (Taylor, 2011a, p.11). Quizás, en este sentido, la sentencia más radical de Taylor (y, en cierto sentido, muy en sintonía con el espíritu de Phelan) es que: "El performance 'en vivo' no puede ser capturado -ni transmitido- a través del archivo" (Taylor, 2012, p.155). Esto supondría que el concepto performance no sería aplicable a este corpus

que, en estricto rigor, correspondería a un archivo. No obstante, como ya se insinuó en el párrafo anterior, el esfuerzo de la autora se orientó a cuestionar estos conceptos y mostrar la productividad de esta episteme a la luz del *Salón de las Preciosas*.

La exigencia de presencialidad material (el hic et nunc) como característica para la definición del concepto performance ha impulsado múltiples debates. Al respecto, la visión de Rebecca Schneider es iluminadora para comprender en razón de qué se han binarisado las categorías de Taylor. La autora señala que definiciones de la performance como las expuestas están articuladas desde una lógica archivística, pensando en primera instancia en el objeto archivo y luego en la performance como tal: "De acuerdo con la lógica del archivo, el performance es lo que no permanece. Radicalmente en el tiempo, el performance no reside en sus rastros materiales, y por ende desaparece" (Schneider, 2011, p.225). En este sentido, si se atiende a los ejemplos que expone Taylor, se puede acusar cierta "hegemonía ocular", insinuada también en la crítica que levanta Schneider: "hegemonía que delimita al performance como aquello que no permanece para ser visto" (Schneider, 2011, p.226). En los ejemplos de Diana Taylor, por ejemplo, se indica que el archivo se materializa en objetos como fotos, textos literarios, restos arqueológicos, cartas, huesos, manuscritos antiguos, etc (Taylor, 2012, p.154). En estos objetos, podemos ver, como denominador común, el sesgo de, por un lado, situar al archivo desde ejemplos de un tiempo vernáculo y, por otro lado, materializar el archivo en objetos que obedecen directamente a las lógicas de la visualidad. Para llevar esta reflexión al tema que aquí interesa, y si recordamos la cita de más arriba: "El performance pertenece al repertorio, el texto al archivo" (Taylor, 2012, p.160). Al respecto, se puede preguntar: ¿Significa que la performance se podría equiparar a la oralidad, por ejemplo?; y llevando al extremo esta pregunta, ¿qué implica que un registro del repertorio oral se conserve en soportes audibles?, o bien, para ser más clara: ¿qué ocurre en aquellas performances que están destinadas a realizarse (no sólo una única vez) en soportes que son medio-soporte de la performance funcionan al mismo tiempo como registro? Para ampliar la aplicabilidad de estas preguntas más allá de mi corpus, pensemos un momento en el caso del *podcast*. Un producto como este ¿es un archivo o un repertorio o una performance aislada? Preguntas de este tipo cuestionan las diferencias binarisadas que se intentan establecer entre categorías como el archivo y el repertorio.

Cabe mencionar, en aras de la justicia, que Diana Taylor ha negado el carácter binario de tales conceptos, puesto que no cree que funcionen en oposición o en una relación binaria:

> tampoco considero que el archivo y el repertorio funcionen en oposición directa o en relación binaria -que el archivo y lo escrito constituyan el poder hegemónico, por ejemplo, y el repertorio sea el que provee el desafío anti hegemónico. Hay todo un repertorio de prácticas corporales (como la tortura) que han contribuido al mantenimiento de un orden social represivo (Taylor, 2012, p.157)

Esta aclaración de Taylor ratifica la pertinencia del uso del concepto performance y su episteme para el ejercicio archivístico y estudio del *Salón de las Preciosas* dado que, en realidad, a lo que pone énfasis la autora es al poder que tiene la performance en la construcción de la memoria social. En este sentido, archivo y repertorio deberían ser considerados como categorías referidas, más bien, a los formatos (del soporte) en que la acción misma (performance) se realiza y no (solamente) como los vestigios de la performance.

Por tales razones, y visto desde esta perspectiva, el trabajo archivístico que aquí se analiza impulsa la pregunta antes articulada: ¿cómo funcionan estas categorías en registros de lo oral contenidos en soportes audibles, los cuales guardan una naturaleza reproductiva similar entre sí (performance y soporte)? O bien, aplicado al corpus en estudio, ¿qué implicancias tiene que la performance vocal (en tanto vibración sonora) de las locutoras activistas desde su inicio se realice mediada y, asimismo, se archive por el mismo medio (vibración sonora)? Porque, al final del día, cuando se catalogaron los casetes tal ejercicio no se basó en mirarlos o tocarlos, sino que la atención exclusiva se concentró en su "virtualidad sonora" y en las performances que comportaba. En suma, no importaba tanto su materialidad física en cuanto casete, sino que las performances que comportaban en su reproducción sonora. En suma, el cuestionamiento que surge de este proceso archivístico fue ¿la performance vocal de las lesbianas feministas que protagonizan el fondo documental *Salón de las Preciosas*, a través de su registro-sonoro, es el archivo o el repertorio de la performance vocal de estas activistas, o ambos? La respuesta que se avizora es que, dadas sus circunstancias de producción (realización mediada) y porque es imposible separar su soporte audible de la performance vocal (virtualidad sonora), este material presenta un desafío para estas categorías y, a la vez, una oportunidad para ampliar el campo de acción de los estudios de performance.

Taylor atisbaba los problemas que suponían los soportes mediales para estas categorías. En su introducción a la traducción al español de su libro[8] se preguntaba: "¿Cómo pensar el cuerpo invisibilizado *online*?" (2015, p.28). Incluso antes, en otras publicaciones, dicha autora ha advertido que: "Toda discusión acerca de los actos en vivo también se complica si consideramos el espacio virtual que abre internet. ¿Qué significa el concepto en vivo en relación al espacio virtual que abre internet?" (Taylor, 2011a, p.22). De alguna manera, la evidencia de lo virtual representada en tecnologías y espacios alternativos al propiamente material, obligan a repensar categorías como el archivo y el repertorio, las cuales, tal como lo advirtió Rebecca Shneider, en principio fueron pensadas desde una lógica material y visual. Esto queda bien ejemplificado cuando Taylor afirma que: "El archivo opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales (...) El archivo -ya que perdura- excede todo lo que es EN VIVO (sic)" (Taylor, 2012, p.154). Este imaginario, desconoce tecnologías-formatos mediales como los podscast o, anteriores en el tiempo, incluso, como es el caso que aquí convoca: la radio y el casete. Ambos ejemplos, por las razones que ya expuse, ponen en entredicho la estrecha operatividad del binario archivo/repertorio.

Rebeca Schneider ya lo advertía, cuando propone repensar "la performance" desde su propia lógica, es decir, desde las dinámicas y el carácter del "acto":

> Cuando examinamos el performance no como algo que desaparece (como espera el archivo) sino como algo que es tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer (aunque no una metafísica de la presencia), casi de inmediato nos vemos obligados a admitir que los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto de la carne (Schneider, 2011, p.232)

Es decir, cuando admitimos que los restos, también llamados "archivos", no son residuales, sino que parte activa y necesaria para la realización de la performance, también asumimos que la performance no es efímera, sino que, de un modo no evidente (no visual), permanece.

En conclusión, la indómita escala de más de 244 horas de escucha del *Salón de las Preciosas*, junto al indisciplinado comportamiento de su formato sonoro, contribuyeron a que el ejercicio archivístico que supuso su organización pusiera atención sobre "las acciones". Las

8 El original fue escrito en inglés y publicado el 2003 por Duke University Press. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.*

acciones presentes en su activismo radial y las propias acciones tras el ejercicio archivista. Aunque suene a trabalenguas, lo que queda establecido es que el carácter performático de los programas radiales activistas pugnó por una memoria viva y rebelde que incluso se rebeló ante su propio formato.

Estas memorias inquietas están/estuvieron en fuga permanente. Una decisión archivística que condujo su organización fue la renuncia a cualquier aspiración de comunicar estas memorias activa. En cambio, fue necesario atender a las resonancias que aparecían en la relación entre el ejercicio archivístico que se llevaba a cabo y la performance queer que vibran en estas cintas de casete. En virtud de eso, concebir este fondo documental como performance, también supone comprender la performance que se lleva a cabo al momento de organizar dichos materiales. Permitir que quien archiva se ponga en evidencia a través del catálogo, rótulo y organización de estos materiales es esencial para reconocer que las memorias que se activan, al mismo tiempo, se transforman en manos del (a) archivista.

3. ACCIONAR MEMORIAS Y ENCENDER EL ARCHIVO

El Archivo, tal como lo entendió Foucault, tiene en común con la performatividad que ambos son ejercicios de poder. Michel Foucault lo definía de ese modo cuando proponía que: "El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares" (Foucault, 1979, p.219). Es decir, más allá de los materiales (objetos, documentos, rastros, etc.), Foucault alienta a autoanalizar la práctica que sostiene la construcción de archivos:

> El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad (1979, p.220)

Considerando sus reflexiones, el *Salón de las Preciosas* demandó no replicar las lógicas disciplinarias que han gobernado el archivo. Así también, este fondo documental propiciaba la oportunidad de "crear" caminos alternativos que movilizaran las memorias queer a la vez que las cuestionaran permanentemente.

Pensar en prácticas alternativas para la movilización de memorias queer supone repensar la concepción misma de memoria. En esta tarea, Marianne Hirsch ofrece una valiosa ayuda. A partir de una reflexión acerca el trauma, dolores y posibles aprendizajes del Holocausto y sus potenciales transferencias a nuevas generaciones, la autora propone la postmemoria como una estructura que permite comprender las dimensiones complejas que adquiere este ejercicio de memoria en las generaciones venideras:

> Alineando así con la práctica de la citación y la mediación que ello caracteriza, destacando un particular momento de fin-de-siglo/cambio-de-siglo de mirar hacia atrás más bien que avanzar y de definir el presente en relación con una problematización del pasado, más bien, que iniciar nuevos paradigmas. Como ello, esto refleja una difícil oscilación entre continuidad y ruptura (Hirsch, 2008, p.106. *Todas las traducciones de la autora*)

Aquella oscilación es lo que se considera puede marcar la diferencia en un archivo queer. Tal como lo expresa Hirsch es una tarea difícil, pero como tal podría dársele curso en el cuestionamiento sobre el concepto de tiempo o temporalidades que, a su vez, comprende la propia concepción de memoria. Y se usa la expresión "propia" porque en esta tarea quien escribe es protagonista: "La conexión de la postmemoria con el pasado, por lo tanto, no está en realidad mediada por el recuerdo sino por una inversión, proyección y creación imaginativas" (Hirsch, 2008, p.107). En este sentido, las (os) archiveras (os) son responsables a la vez que autoras (es) de las memorias que se movilizan y, en virtud de ello, es necesario que se exprese la ética y políticas tras el ejercicio de archivo. Esto para que se comprendan las decisiones al momento de archivar, pero también para que el archivo tenga cierta coherencia interna. Dicho gesto, además de legitimar a quien archiva puesto que vuelve consecuentes sus decisiones, permite que este trabajo sea llevado a cabo con honestidad y de frente a esas generaciones post de las que habla Hirsch.

Practicar archivos y movilizar memorias en virtud de estimular una postmemoria implica renunciar a la idea tradicional del archivo como conjunto de saberes organizados capaces de comunicar un conocimiento estable. Orientar el trabajo de archivar hacia la constitución de una postmemoria permite estimular memorias que subvierten los tiempos, amalgaman temporalidades y dinamizan resonancias que recuperan la vitalidad de los materiales que se organizan.

Quizás el objetivo ya no sea la construcción de archivos sino su socavamiento. Tal vez a lo que haya que aspirar sea a la construcción de intersecciones que permitan encuentros e interpelaciones. En este sentido, es interesante la sintonía que adquiere la propuesta de Marcela A. Fuentes, quien conmina a pensar la performance en cuanto constelaciones, como un fenómeno relacional y transnacional:

> El concepto de constelaciones de performance complica la linealidad de la transferencia entre un transmisor y un receptor para considerar las iteraciones híbridas, redes de trabajo e iteraciones descentradas generadas por el ensamblaje creativo de la performance basada en el cuerpo y los medios digitales. Las nuevas dramaturgias de protesta (Kershaw), en donde los afectados por la globalización neoliberal aparecen en el escenario político en constelaciones de performance, funcionan pragmáticamente para intervenir en escenarios transnacionales. Ellas también funcionan ideológicamente, al permitir la visualización de cuerpos en alianza donde las especificidades locales se encuentran con resonancia global e histórica (Fuentes, 2014, p.26)

Quizás al momento de archivar se debería pensar en lo que propone Fuentes y, en consecuencia, conducir nuestros esfuerzos al avistamiento de esa red. El proceso de digitalización y publicación web del fondo documental, en parte, apuntó a delinear una red. Aunque no es suficiente, considerando que el principal desafío que tienden materialidades como las del *Salón de las Preciosas* es comprender y abordar sus memorias como constelaciones performáticas, que siempre vivas, accionan entre ellas y con quienes intentan estudiarlas. Tal vez, esta es la oportunidad a la que invitan fondos documentales como este: imaginar otra forma de hacer archivo para las memorias queer que comporta y convoca. Quizás sea tiempo de encender el archivo, en su más amplio sentido, por un lado, para quemar las formas hegemónicas de organizar el saber e impulsar la búsqueda de nuevas formas y, por otra parte, para iluminar esos ejercicios de poder y poder reconocerlos para evitar replicarlos.

4. CONCLUSIONES PARA MEMORIAS FUTURAS

Cuando los programas radiales del *Salón de las Preciosas* se emitieron al aire, la autora de este artículo tenía entre 10 y 16 años. En ese tiempo, se recuerda una adolescencia solitaria y conflictiva, luchando intensamente por la propia supervivencia queer. Eve Kosofsky coincide con la autora cuando señala: "ser un superviviente en este escenario significa haber subsistido dentro de las amenazas, los estigmas, la espiral violenta contra gays y lesbianas y (tras la aparición del sida) la omnipresencia del miedo somático y del dolor desgarrador" (p.31, 2002 [1991]). Lo que parece ser un cliché obsoleto: "ser la única lesbiana en el mundo", más que banalizar el propio relato, le da la fuerza para construir sobre esa empatía queer un futuro menos precario para las postgeneraciones queers.

Las "materialidades" que contiene el fondo documental *Salón de las Preciosas*, son piezas dispersas de una memoria queer precaria, pero en constante latencia. Su tratamiento y archivo exigen metodologías emergentes que, incluso, pueden servir a otras archiveras en tareas similares. Este tipo de material y el ejercicio de archivarlo instalan la exigencia de asumir esta labor con sigilo, la obligación ética de poner atención al propio ejercicio y desarrollar consciencia de cada una de las propias decisiones. Impulsan a asumir ese ejercicio de traducción que describe Boaventura de Sousa Santos, según el cual requiere: "renunciar a cualquier epistemología general" (2013, p.53) en virtud de escuchar el conocimiento situado presente en las memorias con las que se trabaja. Al mismo tiempo, este ejercicio obliga a identificar el rol de la archivera (o) en la figura de la traductora (or), con la responsabilidad de: "identificar preocupaciones comunes, enfoques complementarios y, por supuesto, también contradicciones intratables" (2013, p.60). Este el rol que debiera asumirse al momento de archivar. En este sentido, quien archiva se vuelve un (a) traductor (a) cultural que tiene una gran responsabilidad política que asumir.

Lo que entre líneas se ha querido establecer con este artículo, a partir de las particularidades que el Salón de las Preciosas y sus memorias queer ofrecen, fue indicar que es necesario practicar metodologías feministas de archivo y pensar a quien archiva no como una administradora de conocimiento, sino como una creadora de memoria. Es decir, una sujeta cuya voz no susurra, sino que grita una experiencia, imaginando para ella escenarios. Una voz que importa de dónde viene, un cuerpo que escucha las demandas de los repertorios

que los materiales tratados performa. En definitiva, un cuerpo situado en un compromiso político desnaturalizador de las "formas de hacer" hegemónicas que ha tenido la tradición del Archivo.

Quizás a esto se refería Gibbs cuando en los ochenta reclamaba a la academia:

> Como maestras, investigadoras y estudiantes, ¿hasta qué punto harán su conocimiento accesible a otras, como herramientas de su propia liberación? /Éste no es un llamado a un activismo irreflexivo, sino a un saber académico comprometido. Éstas no son preguntas nuevas, pero deben ser contestadas nuevamente por cada generación cuyas mentes y energías se inclinan hacia el futuro (p.323, 1981)

La voz de Gibbs todavía hoy adquiere sentido y fuerza. Quizás, su mayor eco resida en nuestra propia práctica archivística y, en adelante, debamos poner en práctica esa inclinación oscilante para constelaciones de memorias queer futuras.

5. BIBLIOGRAFÍA

Butler, Judith. (1990a). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Performing feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre.* Sue Ellen Case (edit), Johns Hopkins University Press, pp.270-282.

__. (1990b). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad [1990/1991]. Paidós: México, 2001.

__.(2002 [1993]). Críticamente subversiva. En S*exualidades transgresoras. Una antología de estudios queer.* Rafael M. Mérida (ed.). España, Icaria editorial.

__. (2002). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002.

__. (2008). Judith Butler. Interrogando al mundo. Entrevistada por Juan Vicente Aliaga. En Feminismo y arte de género. Olivares y asociados SL (eds.). Exit Book, 9, pp.54-61.

Gibbs, Michele. (1981). Carta abierta a la academia. En *¿Qué son los estudios de mujeres?* Navarro, Marysa y R. Stimpson (comp.). Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Gómez Tapia, Roxana. (2019). Activismo lesbofeminista en la performance vocal de los programas radiales del fondo documental Salón de las Preciosas (1998-2004). Tesis para optar al grado de Doctora en Artes con mención en estudio y prácticas teatrales. Pontificia Universidad Católica de Chile. Texto inédito.

__. (2019). Activismo radial lesbofeminista en Chile: performances y tácticas de un movimiento invisible (1998-2004). En prensa.

Harding, Sandra. (1987). ¿Existe un método feminista? Gloria Elena Bernal (trad.). En web: http://investiga.uned.ac.cr/cicde/images/metodo.pdf

Hirsch, Marianne. (2008). The Generation of Postmemory. En *Poetics Today* 29, 1 (2008), pp.103-128.

Foucault, Michel. (1979 [1969]). La arqueología del saber. México, Siglo veintiuno editores.

Fuentes, Marcela A. (2014). Performance Constellations: Memory and Event in Digitally Enabled Protests in the Americas. En Text and Performance Quarterly, 35:1, 24-42. En web: http://www.thing.net/~rdom/ucsd/Borders/Constellations.pdf

Kosofsky, Eve. (2002 [1991]). A(queer) y ahora. En *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer.* Rafael M. Mérida (ed.). España, Icaria editorial.

Schlichter, Annette (2011). Do voices matter? Vocality, materiality, gender performativity. En *Body & Society.* Vol 7, 1, pp.31-52.

Schneider, Rebecca. (2011). El performance permanece. En *Estudios avanzados de performance.* Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de cultura económica, México, pp.215-240.

Sousa Santos, Boaventura de. (2013). Descolonizar el saber, reinventar el poder. Santiago de Chile, Ediciones Trilce LOM.

Trabajos y Estudio Lésbicos, Casa de la Mujer Salón de las Preciosas, TEL/CMSP, (1992-2004). Ama-zonas, Cuando cae la noche, Ni Marías ni Magdalenas. Fondo documental, Archivo Nacional de Santiago de Chile, 2018.

Taylor, Diana. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica; "usted está aquí": el ADN del performance. En *Estudios avanzados de performance.* Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de cultura económica, México, pp.7-30; pp.401-430.

_. (2012) 2: ¿Qué nos ofrece el término performance en América Latina? y 3. ¿El performance o la performance?" en *Performance* (1ª ed., pp. 35-56; pp. 57-59). Buenos Aires: Asunto Impreso Editores

_. (2015). El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

Tuhiwai, Linda. (2016). A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas. Kathryn Lehman (trad.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.