

Historias con-tacto

Una aproximación erotohistoriográfica al archivo

Elena Castro Córdoba

Universidad Complutense de Madrid / elecastrocordoba@gmail.com

<https://doi.org/10.57149/re-visiones.11.16>

Resumen

Este artículo parte de mi experiencia como voluntaria en la catalogación de los fondos de Gretel Ammann, activista lesbofeminista catalana, donados al Centro de Documentación de Ca la Dona. Enmarcada dentro del campo de las temporalidades queer y las historiografías afectivas, analizo la importancia de la mano como herramienta erotohistoriográfica lésbica y como forma de sensibilidad y comprensión de los materiales de este archivo que nos permite acercarnos a las generaciones e historias previas a nosotras. El deseo, el terror o el amor son afectos que acontecen en el contacto con el material archivístico y que muestran cómo el presente siempre es híbrido.

Palabras clave

archivo queer; erotohistoriografía lésbica; temporalidades queer.

[Viernes 10 de septiembre](#)

Escribo el domingo, 12 de septiembre. El viernes estuve en el archivo de nuevo. En esta ocasión sólo estábamos Gemma y yo. Estuvimos por primera vez sin mascarilla y por primera vez rellené los datos del Excel sola. Catalogamos una carpeta correspondiente a la caja diecisiete. Leí un formulario sobre la asociación, una carta sobre la relación entre la coordinadora feminista de Cataluña y diferentes asociaciones feministas y una carta sobre una futura reunión en Ámsterdam a la que irían algunas de las mujeres del Centre de Dones.

Como siempre, me llamó la atención el tiempo paralizado del archivo. En el archivo no hay ventanas y hay mucho silencio, que Gemma rompe normalmente poniendo algo de música desde los altavoces del ordenador, que suena muy bajita. Se oye, también, un ruido de fondo parecido a un ventilador. Casi siempre que he ido estábamos solas en el edificio. O eso parecía.

La última vez que fui, Gemma me contó que le gustaría hacer tiktoks de ASMR y relajación del archivo. Entiendo el potencial placentero y

relajante de estos gestos: quitar el clip lentamente, acariciar el papel, pasar las páginas poco a poco...

El tiempo en el archivo pasa muy, muy lento. De nuevo pienso que quizás se deba al aburrimiento. Miro el reloj y ha pasado muy poco tiempo desde la última vez que consulté la hora. A esto se le suma la tranquilidad de Gemma, que te explica todo con detalle, se mueve también con lentitud y con cuidado. No hay apuro, ni nada que nos meta prisa. Aun así, no puedo evitar sentirme abrumada cuando tomo conciencia de las decenas de carpetas que quedan por delante. Pienso en que Gemma va a este sitio sin ventanas, con esta luz fluorescente y este silencio detenido y me parece una tarea dura y solitaria. Me pregunto si es necesario que sea así. ¿Por qué el archivo debe estar en este lugar, el más oscuro y escondido del edificio?

Hoy se ha introducido una novedad importante en el proceso de catalogación. Hasta este momento, Gemma había decidido que quitásemos las grapas de los documentos y les pusiésemos clips para evitar que el papel se oxidase con el paso del tiempo. Después de hablar con una conservadora, ha tomado la decisión de que la mejor forma de mantener y conservar los documentos es coser las páginas con un hilo blanco, un poco grueso y resistente, que ha comprado. Le digo que me parece el colmo de lo analógico. Que esa labor, estar allí con el ruido de las hojas, y ahora cosiendo, era lo más analógico que iba a hacer en mi mes, en mi semana.

Me genera bastante inseguridad el proceso de coser las páginas. No soy especialmente hábil en el uso de la aguja y me da miedo romper el papel. Pienso que quizás esto no sea muy buena idea para la conservación, que puede haber un mal mayor que la oxidación de una esquina del papel: romperlo por completo.

Pero sobre todo me da miedo pincharme y manchar las páginas de sangre. Se lo digo: "aquí va a correr la sangre". A raíz de ese riesgo y de la experiencia de entrelazamiento y cosido pienso en dos referencias: los "enredos íntimos", como los llama Blanca Callén, y la sangre en el archivo en el caso de estudio de Marika Cifor. Pienso que después de leer el trabajo de esta investigadora me pregunté si el archivo contaba con manchas de fluidos y, concretamente, de sangre por algún lado. Quizás yo genere la primera mancha.

Con sólo ese pensamiento, sigue el deseo. Cortarme, manchar el papel y dejar ahí ese rastro, testimonio de mi relación con esos documentos, con ese archivo, relación íntima y filial con un contexto que habría

querido conocer, con un pasado con el que deseo parentesco y como carta y punto de fuga al futuro.

Un rastro de sangre que no sabemos cómo seguirá.

Deseo de historia

Las personas queer deseamos el pasado. Hay una necesidad constante de genealogía, de comunidad con "las nuestras". Heather Love en su libro *Feeling Backward* identifica un cambio dentro del campo de los estudios queer a la hora de preguntarse por la historia o el pasado: de la pregunta "¿eran estas personas gais?" hemos pasado a interrogarnos por "¿qué relación con estas figuras deseamos cultivar?". Se produce un giro en la aproximación a pasados queer con un nuevo interés en hacer centrales "los deseos que impulsan esas conexiones, los afectos que traen lo relacional incluso a través del tiempo" (Love, 2007: 31)¹. En este sentido, podemos hablar de un deseo cros-histórico o transhistórico queer para establecer comunidad y relaciones entre los vivos y los muertos.

Impulsada por este deseo y animada por una amiga a ir al archivo como forma de hacer red aquí y ahora, en Barcelona, me uní al grupo de voluntarias que estaban catalogando el fondo de Gretel Ammann en el archivo de Ca la Dona². Este aquí y ahora no pretende idealizar ni desea atesorar el presente, entendido como autosuficiente y cerrado en sí mismo, sino ubicarlo dentro de mapas temporales de entrelazamiento afectivo con el pasado y el futuro. Reconocer, como dice José Esteban Muñoz, que "el presente no basta" y buscar una red con el pasado que me (nos) permita tejer comunidad en el presente como forma de "esforzarnos por imaginar y sentir *un entonces y un allí*" (2020: 72, 29). Esto es, este acercamiento a las narraciones del pasado a través del archivo puede ser una forma de reconocimiento de la operancia del pasado en el presente y un proyecto de utopía hacia lo que está por-venir.

Ann Cvetkovich habla de los archivos queer como archivos de sentimientos que recogen experiencias en muchos casos fragmentadas, inenarrables — historias de trauma—, pero también historias de deseo, historias intensificadas, historias deseadas o imaginadas. A su vez, las archivistas de la emoción y, concretamente y en el caso de los fondos de Gretel Ammann, de la emoción lésbica, proyectan en el material sus propios deseos, afectos, expectativas, decepciones, y son precisamente estos afectos los que dotan de valor a los objetos y documentos. Además, los archivos queer son "archivos de los sentimientos material e inmaterial, incorporan objetos que normalmente no se considerarían de archivo y, al mismo tiempo, se resisten a ser documentados porque el sexo y los sentimientos son demasiado

personales o efímeros para dejar registros" (Cvetkovich, 2018: 324). No obstante, y si bien podemos afirmar la emocionalidad como característica esencial de los archivos queer, la historiadora Sara Edenheim ha argumentado que el archivo tradicional ya es de por sí un cuerpo de conocimiento queer; un lugar de organización caótico, extraño, formado por multiplicidad de elementos y de difícil interpretación, híbrido, en vez de un lugar de orden sistemático donde la información sea de acceso sencillo (2013).

[Miércoles 15 de septiembre](#)

Hoy hemos vivido una situación casi idéntica a la escena de The Watermelon Woman que parodia el fetichismo con los objetos y la interminable tarea de catalogación de las archivistas del Lesbian Herstory Archive, en Nueva York.

Estábamos hablando con una de las veteranas del archivo sobre qué era prioritario de catalogar, la usabilidad de la página web y los derechos de imagen de las fotografías que hay en el archivo. En ese momento alguien aparece por la puerta del Centro de Documentación. Dice que quiere donar algo para el archivo. Es la primera vez que estoy en el archivo y veo ese momento, el del corte y la decisión de qué considera la donante que debe ser archivado y qué no, y la gestión de la archivera ante un nuevo documento. Lo coge entre las manos con mucho cuidado, toca el flyer de lo que parece ser una actividad feminista que tuvo lugar hace unos días (nos dice la donante), mira a su alrededor, anda en una dirección, duda, vuelve sobre sus pasos y acaba por dejarlo en una caja donde veo también libros, revistas y otros materiales que no consigo identificar, todo ello con la etiqueta "por revisar". Este gesto: el presente que tiene que seguir siendo archivado.

Más tarde, cuando la donante se ha ido, me dice: "para nosotras todo es importante. Lo queremos guardar todo, pero claro, no podemos".

El archivo de Gretel Ammann es, además, un archivo lesbofeminista y, como tal, no sólo despierta este deseo queer de genealogía e historia, sino los afectos, tensiones y acercamientos de la historia del feminismo, también poblada de deseos de intimidad y conexión con el pasado. Catherine Grant reconoce estos deseos de cercanía en su análisis de la historia del arte y, concretamente, de la historia del arte feminista mediante la figura de la fan. Utilizando el concepto de John Fiske sobre la fan como la "lectora excesiva" que modifica y deforma el objeto de su fanatismo para que éste cumpla con sus deseos afirma que: "ser una fan del feminismo no reemplaza ser

feminista, pero articula una relación determinada con las historias del feminismo” (Grant, 2011: 271).

Grant ejemplifica este fenómeno, entre otros, con la pieza *Love Songs*, de Mary Kelly, que se mostró en Documenta XII en Kassel 2007, donde la artista explora la idea de la identificación y la fantasía entre generaciones, de nuevo algo importante para cuestionar modelos epistemológicos de progresión lineal. Kelly habla de la fascinación de sus alumnas por los acontecimientos de mayo del 68 y cómo su vinculación afectiva con ese momento histórico configura lo que ella denomina la “escena política primigenia”. Muchas de ellas habían nacido en el 68 y hablaban de cómo habrían deseado que sus padres hubiesen sido más revolucionarios, que hubiesen tomado parte en las revueltas y cómo ellas habían heredado este deseo: “por un lado, *Love Songs* trata de la aparición del pasado en el presente, esta generación imaginando lo que se perdieron o lo que nosotras intentábamos conseguir: pero, por otro lado, trata de mi identificación con ellas” (Kelly, 2007: 133). Por lo tanto, esta pieza trata de la interrelación y superposición de dos generaciones a través de sus implicaciones afectivas, y concretamente de fanatismo, con la historia del feminismo.

Cvetkovich también recoge esta figura de la fan como modelo de la archivista de la cultura queer cuya vinculación con los objetos efímeros que recoge y guarda es “fetichista, idiosincrática u obsesiva” (2018: 338).



Fotografías de la autora. Imágenes de pegatinas y chapas y caja llena de pegatinas y postales del Fondo de Gretel Ammann en el Centro de Documentación de Ca la Dona.

La figura del fan en un contexto de investigación histórica, de estudio del pasado, nos trae lo pasional, lo irracional, el deseo de acercamiento a las personas y objetos del pasado o, incluso, el coqueteo como un juego “que no alcanza la seducción y que mantiene a nuestros objetos de estudio vivos” (Mavor, 1999: 16). Identifico esta relación pasional, deseante de

cercanía de este pasado, en mi contacto con el archivo: la historiadora del arte "fanática", la investigadora feminista que quiere tocar las generaciones anteriores, la bollera que busca referentes y que coquetea con el material. Me siento partícipe de esta fascinación y este *fandom* hacia estos objetos-testimonios. De hecho, no me siento del todo conectada al archivo hasta que no conozco sus documentos más íntimos: las cartas de amor, las entradas de los diarios, las chapas, las pegatinas de colectivos, los lemas de manifestaciones, las camisetas, los carteles, las cartas de bares de lesbianas, los objetos cotidianos que me acercan estas historias. Y, concretamente, las fotografías.



Fotografías de la autora. Fotografías personales de un viaje, Fondo de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca la Dona.

En mi presentación de las fotografías me doy cuenta de que, sin pretenderlo, hago un pequeño collage de presentación, estetizo el material. No le tomo fotografías con una intención documental, sino romántica, de anhelo de ese pasado y esa intimidad. Al tocar y contemplar estas imágenes me surge un deseo parecido al realizado por la pieza de *Love Songs*: poner o re-dibujar por encima de estos cuerpos fotografías de mis archivos personales con compañeras, amigas y amantes. Así, estos cuerpos superpuestos, los de ellas entre sí, pero también los nuestros con los suyos —estas vidas que se tocan a través del tiempo, que se yuxtaponen—, recuerdan a lo que Carolyn Dinshaw ha denominado el tacto a través del tiempo, el potencial queer de que las historias puedan tocarse entre ellas, superponerse: "el proceso de tocar, de hacer conexiones parciales entre entidades inconmensurables es extrañamente queer porque crea una

relación a través del tiempo que tiene un componente afectivo y un componente erótico" (1999: 54 -55). Por lo tanto, tocar estas fotografías es ya, de por sí, una forma de comenzar este *hilado* de nuestras historias, este entrelazamiento.

Este mismo componente erótico es el que rescata Elizabeth Freeman con su concepto de erotohistoriografía. Para esta autora, el contacto con la historia y el estudio de la misma es siempre una actividad corporal, sensible y cargada de deseo. La erotohistoriografía no pretende simplemente restablecer los acontecimientos pasados, sino entender el presente como híbrido y el cuerpo como una herramienta y un método de comprensión de los acontecimientos históricos. Entrar en contacto con los archivos e historias pasadas, con el material histórico, puede llegar a generar respuestas corporales que son, en sí mismas, una forma de comprensión (Freeman, 2010: 96). Propongo entender, por lo tanto, este modo nostálgico, emocionado y deseante así como el impulso de intervención en el material como una forma de comprensión e interrelación erotohistoriográfica con este archivo. Y las respuestas corporales como la excitación de autoreconocimiento en las historias e imágenes de otras como una forma de conciencia histórica.

Pero Freeman defiende, utilizando el trabajo de Mike Goode, que no sólo las personas queer tendrían una relación erótica o de deseo con el pasado, sino que en el propio concepto de historia aparece la crisis de la masculinidad y el homoerotismo. A finales del siglo XVIII y el siglo XIX los debates en torno al método histórico —concretamente las discusiones entre Edmund Burke y Thomas Paine sobre la sensibilidad corporal del historiador para comprender los eventos pasados— son centrales para el desarrollo de un conocimiento histórico. Pero la relación excesiva, carnal, con el material de estudio por parte de los historiadores hizo que estos recibieran un gran rechazo social, dando lugar a caricaturas del historiador como el perverso sexual que, en su deseo por entrar en contacto y leer la vida de los grandes hombres del pasado, representaba un mórbido desinterés por las mujeres y acontecimientos de progreso, de desarrollo industrial y tecnológicos del presente (Goode, 2009).

Resuena, mientras leo esta caricatura perversa del historiador decimonónico, esta entrada de mi cuaderno de campo:

Miércoles 15 de septiembre:

Poco a poco voy "enganchándome al archivo". Voy entendiendo ese poder "adictivo", esa "fiebre de archivo" de la que habla Carolyn Steedman en su libro Dust. No sé si, en mi caso, es el polvo el elemento

que me interconecta al archivo. Quiero pensar que es la sensación de intimidad, la cercanía que estoy desarrollando con él.

[...]

Jueves 16 de septiembre:

Ese mismo día, por la noche, escribo en el cuaderno que tengo en la mesita de noche, para esos pensamientos nocturnos, esos momentos de trabajo en el descanso: "me siento inundada del archivo".

"Las cajas cerradas, un secreto por desvelar".

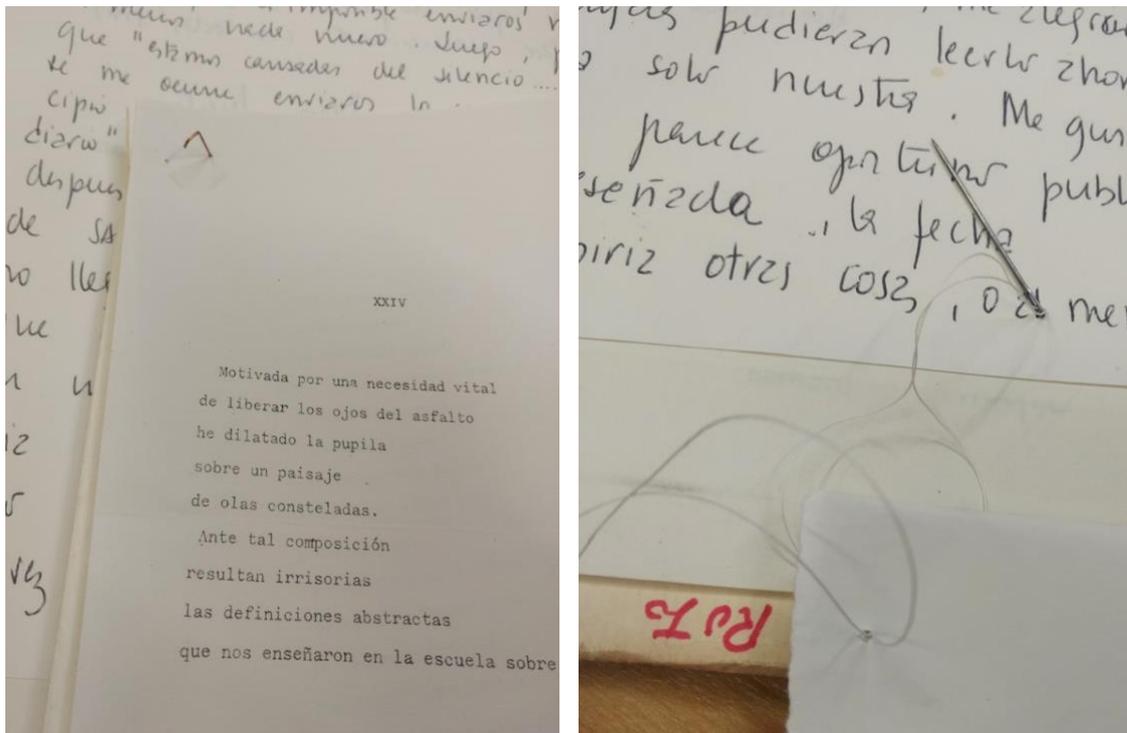
Utilizando el concepto de erotohistoriografía de Freeman, propongo que el contacto con generaciones anteriores es siempre una forma de de-generación. Una práctica perversa. Donde puede convivir incluso, como comenzaba el texto, con un deseo de intercambio de fluidos. De tinta a sangre, de polvo a sangre.

Qué puede una mano

Dentro de esta metodología, Freeman habla de la importancia de la mano o, más concretamente, de los dedos como herramienta para una erotohistoriografía lésbica. En su interpretación del *Orlando* de Virginia Woolf, obra plagada de referencias a las manos (que escriben, que se besan, que cogen los restos de sus antepasados, que...), sugiere que el/la protagonista encarna esta figura, no ya de la perversa historiadora que vive el presente encerrada en historias del pasado, sino que su deseo de tocar el pasado le hace viajar en el tiempo, convirtiendo su propio cuerpo en una zona de con-tacto y mutación de la historia. Orlando se pregunta al contemplar los restos de sus antepasados y sostener, en sus propias manos, una mano desconocida, ahora convertida en esqueleto, por el género de esa mano, su localización (¿será la mano derecha o la izquierda?), la labor a la que debió estar dedicado ese miembro: ¿habrá conducido un caballo?, ¿se habrá dedicado a coser?, ¿habrá cortado rosas?, ¿o manejado el acero?, ¿habrá...? Pero si bien Orlando, en su intento de escribir la historia, entra en contacto con los cuerpos de los tiempos pasados, y en ese sentido tiene un conocimiento cercano e íntimo de lo que aconteció, también se encuentra con pequeños saltos temporales, con huecos indescribibles que, de nuevo, remiten a la mano: "Justo cuando creíamos que habíamos descifrado un secreto que había desconcertado y desorientado a los historiadores durante cien años, encontramos un agujero en el manuscrito lo suficientemente

grande como para atravesarlo con los dedos" (Woolf, 1973: 119). Las personas queer y lgtibq nos encontramos constantemente con estos huecos, estos "vacíos" de la historias o estas ausencias en nuestra negociación con el pasado. Pero el encuentro *táctil* con estos agujeros, meter los dedos en estos huecos de la historia, también puede generar placer: "la historicidad en sí misma puede aparecer como una estructura de emoción táctil, un modo de tacto, incluso una práctica erótica [...] la historia es lo que nos da placer" (Freeman, 2010: 120).

Una labor que hacen nuestras manos en el archivo, otra figura de esta erotohistoriografía lésbica que tiene que ver con su cuidado y conservación es la de coser. La aguja puede coser muchas cosas: puede coser hilo con tela, piel con piel, puede usarse para desprender pelo de la piel, para separar tejido muscular montado y puede coser papel. Coser papel con papel es una forma de cuidado de esas heridas, de esos agujeros que dejamos en los documentos al quitarles las grapas y, al hacerlo, la aguja actúa como una forma de penetración en estos agujeros de la historia: "la mano que conduce la aguja, la aguja que es en sí misma una forma de dedo penetrando en los agujeros de la memoria y del manuscrito" (Freeman, 2010: 110).



Fotografías de la autora. Detalle de una grapa arrancada y del cosido de uno de los documentos. Fondo de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca la Dona.

Esta penetración en el documento que despierta emoción y temor, afectos que traen el cuerpo a un primer plano, es también una forma de aproximación y conocimiento del material, una forma de "enredo íntimo"

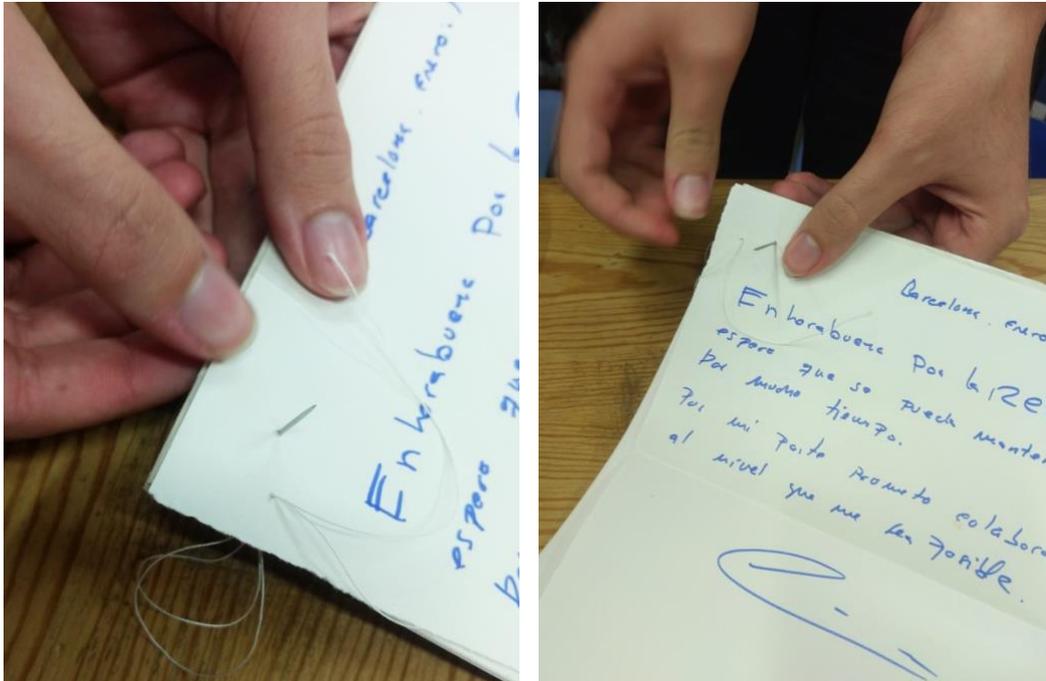
(Callén y López, 2019) con los objetos y con la vitalidad de estos. Marika Cifor ha hablado de esta vitalidad de los archivos queer y, concretamente, de las respuestas corporales que genera el encuentro con fluidos como la sangre en el análisis de su experiencia al encontrar las prendas ensangrentadas de Harvey Milk en la GLBT Historical Society:

Esta es una experiencia física distinta a la de ir sacando objetos de las cajas y ponerlos sobre la mesa, uno a uno, para su examinación. También abre diferentes formas de compromiso afectivo a la hora de abrir una caja sin tener ningún previo aviso de qué puede llegar a contener dentro. Mientras levanto la tela, asimilando en sus manchas de sangre la materialidad de esa sangre, que hace ya tiempo que se secó y se perdió, me dan ganas de vomitar, me pongo mala. (2017:12)

Ese miedo al pinchazo al coser, a sangrar en la *labor* del cuidado, cobra otra relevancia cuando lo pensamos en el contexto de un archivo queer en el que la sangre, como “materia que anima y es animada debido a su contexto archivístico” (Cifor, 2017: 14) es, además, una sustancia íntimamente ligada con la crisis del VIH/sida y el estigma, odio y paranoia hacia personas LGTBIQ que viven con VIH/sida. Además, la posibilidad de pincharse en el archivo puede ser pensada como parte de lo que Marta Echaves ha denominado la genealogía yonki de la posdictadura española y su interrelación con las memorias y archivos del VIH/sida (2018). Siguiendo su trabajo, propongo entender estas agujas punzantes y su presencia en el archivo como un elemento y símbolo esencial para pensar y sentir este tipo de archivos en los que el riesgo al contagio y la sangre tienen además una relación estrecha con la crisis de la heroína y el uso de jeringuillas. Aquí, “el pulso del archivo” del que habla Ann Laura Stoler (2010) se hace más evidente que nunca: por un lado, el miedo a dañar en vez de cuidar, por otro, el simbolismo de sangrar y de *pincharse* en un archivo como este y, finalmente, el deseo de sangrado y pertenencia que ese fluido puede generar.

En la narración de esta interrelación y dependencia de estas genealogías — en este hilado de los documentos y las vidas presentes y pasadas— en la que aparecen la cuerda y la sangre, el hilo y el cuerpo, también estamos, de alguna forma, jugando al juego de cuerdas que Donna Haraway utiliza como símbolo de la interdependencia y entrelazamiento en las relaciones interespecie, pero también como metodología para “seguir con el problema” o, en última instancia, para contar historias (2019). Los hilos pueden generar figuras borrosas o incomprensibles, pueden confundirnos más aún, *liarnos*, pero es fundamental reconocer, como dice Carmen Romero Bachiller, que “somos parte de esas ‘figuras de cuerdas’, de ese juego de hilos y dedos que nos sostienen y sostenemos” (2019: 121). Jugando al juego de cuerdas, al juego de contar historias, nos encontramos con elementos que nos tensan y que pueden incluso llegar a dañarnos;

documentos en los que se ignoran políticas importantes para nosotras, afirmaciones que nos pueden generar rechazo o vacíos totales sobre distintas identidades. Pero los hilos de la historia tienen que tensar para agarrar algo; si las cuerdas son excesivamente laxas, si no generan tensiones, entonces no sujetan³.



Fotografías de la autora. Detalle de las manos de una de las voluntarias cosiendo las páginas de uno de los documentos por los agujeros de la grapa. Fondo de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca la Dona.

Estas son historias en contacto, que tratamos de contar con-tacto, con cuidado. La forma de contarlas, de acercarnos a ellas y comprenderlas mejor, de poder cuidarlas, conservarlas, también utiliza el tacto como método, las manos. Qué puede una mano y, concretamente, qué puede una mano como figura de la erotohistoriografía lésbica, también es una pregunta que, como hemos visto, *atraviesa* los fondos de Gretel Ammann. Y es que la mano es una herramienta fundamental de conocimiento de los documentos. A través del conocimiento táctil detectamos las características del papel, que dejamos anotadas en el inventario: si es un adhesivo, una fotocopia, si ha sido arrancada de alguna otra publicación, su grosor, su cantidad, si tiene mucho polvo, si está húmeda o si tiene alguna mancha.

Pero, además, en los fondos de Gretel Ammann nuestras manos, las manos presentes, se ven interconectadas en la labor de catalogación con otras: las que generaron los documentos. En muchas ocasiones, imaginar la mano que escribió esos documentos nos permite identificar su autoría. Al familiarizarnos con esas manos aprendemos a conocer la autoría de un documento por medio del reconocimiento de la caligrafía de Gretel Ammann o de otras personas cuya caligrafía hemos llegado a conocer o reconocemos

de algún otro documento. Trabajar *de la mano* de estas escrituras para su catalogación, interrogarnos por la fecha en la que se escribieron, en cómo y con quién las escribieron, en por qué lo hicieron, dónde estaban sentadas, forma parte de una investigación fantológica, de una investigación de lo que, aunque no es, no está presente, opera en la realidad. Lo que muestra uno de los muchos componentes fantasmagóricos del archivo.

Lo que nos gira

Jacques Derrida en *Espectros de Marx* desarrolla el concepto de fantología o hauntología para referirse a aquello que, a diferencia de la ontología —el discurso sobre el ser—, opera en su negatividad, en su ausencia. Marx, dice Derrida, teoriza una ética de la responsabilidad hacia el Otro a través del tiempo (hacia el muerto o hacia a aquel cuya existencia era imposible en un momento histórico determinado, entendido como llamadas o invocaciones para un futuro diferente para el que no podemos sino responder con reparaciones incompletas e imperfectas). En este sentido, el presente estaría siempre dividido, pero dividido por una violencia anterior y por una posibilidad futura. Por lo tanto, estamos siempre conectados, no simplemente a la historia, sino además y crucialmente a aquellas que nos preceden: “ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (Derrida, 2012: 12).

El fantasma no es, nos dice Avery Gordon, alguien que esté muerto o desaparecido, sino una figura social cuya investigación puede llevarnos a entender la complejidad de la intersección entre la subjetividad y la historia en su conformación de la vida social. El fantasma, en este sentido, es un signo de que una forma de encantamiento está teniendo lugar y su reconocimiento es parte y afecta a la vida social (Gordon, 2008: 8). El encantamiento, estar encantado, despierta o genera los fantasmas y, al hacerlo, también altera o modifica la “experiencia de ser en el tiempo, la forma en la que separamos pasado, presente y futuro” (*ib.*: 16).

María Rosón y Ana Pol han escrito sobre la dificultad de traducción del concepto de lo “hauntológico” al contexto hispanohablante. Podríamos traducirlo como

lo encantado, lo hechizado y por otro, lo obsesivo, lo que vuelve y lo que se repite. También, se puede entender como un «atrapamiento», o las vueltas recurrentes sobre los hechos que no abandonan. Por último, tiene que ver con lo relativo al asedio, una forma de estar en un lugar sin ocuparlo. (Rosón y Pol, 2017: 215)

O, como más recientemente ha propuesto Marta Echaves (2018) en su análisis de nuestra hauntología ibérica, especialmente centrada en el proceso de las exhumaciones y de las memorias paranormales, como “lo que acecha”⁴.

Por lo tanto, lo fantológico, lo que encanta o acecha, tiene la capacidad de hacer que nos volvamos, que nos giremos hacia lo que —aparentemente— quedó atrás, o ya fue. Y, de nuevo, la mano es uno de estos fenómenos que puede hacer que nos giremos: puede tocarnos con los dedos, agarrarnos, acariciarnos y, con ese contacto, hacer que miremos hacia atrás. Cuando queremos saludar a alguien, muchas veces en vez de simplemente llamarle, utilizando la voz, les tocamos con los dedos, apoyamos la mano en su espalda. A veces con cuidado para que no se alarme con ese contacto, otras violentamente si la intención es asustar.

En *Nuestra parte de noche*, novela de Mariana Enríquez (2019), hay una escena que conecta con esta idea del pasado como aquello que, con ímpetu, con violencia incluso, hace que nos volvamos con su tacto, como una mano que busca la nuestra en la oscuridad. En esta novela, en la que se mezcla género de terror con la historia reciente de Argentina y, concretamente, con el trauma generacional y lo fantasmagórico de la dictadura militar, Enríquez ficciona esa suerte de “realismo mágico” horroroso que ella vivió durante su infancia: los cadáveres tirados desde aviones, las casas en las que entrabas y nunca salías, la duda constante sobre la identidad de tus padres, de tus amigos, de tus vecinos en una época en la que “la ausencia del cuerpo es el horror. El cuerpo en una tumba es el alivio”⁵. De hecho, la conexión entre género de terror y el horror de la dictadura es aún más obvia, nos recuerda Enríquez, cuando pensamos que en Argentina a los fantasmas se les dice “aparecidos” y que, por lo tanto, en la propia etimología del desaparecido ya hay un componente fantasmagórico.

En una escena de la novela, Pablo, Adela, Vicky y Gaspar, los niños que representarían a la generación de Mariana Enríquez, entran en una casa donde Adela queda encerrada en una habitación cuya puerta no se puede abrir. Después de este episodio, el resto de niños quedan marcados de diferentes formas. Aunque nunca llegan a ver a nadie, que había una presencia en esa casa era obvio para todos y, de hecho, Pablo siente cómo una mano le toca en la oscuridad. Esa misma mano le tocará, le llamará varias veces a lo largo de la novela:

Pablo retrocedió y alguien le tironeó el brazo, y entonces sintió la inconfundible descarga de adrenalina del pánico. Después, hablando con otros amigos, les diría que ese lugar era muy peligroso, que podía morir gente ahí, que había música para tapar los gritos, que era fácil mataputos, un loco. Asesinar ahí abajo era lo más sencillo del mundo. Pensaba eso: el lugar era una trampa. Pero la verdad la supieron solamente Gaspar y Vicky

porque ellos eran los únicos que entendían. Él supo que el tirón era la mano fantasma, esa mano que lo había esperado en la oscuridad de los pasillos durante tanto tiempo, la mano afiebrada que quería llevarlo, que, si se le apoyaba más tiempo, creía Pablo, podía dejarle una marca. (Enríquez, 2019: 565 -566)

La historia, nos recuerda Heather Love, está repleta de este gesto de mirar atrás, sus riesgos y castigos: la mujer de Lot en la Biblia que, al ver la ciudad de Sodoma y Gomorra destruida, se gira contra el mandato de Dios y queda convertida en piedra, u Orfeo, que se gira para ver si Eurídice lo sigue. "Sentir hacia atrás" es la figura o metáfora de aquellas que no consiguen completar el proyecto moderno del todo, aquellas que nos damos la vuelta. En mitad de la oscuridad, cuando avanzamos sin saber hacia dónde, quizás en círculos, quizás sin orientación, perdidas, *desviadas* y a la deriva como queers desorientadas (Ahmed, 2006), este pasado que *nos encanta* (haunting) quizás en forma de mano nos tira hacia atrás, nos obliga a girarnos. En este sentido, el trabajo en el archivo, el proceso de catalogación, de rellenar toda esta información fantasmagórica que requiere este ejercicio imaginativo de conexión o especulación con el pasado es también una forma de contar historias de fantasmas.

Coda de amor

Los archivos de lesbianas son archivos de amor.

Finalmente, encuentro en mis anotaciones sobre lecturas de archivos esta frase escrita en un cuaderno que no sé si corresponde a una cita o si es una idea propia. Pienso en si este archivo en concreto es un archivo de amor, un archivo que genera amor. El amor, nos dice Freeman, es una forma de movimiento hacia la otra y, por lo tanto, está también marcado por el tiempo: "el amor [...] es una materia de progresión hacia la otra, un gesto recíproco, de dar y recibir que eleva las sincronías de los hábitos compartidos y vividos a su máximo grado" (2010: 33). Un acercamiento.

Pienso en el amor y admiración de algunas de las voluntarias hacia las mujeres que cuidan y custodian el archivo. Las generaciones que nos precedieron, las generaciones cuyos materiales, cuyo pasado estamos tocando y organizando y que están ahí, en la habitación de al lado, cerca. Muy cerca.

Una necesidad de cercanía.

Una necesidad de estar cerca de las otras que fueron.

Un gesto de amor que nos lleva hasta aquí.



Fotografía de la autora. Imagen de una de una maqueta de la revista Amazonas.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2006) *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*, Durham, Duke University Press.
- BACHILLER, Carmen (2019) "Desatar el deseo", en *El libro del buen Amor*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- BELMONTE MARQUÈS, Gemma (2021) *Omplint el buit: el tractament del Fons GAM de Ca la Dona*, Treball Final de Màster no publicat, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Biblioteconomia i Documentació, Màster de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials, 118 pp.
- CALLÉN MOREU, Blanca, LÓPEZ GÓMEZ, Daniel (2019) "Intimate with your junk! A waste management experiment for a material world", en *The Sociological Review*, 67(2):318-339.
- CIFOR, Marika (2017) "Stains and Remains: Liveliness, Materiality, and the Archival Lives of Queer Bodies", en *Australian Feminist Studies*, 32:91-92, 5-21.
- CVETKOVICH, Ann (2018) *Un archivo de sentimientos*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- DERRIDA, Jacques (2012) *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta.
- DINSHAW, Carolyn (1999) *Getting Medieval. Sexualities and Communities, Pre-and Postmodern*, Durham, Duke University Press.
- ECHAVES, Marta (2018) "Dame veneno que quiero morir, dame veneno", en [exitexpress.com](https://exit-express.com/dame-veneno-que-quiero-morirdame-veneno/). Disponible en: <https://exit-express.com/dame-veneno-que-quiero-morirdame-veneno/>
- ENRÍQUEZ, Mariana (2019) *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama.
- ESTEBAN MUÑOZ, José (2020) *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra.
- FREEMAN, Elizabeth (2010) *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press.
- GRANT, Catherine (2011) "Fans of contemporary feminism. Re-writing histories of second-wave feminism in contemporary art", en *Oxford Art Journal*, 34(2):265-286
- GOODE, Mike (2009) *Sentimental Masculinity and the Rise of History, 1790-1890*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GORDON, Avery (2008) *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

LOVE, Heather (2007) *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Londres, Harvard University Press.

MAVOR, Carol (1999) *Becoming the Photograph of Clementina, Viscountess Hawarden*, Durham, Duke University Press.

POL, Ana, y ROSÓN, María (2017) "Haunted", en PLATERO, R. Lucas; ROSÓN, María y ORTEGA, Esther (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 215-224.

STOLER, Ann Laura (2010) *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Nueva Jersey, Princeton University Press.

WOOLF, Virginia (1973) *Orlando*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich.

Notas

¹ Todas las traducciones del inglés están realizadas por la autora.

² No es la intención de este texto el tener una aproximación histórica al archivo. Agradezco y recomiendo la lectura del trabajo de Gemma Belmonte Marquès para profundizar en la figura de Gretel Ammann como una de las principales figuras del activismo lesbofeminista catalán desde finales de los años 70 y para la contextualización de este fondo dentro de la historia de los archivos comunitarios, feministas y lésbicos. Cfr. Belmonte Marquès, Gemma (2021). *Omplint el buit: el tractament del Fons GAM de Ca la Dona*, Treball Final de Màster no publicat, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Biblioteconomia i Documentació, Màster de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials, 118 pp.

Quisiera agradecer a las voluntarias del Centre de Documentació de Ca La Dona y al grupo de voluntarias del Fons de Gretel Ammann su trabajo y compromiso con el archivo así como la apertura y facilidad que he encontrado para pasar a formar parte del grupo. Sin esa confianza y esa accesibilidad este texto no habría sido posible.

³ Agradezco enormemente a Carmen Romero Bachiller la atenta lectura del borrador de este texto y sus comentarios. Tanto la recomendación de la conexión con el concepto de "string figures" de Haraway y la necesaria tensión de las cuerdas en la asimilación y relación de las historias políticas y concretamente de historias como estas, como la referencia a la tensión de las cuerdas para nuestra sujeción y la posibilidad de hacernos daño en nuestra negociación con estos hilos, es fruto y cita de la conversación con ella sobre este texto.

⁴ Marta Echaves propuso esta traducción en su conferencia "De las acechanzas" dentro del festival *Domingo* celebrado en junio de 2021 en La Casa Encendida y comisariado por Fernando Gandasegui: <https://www.lacasaencendida.es/encuentros/acechanzas-conferencia-marta-echaves-12631>

⁵ Estas explicaciones pueden ser consultadas en la conversación entre Mariana Enríquez y Marta Sanz sobre sus respectivos libros *Nuestra parte de noche* y *Pequeñas mujeres rojas* moderada por María Rosón como parte de la programación online de Traficantes de Sueños en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=nv_kpbE6nM4