



# Violencia de archivo

Archive Violence

---

Gonzalo Chávez Salazar

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

sgonzalo171@gmail.com

## Resumen

El texto plantea un análisis en torno a las políticas de archivo que, a su vez, activan, en su forma más violenta, políticas de borrado y de olvido; esto a la luz de una de las piezas más importantes del grupo interdisciplinario Forensic Architecture: el mural que lleva por título *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*. Desde el análisis del relato, como forma de enunciación y de archivo, intentaremos extraer las voces silenciadas por una mal llamada *Verdad Histórica*.

Palabras clave: archivo, violencia, memoria, discurso

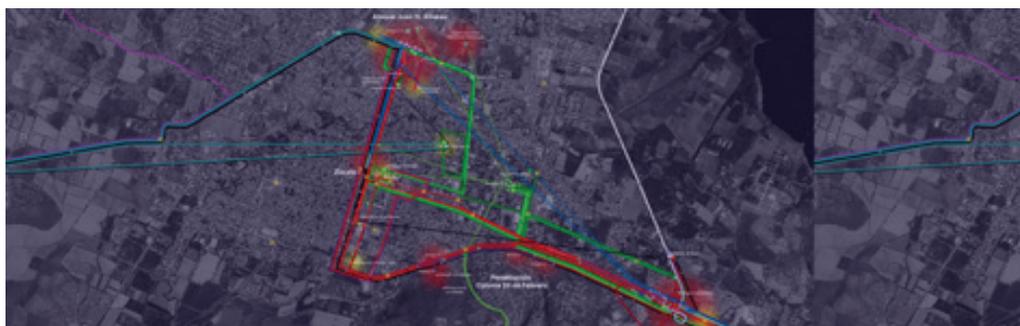
## Abstract

This paper provides an analysis regarding the archive policy that, in turn, triggers in a most violent form, a politics of erasure and oblivion, in the light of one of the key pieces from the interdisciplinary group Forensic Architecture: the mural called *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* (*The Ayotzinapa Pathways Diverge*). After analyzing the narrative as a way of archiving, the objective is to bring forth the voices that were silenced by the ill-named *Historical Truth*.

Keywords: archive, violence, memory, discourse

*El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo  
de los enunciados que han vuelto a ser inertes  
y permite el milagro eventual de su resurrección.*

MICHEL FOUCAULT



La memoria siempre se nos ha presentado como un espacio dispuesto a ser llenado, mutilado y dominado, como un espacio pretérito pero también del porvenir, y, en ese sentido, siempre es una zona en disputa, una zona de guerra. Es innegable que la fabricación desmedida de discursos de verdad ha incidido frontal y deliberadamente en la producción de subjetividad y en las políticas que no sólo elaboran la memoria, sino también las políticas de olvido, pues, tanto el discurso como los procesos de subjetivación, nunca han sido escenarios tan cercanos entre sí como en nuestra contemporaneidad. La invención de la memoria y los procesos de subjetivación tendrán como base formas determinadas y contundentes de lo que se guarda y de lo que se olvida. Sin duda, el deseo y el impulso por conservar y resguardar se hacen patentes como formas constitutivas de nuestra *psique*, pero también de nuestras formas de enunciación, visibilidad y, por qué no, de nuestras corporalidades más próximas. No es fácil asumir la inocencia de las políticas de resguardo, quizá porque en el fondo lo que resguardan es el olvido. Por ello, preguntarnos por el archivo, por lo que se protege como

forma de enunciación, también se nos presenta como un problema por el tiempo, por el movimiento y, por ende, por las políticas de conservación, es decir, cómo damos cuenta de lo que permanece o, si se prefiere, de lo que merece perpetuarse, de lo que se añade a la memoria y, por su puesto, de lo que se olvida.

El deseo persistente de memoria y, por tanto, de acumulación, sedimenta el archivo como terreno meritorio de análisis y de especulación. Lo anterior no porque la memoria sea el escenario privilegiado del archivo, sino porque las políticas de archivo se advierten como instancia y condición de realidad para la enunciación de la memoria misma. El discurso, por ello, desempeña un papel imprescindible e insoslayable en la activación de verdades manifiestas y no manifiestas, de discursos de memoria y políticas de borrado. Al enunciar también se manifiesta una voluntad de verdad, empero, diametralmente opuesto a ello, se instala una verdad que enmascara, somete y violenta cualquier cuerpo vivo y cualquier forma de subjetivación. Sin embargo, ¿qué es lo que se ha *grabado a fuego*, nos diría Nietzsche, en cada una de nuestras corporalidades? ¿Qué hizo posible cincelar sobre la materialidad graffas como vestigios y enunciados de infranqueable violencia? Es decir, ¿bajo qué políticas de inventario, y por tanto de archivo, se *graba a fuego* vivo una *verdad histórica*? O, si se prefiere, ¿de qué manera la producción de discursos participa de la violencia y la barbarie de los seres humanos?

Mas, y para seguir rumiando en torno a las políticas de archivo, vale la pena detenernos y partir de un suelo más o menos firme. El mural *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*<sup>1</sup> será nuestro punto no de partida, sino de epicentro. Forensic Architecture es un grupo interdisciplinario que se encarga de elaborar peritajes, maquetas, animaciones, análisis de videos y cartografías de escenarios, principalmente, donde el medio ambiente, la guerra como fenómeno urbano y la violencia de Estado se vuelven agentes inmediatos en los procesos de subjetivación. La arquitectura es la principal instancia, como herramienta metodológica, para indagar en torno a conflictos armados y la destrucción ambiental a nivel global y local. Forensic Architecture interviene, desde la mirada forense y estética,

<sup>1</sup> El mural es parte de la exposición “Forensic Architecture: Hacia una estética Investigativa”, presentada en el Museo Universitario de Arte Contemporánea (MUAC), Ciudad de México. En el siguiente enlace se puede observar: <https://www.plataforma-ayotzinapa.org/>

para poner en cuestión los mismos organismos estatales (policía, ejército, paraestatales) desde ensambles tecnológicos y espacios museográficos. Las plataformas virtuales son una de las herramientas más eficaces en la activación y puesta en marcha de planos que permiten visibilizar conflictos con mayor amplitud, encontrando nuevos relatos, nuevos testigos y nuevas lógicas de visibilización, no con el fin de hacer nueva información, sino para poner sobre el mapa la información soterrada. Sin embargo, la labor de Forensic Architecture no se agota en la obtención y resguardo de datos, sino también en el análisis de la violencia ejercida sobre los datos mismos y, en general, de la violencia ejercida sobre las evidencias mismas, sean éstas documentos, vestigios, testigos, etc.

Para Forensic Architecture, la materialidad y todo vestigio y registro sobre ella, se asumen como sensor político. A partir de una estética forense y una sensibilidad investigativa intentan poner en marcha una serie de técnicas para la construcción de contradiscursos, presentados como contrapruebas de aquello que activa la violencia de Estado; no trabajan con o para el Estado, sino en oposición a él. El museo, en ese sentido, se asume como instancia forense que hace *ver*, pero también hace *decir*, desde los restos, los escombros y las ruinas. Cual arqueólogos del presente, despliegan una plataforma que intenta reconstruir la totalidad de los hechos ocurridos, desde la extracción de elementos microfísicos, hacen un trabajo de selección, clasificación y resguardo de evidencias. Desde una minería de datos, es decir, desde la extracción, geolocalizan puntos rojos específicos donde el trabajo de muerte es el principal móvil. Lo anterior, como ya se mencionó más arriba, con el propósito de extraer, cual arqueólogos, relatos, es decir, microdiscursos sepultados y violentados por un macrodiscuso.

Pasado el amargo acontecimiento de la madrugada entre el 26 y 27 de septiembre de 2014, cuando 43 estudiantes de la Escuela Normal Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa en Iguala fueron “desaparecidos”, Forensic Architecture vuelca su mirada al estado de Guerrero e incorpora lo sucedido aquella madrugada como parte significativa de la exposición “Hacia una Estética Investigativa”.<sup>2</sup> Al inicio de la exposición, se muestra una de las piezas centrales, el trabajo investigativo de minería

<sup>2</sup> La muestra, “Hacia una estética investigativa”, está integrada por tres partes; la primera consiste en la indagación sobre la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural

de datos: *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*.<sup>3</sup> El mural, de 16 metros de largo y cinco de alto, es la cartografía de la violencia, la injusticia perpetuada y la representación de duelo. Dicha cartografía tiene la función de, a partir de una apariencia forense, mostrar los distintos relatos de los hechos en su dimensión política y estética. Entre relatos que suben y bajan, se cortan y bifurcan, sobresale un discurso oficial entre otros tantos relegados por su “poca veracidad”. De esta manera, el mural revela una serie de microdiscursos que contraviene una versión oficial (macrodiscurso), que corrió y se articuló por parte del Estado mexicano y que será presentada, por parte de la Procuraduría General de la República (PGR), como la *verdad histórica*; ésta a lo largo de la exhibición será nombrada como la *mentira histórica*.

Más de cinco mil eventos individuales y más de cuatrocientas mil páginas de información<sup>4</sup> fueron diagramados en un plano cartesiano, donde las X representan la temporalidad y las Y los territorios de los hechos. Con una línea acentuada de color negro encontramos eso llamado y enunciado como la *mentira histórica*, mientras que de color rojo encontramos el relato por parte de las víctimas. Yuxtapuestos se despliegan otros tantos testimonios y relatos con diversos colores: tortura, silencios, discrepancias, etc., son visibilizados en su posibilidad precaria; por ello, el mural no es sólo una cartografía de los relatos oficiales, sino también de los silencios y las torturas oficializadas e institucionalizadas.

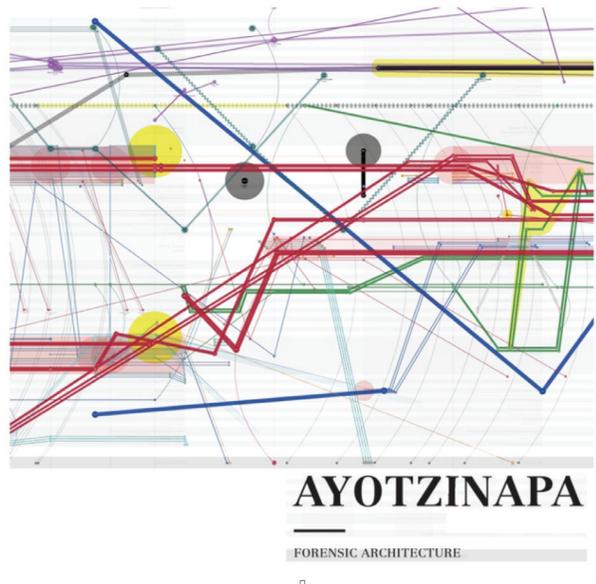
de Ayotzinapa en Iguala; la segunda y tercera parte exponen los conflictos entre la violencia humana y la destrucción del medioambiente.

<sup>3</sup>Es importante resaltar y explicitar que el mural *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* es una referencia directa al cuento del escritor argentino Jorge Luis Borges, dicho cuento lleva el título de “El jardín de los senderos que se bifurcan”. “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta a diversas alternativas, opta por una y elimina las otras” (Borges 112), nos enuncia el cuento borgeano, pues a pesar de que en el relato se teje una urdimbre entre el laberinto, el tiempo, el espionaje y la posibilidad de un libro inagotable e inconexo, la puesta en cuestión de la ficción, relato y la verdad, se hace evidente, así como su dimensión política, epistemológica y de archivo; de ahí sus resonancias con los regímenes de verdad que se interpelan desde la multiplicidad de relatos expuestos y visibilizados de igual forma en el mural.

<sup>4</sup> Esta información fue sustraída principalmente de tres fuentes: los dos *Informes de Ayotzinapa* proporcionados por el GIEI, el libro *Una historia oral de la Infamia* de John Giber y los testimonios recabados directo con los testigos.

*Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* no es sino una cartografía de la amarga y violenta forma de la construcción de relato, discurso y, principalmente, de memoria. La descripción y graficación de lugares, movimientos y trayectorias de los distintos actores deviene registro consignado en un tiempo y un espacio. Líneas, puntos, contrapuntos, líneas que van y se pierden, se presentan como la evidencia de una serie de relatos que prueban la multiplicidad de discursos que, de manera muy precisa, hacen ver el carácter no aislado de los hechos y los testimonios. El mural se podría advertir como una imagen de la violencia en distintas dimensiones, mismas que van desde instituir y labrar a fuego una “verdad”, hasta sus formas de presentarla y perpetuarla en la carne viva.

La cartografía es una imagen de la violencia, no de la apología de una violencia legitimada, sino de los horizontes, voces y evidencias como daños colaterales en la puesta en marcha de una política de olvido expresada como política de memoria. Sin duda se está frente a una política que perpetúa sobre los cuerpos una memoria como unidad discursiva de lo acontecido; sin embargo, el mural no sólo muestra, sino que hace ver y visibiliza la activación de una política del borramiento. La Policía Federal, la Policía Estatal, la Policía Municipal, el Ejército, el crimen organizado son diagramados en tanto discursos de verdad, pero también como personajes



imprescindibles de la *mentira histórica*. Estos elementos discursivos y, que en apariencia son inconexos, develan la analítica y perversión de una enmascarada *verdad histórica*.

Para cavilar una verdad perpetuada en el orden y emergencia del discurso, habrá que asumirla con todos sus niveles y dimensiones. Empero, la que nos atañe es la verdad que se instala en aquello por lo cual cada uno de nosotros es enunciado, es decir, los horizontes de los procesos de subjetividad donde ya hay una forma de enunciabilidad para cada uno de nuestros enunciados. “En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y distribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, *El orden del discurso* 14) Pero, incluso las verdades que se producen en función del control y disciplinabilidad tienen a la base una voluntad de verdad que no sólo pretende la efectividad de su función, sino modelar la función y el enunciado mismo. Si nos detenemos en la verdad no sólo como una adecuación, sino como aquella que ajusta el orden y conexión de los enunciados y por tanto de lo que se dice, la verdad oficial se nos presenta en forma menos inocente. Así, la verdad y sus desdoblamientos, en su condición de enunciado, se profieren como principio de regularidad y control.

Y, a pesar de todo lo anterior, ¿cómo se hace presente en cada una de nuestras representaciones una *mentira histórica* enmascarada como verdad oficial? Es decir, ¿cómo una multiplicidad de discursos son envueltos en un significado de unidad irrefutable? Bajo un modelo de registro, las huellas, los vestigios, los estratos, los escombros y los testigos son articulados como elemento consustancial de una aparente unidad discursiva. El modelo, como campo prediscursivo, se vuelve regla de aparición del propio discurso, teniendo como resultado, formas específicas y materiales específicos de resguardo. El Estado mexicano pone en marcha un aparato que dispone, en su forma más violenta a partir de dispositivos, el acceso mediante reglas de aparición (ley) a discursos y representaciones de verdad. Todo documento aislado es asignado y consignado a una narrativa prediscursiva que le estatifica formas de aparición, y, en ese sentido, normas de aparición. Sin embargo, este horizonte prediscursivo, es decir, que subyace al enunciado mismo, también ha sedimentado los principios de borrado por parte de la unidad discursiva.

Mas no perdamos de vista el dispositivo como aparato constitutivo del *nomos*. Para ello, Agamben nos dice, “llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, moldear controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Agamben 257). El dispositivo se inserta como pieza clave en la captura y modelación de discursos, enunciaciones de verdad y de documentos. A razón de ello, todo lo albergado como memoria, bajo este *nomos* y regla de aparición, siempre imprime una dimensión política y constitutiva del archivo. Como ya se dijo, el archivo no es la memoria, sino el resguardo de esas memorias o, siendo más precisos, la condición de posibilidad de esas memorias.

Siguiendo lo anterior, las políticas de archivo son políticas no sólo de memoria, sino también de olvido. En el caso de “Hacia una Estética Investigativa”, la *Mentira Histórica* funge como una forma privilegiada en las políticas de memoria, sin embargo, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* hace ver la evidencia, en tanto discurso, que está debajo de la historia oficial del Estado mexicano. El mural acontece desde las políticas de olvido de los vestigios, escombros y materialidades que, de alguna manera, también enuncian formas del acontecimiento.

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. (Foucault, *La arqueología del saber* 220)

Todo lo que acontece, acontece sobre algo; por ello es innegable el carácter material del archivo, a saber, como soporte de la historia misma, pero también es de suma importancia subrayar que activa, por debajo de su propia enunciación, políticas de olvido, es decir, sedimenta y unifica lógicas de borramiento. El enunciado, en su dimensión de surgimiento e impresión sobre los cuerpos, no sólo aparece, sino que acontece perpetuando el trazo, la evidencia y la huella del enunciado. El archivo no es quien resguarda el enunciado para su conservación, sino establece el orden de aparición del enunciado mismo; en ese sentido, el archivo se despliega como principio de realidad del relato.

Para Michel Foucault el “archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas ofrecidas al tratamiento o la manipulación” (*La arqueología del saber* 221). El carácter administrativo activado desde el dispositivo ha quedado en manos del Estado mexicano; sin embargo, el archivo como práctica, como labor, funciona orientando campos y regímenes de hacer *ver* y hacer *decir* el carácter múltiple de los hechos. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* es la cartografía de los discursos que se resisten a las políticas de borramiento. El archivo, siguiendo lo anterior, se coloca como campo prediscursivo de los distintos y múltiples relatos. Con este mural no se intenta superponer o imponer otra unidad discursiva, sino un contraflujo de carácter múltiple al impuesto por el Estado mexicano y, siendo más precisos, una multiplicidad de relatos que contrarrestan, contradicen y ponen en evidencia un discurso de “verdad” como discurso de violencia. Toda forma de archivo ya implica una forma de hacer *ver* y, por tanto, una forma de exhibir.

Resulta cuasi imposible declarar la inocencia de la producción de discursos, toda enunciación, como relato o enunciado, siempre involucra y es referida desde una tensión y, por tanto, desde una dimensión irrenunciablemente política. El relato, cualquiera que este sea, involucra narrativas, tensiones, enunciaciones de verdad, o las hace, pero también envuelve materialidades, afectos y, por supuesto, sensores políticos. El vínculo y la circulación entre las formas de enunciación, la denuncia y su régimen de violencia, se presentan como tensiones, en este caso, del orden político y estético. Capturar, clasificar y representar, así el Estado mexicano opera una política de memoria que sólo desplaza, oculta y legitima desde su rostro más violento. En *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* la multiplicidad de relatos aparecen, se hacen presentes, a razón del archivo, para irrumpir, cortar y fragmentar un discurso “oficial”. El archivo reposiciona el documento de olvido en su forma política y activa la memoria como experiencia sensible. A pesar de todo, las potencias del archivo, como dice Foucault, no están en su destreza de resurrección de un pasado debajo del presente, tampoco en la posibilidad de hacer ver con otros ojos el pasado a la luz del presente, como ya se dijo antes, claro que el archivo asume el tiempo como problema, mas no se trata del tiempo pretérito, sino de los tiempos venideros, es decir, del porvenir. “Espero que el furor de archivar que

nos acomete en este momento contribuya a que enfrentemos este destino —al menos lo suficiente como para desobstruir el acceso indispensable a estos gérmenes incubados de futuros enterrados, tan deseados en el presente” (Rolnik 128).

### **Gonzalo Chávez Salazar**

Licenciado en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM); actualmente profesor de asignatura por la misma institución. También es Investigador asociado en el Centro de Estudios Genealógicos para la Investigación de la Cultura en México y América Latina desde 2010 (CEGE). Sus principales líneas de investigación son la Biopolítica, los procesos de subjetivación y las tensiones entre la estética y las políticas de duelo. Actualmente estudia la maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México FFYL-IIIE (UNAM).

### **OBRAS CITADAS**

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* París: *Sociológica* 26.73 (2011). Web. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>>
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. España: Alianza Editorial, 2009. Impreso
- Derrida, Jacques. *Huella y archivo. Imagen y arte*. París: INA editions, 2014. Impreso
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. París: Galilée, 1990. Impreso
- Foucault, Michel. *Arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón, Ciudad de México: Siglo XXI, 1970. Impreso
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Ciudad de México: Tusquets, 2014. Impreso
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 2011. Impreso
- Rolnik, Suely. “Furor de archivo”. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX. 18-19 (2008). Web. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41411852001>>