ENREDOS TEMPORALES

Archivando las temporalidades queer:
Afectividad y materialidad
desde el archivo de Ca la Dona

Elena Castro Córdoba

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología

Tesis doctoral

Enredos temporales
Archivando las temporalidades queer: Afectividad y materialidad desde el archivo de Ca la Dona

Memoria para optar al grado de Doctor
presentada por

Elena Castro Córdoba

Directores

María del Carmen Romero Bachiller
José Luis Villacañas Berlanga

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología

Tesis doctoral

Enredos temporales
Archivando las temporalidades queer: afectividad y materialidad desde el archivo de Ca la Dona

Memoria para optar al grado de Doctor
presentada por

Elena Castro Córdoba

Directores

María del Carmen Romero Bachiller
José Luis Villacañas Berlanga

Instituto de Investigaciones Feministas
Doctorado de Estudios Feministas y de Género

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña. Elena Castro Córdoba,
estudiante en el Programa de Doctorado Estudios Feministas y de Género,
de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Enredos temporales.
Archivando las temporalidades queer: afectividad y materialidad desde el archivo de Ca la Dona

y dirigida por: Maria del Carmen Romero Bachiller y José Luis Villacañas

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 11 de diciembre de 2023

Fdo.: 11860138G ELENA CASTRO
Firmado digitalmente por 11860138G ELENA CASTRO
Fecha: 2023.12.11 02:33:27 +01'00'

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Tomar el instante vivo con las palabras más próximas y más delicadas.
Sin las palabras por testigo el instante (no habrá *sido*) no es.
No escribo para guardar. Escribo para tocar el cuerpo del instante
con la punta de las palabras.

Hélène Cixous

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a quienes tengo que agradecer que me hayan ayudado y acompañado en esta tesis.

Quisiera comenzar agradeciendo a mi directora de tesis Carmen Romero Bachiller. He tenido una inmensa suerte de haberme cruzado con ella y de contar con sus comentarios y sus revisiones siempre profundas, brillantes, inspiradores y alentadores. Gracias Carmen por tu apoyo, tu confianza y por animarme a que hiciera la tesis que yo quisiera hacer y como la quisiera hacer; con sus ritmos, sus tonos, sus desvíos y sus encuentros. Escribir desde ese punto de deseo genuino y contar con esa libertad han sido los motores que me ha permitido acabar este trabajo. También agradezco a mi director José Luis Villacañas que confiara en mi proyecto de tesis y en mí para poder contar con un contrato pre-doctoral y ser parte del departamento Filosofía y Sociedad durante estos años cuatro años y medio.

Esta tesis ha sido posible gracias a contar con una beca FPU, así que agradezco al Ministerio de Educación el haber contado con tiempo y financiación para poder desarrollar esta investigación desde el 2018 hasta el 2023. Ha sido difícil ser becaria en la universidad siendo tan mala burócrata: mis desastres y carencias burocráticas han sido salvadas en muchos momentos por la atención amabilísima del Servicio de investigación de la Universidad Complutense, a quienes les agradezco las facilidades y excepciones concedidas en tantos momentos. También agradezco a mis compañeras de facultad Sara Barquinero y Clara Navarro que me hayan ayudado con trámites del doctorado; asegurándose de que no se me olvidaran las fechas de entrega o recordándome el último documento por entregar, que siempre faltaba.

A las personas que han participado en esta tesis a través de entrevistas y conversaciones les agradezco su generosidad y cercanía: Mercé Otero Vidal, Muntsa Otero Vidal, Montserrat Roset, Lela Vila Calsina, Marta Estella, Guillermo Cobo, María Rosón, Concha Calvo, Isabel Ayala, Enric Farrés Durán, Ariadna Guiteras, Gemma Belmonte, Laura Casellas y Rebecca Schmitz Robles. Vuestras palabras han contribuido enormemente al ritmo emocional de esta tesis, mostrando la importancia de la experiencia y de las memorias encarnadas. A Alba Cros y Nora Haddad les agradezco que me confiaran parte de su material documental inédito para el análisis de esta tesis. A Montse Arderiu, que maquetó esta tesis como un relámpago, con enorme amabilidad y paciencia ante mis indecisiones y cambios. Muchas gracias Montse, por dejar mi tesis tan bonita.

A todas las personas que me han invitado a dar conferencias o talleres a lo largo de estos años, momentos importantes que me han permitido ir desarrollando borradores y calendarizando lo que de otra manera se convertía en un trabajo sin fin. Quisiera agradecer especialmente a María Rosón y Maite Garbayo Maeztu por haber publicado mi artículo en *#Re-visiones*, que me ayudó a empezar a escribir y

que me ha traído tantas alegrías y a los grupos de investigación Sociología Ordinaria y Tiempha, donde he podido presentar materiales importantes para el desarrollo de este trabajo. Gracias por ser referentes dentro de la academia.

Agradezco también a Blanca Arias por haberme programado en la Fundación Miró con el taller *El peso del papel*, que me permitió aplicar la teoría a la práctica en mi primer taller en solitario sobre archivo, y a Una Fiesta Salvaje, Violeta Gil, Helena Mariño, Elena López Riera, Berna Wang con quienes estuve trabajando en un proyecto en torno al lenguaje durante meses en Matadero Madrid y que culminó con el taller *Anhelo de ser salvaje*. Gracias por convertir espacios de trabajo en círculos de amistad.

El Centre de Documentació de Ca la Dona se ha convertido en un espacio fundamental en mi vida y esta tesis debe todo lo que es a la generosidad y el compromiso de las personas que lo sostienen. Agradezco a todo el CDOC el haberme acogido, especialmente a Mercé Otero Vidal por sus guías, explicaciones, charlas y recomendaciones continuas, a Montserrat Roset por compartir mis preocupaciones en torno al pegamento y el estado de conservación del archivo y a Muntsa Otero Vidal por su energía, que atraviesa todo el CDOC. Mis compañeras y amigas del archivo, con quienes comenzamos catalogando el fondo de Gretel Ammann ocupan un lugar central en este trabajo: Gemma Belmonte me recibió por primera vez en el archivo y me enseñó a catalogar con la paciencia y serenidad que le caracteriza. Gracias por ayudarme tanto, siempre resolviendo mis dudas con cariño y animándome a valorar el trabajo que estaba haciendo. Laura Casellas ha sido mi cómplice de la metodología caótica en el archivo donde nuestra dispersión combinada a veces generaba descubrimientos sorprendentes y otras solo pilas de documentos entremezclados. Gracias por ayudarme a tirar del hilo en mis continuos desvíos y distracciones, que han resultado ser fundamentales para esta tesis. A Rebecca Schmitz Robles le agradezco el conocimiento profundo y el entusiasmo con el fondo fotográfico de Gretel y por enseñarme documentos y fotografías que no conocía. Otras amigas se fueron uniendo al grupo y con ello aumentó la sensación casera del archivo: a Blanca Arias y Rebecca Tolosa, gracias por seguir creando espacios juntas. Al resto de compañeras del CDOC; gracias por cuidar las genealogías.

Gracias a todas mis amigas. A Isa Luengo, por las preguntas insidiosas, certeras, afiladas, exactas y por tantos años de amistad, a Rebecca Tolosa, por su curiosidad y por ser la primera en escuchar con entusiasmo ese índice, el esqueleto de la tesis, a Blanca HJ por sus ánimos y sus audios tranquilizadores, por tantas conversaciones sobre la tesis y por todas esas paellas y cocidos en su casa, a Gemma Belmonte por su calidez envolvente, que se trasladó a la forma de la que hablaba también de mi tesis. A Elena López Riera, mi *gemelier* empollona, gracias por compartir tu experiencia de doctora y por tus recomendaciones para tirar del hilo de las *médiums*, a Violeta Gil, gracias por las dudas de traducción, a Blanca Arias, gracias por hacer que me sienta vista, por valorar tanto mi trabajo. A Aida Belmonte, Ricardo Pérez Hita, Sofía Esteve, Alba Cros, Helena Mariño... a todas, gracias por vuestra escucha y cariño.

A mis amigas del master; Johanna Sprenger, Danielle O'Leary, Emilio Papamija, Mirari Echavarri, Andrea García Abad gracias por darme un hogar cuando he

necesitado salir de mi ciudad, por convertirse en sinónimo de vacaciones y por los años de amistad, inquebrantables sin importar la distancia.

A mis compañeras y amigas, Blanca Martínez Gómez y Laura Tabarés gracias por vuestra brillantez. Juntas dimos a luz a nuestro proyecto Ontologías Feministas, que nació casi a la vez que esta tesis allá por 2019, conviviendo en paralelo a lo largo de los años y convirtiéndose en un apoyo y una guía creativa cuando me sentía perdida. Con vosotras he hecho tantas cosas que nunca creí que llegaría a hacer... gracias.

Si bien mis intereses y objetos de estudio a lo largo de los años han ido cambiando, los cimientos que el grado de filosofía dejó en mí educación sentimental y teórica han permanecido intactos y con ellos la presencia de mis amigos de la carrera, que tanto me han influido en mi forma de leer y de pensar y con quienes he crecido. Gracias Antón Sánchez Testas, Iñigo Pérez Irigoyen y Manuel Montilla por seguir ahí: vuestra impronta también está en esta tesis.

A todas las compañeras de piso que he tenido estos años, gracias por vuestra comprensión. Especialmente a María Stadlober, con quien pasé el confinamiento y que me ayudó a desbloquear mi incapacidad de hablar de la tesis.

He tenido la suerte de crecer en una familia donde el estudio siempre ha ido acompañado de la diversión. Agradezco enormemente a mis padres Fernando y Manuela que me hayan transmitido el oficio familiar. A mi padre, por ser un referente para mí de que el estudio y la lectura pueden ser divertidos, por enlazar teoría con anécdotas e historias imposibles y por inculcarme siempre la importancia de que la teoría vivida transmita pasión y alegría. Gracias papá, sigues siendo mi cuentista favorito.

A mi madre, por ayudarme siempre. Agradezco esa mezcla suya tan característica de seriedad y mofa, exigencia y cariño, dureza y consuelo. Ella fue la primera que escuchó cómo esta tesis se encaminaba después de estar muy perdida. Sin el aliento en esa primera conversación y sus cabeceos dudosos pero constantes quizás esta tesis no sería hoy lo que es. También me ayudó a despertarme durante los últimos dos meses, cuando el agotamiento y el hartazgo empezaban a sentirse cada vez más, llamándome todos los días desde su coche, camino al instituto y convirtiendo las mañanas en nuestro momento. No te puedo agradecer lo suficiente mamá, pero de momento: gracias por confiar en mí.

A mi hermano Manuel le agradezco que me haya asistido como mi traductor de confianza y que haya respondido casi inmediatamente a todas mis dudas de traducción, que hacia el final de la tesis le enviaba diariamente. Gracias por los favores incontables y por tu ayuda constante, por tu interés y tu apoyo, Manu... mi hermano-amigo estupendo. A Natalia, gracias por las asistencias en la traducción, por tu sentido del humor, por tu interés y tus ganas de saber más y por esos meses de convivencia. A ambos: gracias por dejarme dejar la mochila en vuestra casa tantísimos viernes de Lavapiés, post-biblioteca del Reina Sofía.

La persona que ha estado a mi lado durante estos años y que conoce los entresijos, suspiros, euforias y llantos de esta tesis casi tanto como yo es Marta Sesé. Ella me enseñó mis primeras palabras en catalán con su característico “poc a poc”, lema

que me ha ido acompañando a lo largo de estos años cuando no era capaz de ver el final. Ha corregido borradores, ayudado con el catalán, respondido todas mis dudas maniáticas y llamadas de "urgencia" e incluso ha sido capaz de mantener conversaciones comprensibles conmigo en la recta final, cuando se desató una verborrea incansable de la tesis que hubiera acabado con cualquiera. Gracias por tu paciencia, tu escucha, tu cariño y tu calidez infinita, Marta. Me has ayudado muchísimo. Esta tesis también es tuya.

Las tesis no se dedican, se agradecen, pero quisiera dedicar esta a las dos Aries más importantes de mi vida, que me han cuidado y acompañado estos años con su impulso inagotable: Marta y mi madre Manuela. Juntas forman el mejor equipo de apoyo emocional a doctorandas que una pudiera desear.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 17

TEMPORALIDADES *QUEER* 33

1.1. Un debate propio 33
1.1.1 Sentir hacia atrás: temporalidades del deseo 37

1.2 Enmarcar las fugas temporales 38
1.2.1 Marco desquiciado 42

1.3 Crononormatividad, cronopolítica 43
1.3.1 VIH/sida 45

1.4 Direcciones, líneas rectas y desorientaciones queer 50
1.4.1 Bisexualidad y orientación queer 53
1.4.2 El fracaso queer como desviación 55

1.5 Temporalidades feministas: olas y generaciones 56
1.5.1 Temporal drag y olas feministas 58

1.6 Temporalidades queer infantiles 61
1.6.1 La mirada infantil: tiempos de cine 64
1.6.2 Un archivo infantil 69

FUTURIDADES DISIDENTES:
Ciencia ficción y especulación fabulativa para archivos imaginados 73

2.1 Materia de futuro 77
2.1.1 Futuridad de la felicidad 79
2.1.2 Futuridad reproductiva y ciencia ficción feminista 81
2.1.3 Afrofuturismo, futuridades y antifuturismos acestrales 84
Corporalidades alienígenas 90
2.1.4 Hauntología y futuro 93

2.2 SF, ciencia fricción y ecoficciones 95
2.2.1 Utopía, distopía y colapso capitalista y ecosocial 98

2.3 Archivos imaginados 100
2.3.1 Archivos inventados en talleres: la leyenda de Matadero y El peso del papel 110
2.3.2 Archivos fantásticos, archivos poderosos 121

DES-ENREDANDO EL HILO/LIO:
Desplazamientos metodológicos 129

3.1 Orientaciones y desorientacionesen el camino 129
3.1.1 Punto de entrada al archivo-laberinto 131

3.2 El cuerpo que investiga (parcialmente):
reflexividad en las investigaciones feministas y activistas 139

3.3 Metodologías feministas y queer: caos, interrupción y afectos 144
3.3.1 Metodologías afectivas, eróticas e íntimas 146

3.4 El cuerpo en el archivo queer 149
3.4.1 Atención a los materiales 152
3.4.2 Desencajadas, deseantes, a contrapelo,
de vida: un cuerpo que cambia 154

3.5 Metodologías caseras: fisgoneos, pudor e identificación 156
3.5.1 Identificaciones en el archivo: un debate abierto 160

3.6 Métodos 173
3.6.1 Diario de campo 173
3.6.2 Talleres y actividades 174
3.6.3 Consulta de archivos 176
3.6.4 Catalogación 179
Herramientas y normas: inventario, Excel, softwares 183
3.6.5 Entrevistas y conversaciones 191
Entrevistas a activistas del archivo 192
Entrevistas a profesionales, investigadoras y artistas 193

3.7 Políticas de citación 196
3.7.1 *¿Queer*, cuir, kuir? en un archivo lésbico 197

HISTORIAS CON-TACTO:
Deseo, sangre y amor. 203

4.1 Deseo de historia 205
4.1.1 Temporalidades fanáticas 206
La obsesión que (nos) toca 212
Archivo fanático: amistad e interrupción 215

4.2 Erotohistoriografía lésbica: qué puede una mano 218
4.2.1. coser y tirar del hilo: agujas y sangre 220
Identificar: el dedo ensangrentado 228
4.2.2. La mano fantasma 232
Lo que nos gira 234

Catalogar una muerte 236
4.3.2 Amor, secreto y archivo 249
Afinidades parciales y corporales: besos, flores, lágrimas 255
El amor está encriptado 259
Archivos pudorosos y sonrojamiento 261
4.3.3 El orden del amor: cronología de las novias y temporalidad de las amantes 262

CATALOGACIONES A-PEGADAS 265

5.1 Fondos fotográficos 265
5.1.1 haciendo los álbumes 266
La mano mediada: los guantes 268
Economía del tacto 270
Tentación de pegamento 276
5.1.2 Las guarradas de las otras 278
5.1.3 Tiempos lubricados 291
Mediums y ectoplasma 293

5.2 Pegadas de carteles 299
5.2.1 Recuerdos y oralidad pegajosa 304
Lo que sostiene y lo que se cae: evocar un álbum 307

5.3 Pegatinas 313
5.3.1 Pegar(se) el futuro 321

EL FIN DEL ARCHIVO:
Moho y especulación 325

6.1 Algo huele a podrido en el archivo 325
6.1.1 Una cuestión de tiempo: infección y propagación 330

6.2 Asco y enfermedad 336
6.2.1 Archivos zombies 338
6.2.2. Archivos estigmatizados: suspensión, reinfección y simpoiesis 344

6.3 Archivos tóxicos 347

6.4 *Amenazas no humanas:* peces de plata, cucarachas y otras especies compañeras 351

CONCLUSIONES 363

BIBLIOGRAFÍA 379

ANEXO 399

RESUMEN

Enredos temporales trata sobre las temporalidades *queer* aplicadas al archivo feminista y activista de Ca la Dona. Se enmarca dentro de las corrientes teóricas que cuestionan las narrativas lineales y progresivas como unas que perpetúan modelos históricos y temporales eminentemente heterosexuales y coloniales y de los estudios de archivo feministas y *queer* que cuestionan el impacto que este tipo de archivos tiene en la construcción de la memoria y de la historia como disciplina. Al aplicar las temporalidades *queer* al archivo planteo modelos de comprensión y ordenación de la memoria feminista y sexo-disidente que utilicen la dimensión más material de los documentos y objetos contenidos en los archivos como cargados de información afectiva fundamental para entender nuestra relación con el pasado y sus efectos en la articulación del presente y del por venir.

La metodología utilizada en este trabajo ha sido una basada en la importancia del cuerpo como herramienta de comprensión sensible, erótica e íntima de los materiales del archivo, mostrando las diferentes formas temporales que emergen en estos con-tactos. A su vez, esta investigación se realiza *desde* un espacio activista del que formo parte, buscando por lo tanto cuestionar las formas de interrelación entre la investigación y el activismo y combinando diferentes métodos para lograr captar la complejidad de estos enredamientos.

El análisis se centra en tres materiales como los conductores de las desviaciones temporales que operan dentro del archivo y los afectos que el encuentro con éstos genera: la sangre, el pegamento y el moho. A lo largo de este trabajo y con estas tres categorías como protagonistas, me detengo y analizo en profundidad materiales del archivo como fotografías, chapas, pegatinas, carteles, así como otros materiales inesperados que, de nuevo, desbordan la comprensión normativa de lo que solemos entender como material de archivo. Cada uno de estos materiales permite especular sobre afectos como el deseo, amor, el asco, el miedo y su relación con formas temporales fundamentales dentro de las vivencias y las memorias sexo-disidentes y feministas como el anacronismo, el flashback, el encantamiento, la ensoñación, la acechanza o lo hauntológico. En este sentido, las categorías de análisis utilizadas exceden los marcos de comprensión cronológicos y lineales que suelen ser aplicados en la investigación del archivo, siendo precisamente esta mirada tan detallada y material la aportación más original de este trabajo.

Palabras clave: temporalidades *queer*, archivo *queer* y feminista, Ca la Dona, afectos, nuevos materialismos.

ABSTRACT

Temporal entanglements deals with queer temporalities as applied to Ca la Dona's feminist and activist archive. It is embedded within a theoretical framework that questions linear and progressive narratives as perpetrators of a historical and temporal model that is eminently heterosexual and colonial, and within the field of feminist and queer archives questioning the impact of these kinds of archives on the construction of memory and history as a discipline. By applying queer temporalities to the archive, I posit models of comprehension and organization of the feminist and sexual-dissident archive that rely on the material dimension of the documents and objects contained in the archives as laden with fundamental affective to understand our relationship with the past and its effects in the articulation of the present and the future.

The methodology deployed in this thesis is rooted in an understanding of the body as a tool of sensible, erotic, and intimate knowledge of the materials in the archive, revealing the different temporal forms that arise out of these con-tacts. At the same time, this research emerges *from* an activist space, which I am part of, and therefore I also seek to question the interrelationship between research and activism, combining different methodologies to capture the complexity of these entanglements.

The analysis focuses on three materials (blood, glue, and mold) understood as channels of temporal deviations operating inside the archive, and on the affects produced by encountering them. Throughout this work, and using these categories as protagonists, I linger and analyze in depth archive materials such as photographs, pins, stickers, signs, as well as other unforeseen materials which, again, overflow the normative understanding that we tend to have about archive material. Each one of these materials allows me to speculate about affects such as desire, love, disgust, fear, and its relationship with fundamental temporal forms for sexual-dissident experiences and memories such as anachronism, flashback, haunting, reverie, and the hauntological. In this sense, the categories of analysis used exceed the chronological and lineal theoretical frameworks that tend to be applied in the study of archives, and it is this nuanced, detailed and material look that is this work's greatest contribution.

Key words: queer temporalities, queer and feminist archive, Ca la Dona, affects, new materialisms.

INTRODUCCIÓN

MEMORIA SUMERGIDA.

La entrada al archivo es monumental y pesada. Ca la Dona se encuentra doblando la esquina de la catedral, en pleno casco histórico de Barcelona. Para entrar al edificio hay que llamar a un telefonillo, al que suelen tardan un rato en contestar, generando un momento de incertidumbre: ¿me dejarán entrar? Ca la Dona es un espacio feminista autogestionado, cuya historia se remonta a una ocupación de un local en 1987, bajo la convicción de que las feministas de la ciudad necesitaban un espacio propio, que llegó, después de negociaciones con el ayuntamiento de la ciudad, en 1988. Desde entonces, y en continuas negociaciones con el ayuntamiento, se produjeron otras dos mudanzas: en 1995 y en 2012 al edificio actual, tras años de rehabilitación del espacio. En los bajos de este edificio es donde se encuentra el Centre de Documentació de Ca la Dona (CDOC) que cuenta con unos ochenta fondos documentales, entre personales y colectivos del movimiento feminista, con especial atención al movimiento feminista catalán, y cuyo sostenimiento y cuidado depende enteramente de las activistas del espacio[1]. Precisamente, como parte del sostenimiento de esa red, me uní al grupo de voluntarias que se encontraban catalogando el fondo de la activista feminista y lesbiana separatista Gretel Ammann, (Fons GAM).

Agua y sequedad rodean al archivo. Barcelona es una ciudad increíblemente húmeda que genera que el cuerpo *en* el archivo re-sienta esa condición climática: en los huesos en invierno; en un frío que no abandona la zona baja de la espalda; y en los sudores a chorretones durante el verano. Pero el cuerpo *del* archivo también sufre esta humedad y este cercamiento del agua. Y es que, si "la historia de cualquier archivo es una historia de espacio" (Cvekovitch 2018: 325), es relevante comenzar explicando que el archivo de Ca la Dona se sostiene bajo en y dentro de un acueducto:

1 Para más información sobre la historia de Ca la Dona, véase: https://caladona.org/historia/ y para consulta de los fondos específicos del CDOC, véase: https://centredoc.caladona.org/arxiu/

Mercè Otero Vidal: Este local tiene 2000 años porque está la pared del fondo, que es la del acueducto romano. Si sales por la plaza esta, tú ves las arcadas del acueducto romano. O sea, tú lo que ves es, como si dijéramos, la silueta del acueducto romano porque la gente fue cogiendo las piedras y se las fue llevando para hacerse sus casas. […] Entonces hay el acueducto romano: ¿por qué le interesa al movimiento feminista estar en el acueducto romano? Porque las mujeres son las que trajinan el agua en todas las comunidades, en todas las culturas. Tú vas viendo las mujeres con los cántaros, con los críos y el agua, etcétera, etcétera. O sea, para nosotras es significativo que estemos al lado del acueducto. En la Edad Media, si tú te miras estos arcos y los de afuera todavía más, esto fue un hostal porque se cerraban las puertas de la muralla, la gente se quedaba aquí con los carros, con los caballos y todas las caballerías. Y entonces, cuando abrían la muralla por la mañana siguiente, entraban. O sea, era un hostal. ¿Por qué interesa a Ca la Dona y se reivindica que esto fue un hostal? Por las Kellys. Sabemos perfectamente que el servicio de la hostelería está en manos de las mujeres y por lo tanto esto para nosotras también es significativo [...]. (entrevista Mercè Otero Vidal, 16/09/2021)

Esta es la primera explicación que recibo cuando, al poco tiempo de unirme al grupo de voluntarias que estaban catalogando el fondo de la activista feminista y lesbiana separatista Gretel Ammann, quedo con una de las activistas veteranas del archivo, Mercè Otero Vidal, para entrevistarla. De un lado para otro, me da un paseo por Ca la Dona, apuntando hacia arriba y hacia abajo, explicándome todo el proceso de construcción, rehabilitación y la historia del edificio. En nuestro paseo, observo que no sólo queda la memoria acuática por encima del archivo con los restos del acueducto, símbolo de que el agua, en algún momento, pasó por encima de ese lugar, sino que también por debajo, en sus suelos hidráulicos, encontramos estas referencias acuáticas. Tanto el acueducto como las baldosas, elementos secos que contienen la humedad, forman parte del patrimonio de este edificio, que está considerado un bien histórico y donde la piedra y el suelo, la arquitectura y la sequedad, aísla y contiene el flujo de esa agua y esa humedad. A lo largo de esta tesis, la atención a lo material y a los materiales será fundamental, por ello, me interesa comenzar con esta tensión simbólica entre los materiales, pues muestra una de las fricciones fundamentales del archivo *queer* que aparece repetidamente a lo largo de esta investigación: la estructura ante lo fluido, los sistemas de catalogación y ordenación ante la potencial vital, el orden y lo caótico, lo húmedo y lo seco[2]. Pero estas condiciones no operan binariamente, sino que se afectan mutuamente y de forma porosa, donde el

2 Aquí la referencia al suelo hidráulico tan sólo utiliza como imagen, pero esta referencia no significa que debajo de estas baldosas haya agua literalmente. Este tipo de material se llama así porque, para su fabricación, se utilizan presas hidráulicas. Aun así, y como he hablado en más de una ocasión con Mercè Otero Vidal, especialmente en relación a las humedades en el archivo (véase capítulo 6), Barcelona sí cuenta con aguas subterráneas que, si bien no son un peligro para este archivo, sí lo han sido para otros.

archivo, como estructura simbólica y arquitectónica, que contiene y ordena el flujo del mar de la memoria, caótica, dispersa, interesada, y las archivistas, como memoria viva de este espacio, que dan forma literal al pasado con sus manos, participando y determinando qué historias cuenta el archivo nos muestran hasta qué punto este es y puede ser, un espacio *fluido*. Este aspecto constituye uno de los principales objetivos de esta tesis.

Pero este peso del agua no está solo en la arquitectura del archivo, en su construcción y deconstrucción simbólica y espacial, sino en las estructuras que se utilizan para comprender cronológicamente muchos de sus fondos, donde la figura de la "ola" se utiliza como forma de ordenación lineal del movimiento feminista, normalmente demarcado por décadas. De la mano del agua, aparece uno de los principales posicionamientos y perspectivas de esta tesis, a saber, problematizar el pensar desde esas categorías, donde los activismos y el contacto con el pasado se entienden de forma lineal y progresiva. Frente a esta perspectiva, las autoras de las temporalidades *queer* buscan aproximaciones y tactos a través del tiempo (Dinshaw 1999) que nos permitan reivindicar formas alternativas de generar memoria colectiva que excedan las concepciones modernas de la temporalidad recordándonos que, precisamente, las olas no se siguen una a otra de forma lineal y progresiva, sino que también muestran movimientos que "tiran" hacia atrás, aguas que se mezclan o intersectan en las profundidades (Freeman 2010), siendo un marco especialmente interesante desde el que pensar que también aquello que hace que nos giremos hacia atrás y acudamos al archivo es complejo y lleno de movimientos y desplazamientos afectivos y turbulentos. En este sentido, entrar en un archivo como este, al igual que entrar al mar con oleaje, nos arrastra; tira de ti con ímpetu hacia adentro, muy profundo hacia un horizonte que genera la sensación de avanzar, pero que se aleja continuamente, mientras por debajo se suceden movimientos constantes, torbellinos y corrientes que emergen de las profundidades y que amenazan con llevarnos a una capa más oscura, más profunda. Si las olas (feministas) no son lineales ni cronológicas, sino caóticas, violentas, enredadas, con movimientos cuyos ritmos se alteran y se calman, los archivos feministas y *queer*, si bien se entienden como lugares de ordenación y sistematicidad, son a su vez espacios profundos y caóticos, cuya entrada transforma radicalmente: "Cuando trabajas en el archivo, a menudo te encuentras pensando en esta exploración como una inmersión, una sumersión, quizás incluso un ahogamiento... te sientes inmersa en algo vasto, oceánico" (Farge 2013: 4)[3]. Me interesa pensar el archivo de la mano de las temporalidades *queer* como un lugar de ensoñación (Cram 2016), una forma de "archivo en trance" (Trujillo 2019: 424) donde, como analiza Gaston Bachelard en su estudio sobre el agua y los sueños (1988), rodeadas por estos ríos del tiempo y de la memoria podamos proponer unas

3 Todas las traducciones de textos en inglés son traducción de la autora. Se ha decidido no indicar esto en cada caso pues entorpecía enormemente la lectura. Las ediciones en inglés se pueden comprobar en la bibliografía.

temporalidades imaginativas y poéticas feministas y sexo-disidentes en y desde el archivo. Pero los sueños no sólo están formados de contenido placentero, sino que la idea de la inmersión y la profundidad también puede generar pesadillas:

Gemma Belmonte Marqués: Y un día soñé que se inundaba el archivo también […] Soñé que entraba una riada y se iba llenando todo, todo, los documentos flotando...

Elena Castro Córdoba: ¿Y era una pesadilla?

Gemma Belmonte Marqués: Era una pesadilla… Porque yo me ahogaba. O sea, yo estaba aquí y me iba como subiendo y subiendo el agua. Lo típico de las pelis que te queda como un huequito entre el techo y el agua… horrible. El estrés [se ríe]. (entrevista Gemma Belmonte Marqués 04/09/2023)

El archivo, en tanto que metáfora de la historia que continuamente se hace y ordena, se nos mete así siempre en los sueños: como espacio creativo al pensar en su potencial; o de pesadilla, al pensar en él como un espacio y una labor inacabada que genera estrés en su asimilación. Además, hay algo del verse envuelta en el enredo temporal propio del archivo que, como sueña Belmonte, puede "ahogar", al cargar las capas y el peso del pasado, una masa densa, propia de la *hauntología* [4]y de las muertas, como veremos, que "se nos lleva" y amenaza con que este giro hacia atrás no se pueda recomponer. Es desde este espacio simbólicamente sub-acuático, y literalmente sub-terráneo, en los bajos del edificio, desde donde, sumergida, por debajo del antiguo nivel del agua del acueducto, me sitúo para analizar estas memorias enterradas, parte de lo que, Gracia Trujillo, en su análisis sobre los archivos de las *butch* en el contexto español entiende como "archivos incompletos" parte de "las geografías de las invisibilidades, silencios, ocultamientos […] una compilación de las huellas, fracasos, desviaciones y violencias del proyecto biopolítico del sexo y género" (Trujillo 2015: 57). Y desde estas memorias disidentes como "memorias subterráneas" (Cutili e Insausti 2015) y sumergidas desde donde entendemos el tiempo y la memoria como y en "revuelta, un encadenamiento arremolinado en el tiempo de sensaciones e ideas, acontecimientos y saberes" permitiendo que el archivo sea el espacio desde donde "reconstruimos los escombros, de memoria y sueños, hacemos memoria con argamasa de imaginación" (García Dauder 2019: 19). Esta práctica imaginativa y poético-material del archivo es un gesto constante a lo largo de esta tesis, buscando formas de cuestionamiento de lo que hay y lo que no hay y que parte de una comprensión del archivo lésbico y *queer* como uno insumiso, anárquico en su disposición, una forma de "anarchivo" (Tello 2018) o un

4 Más adelante, en el primer capítulo "Temporalidades queer" y en desarrollo en el segundo capítulo, "Futuridades disidentes" me detendré en este término que tendrá importancia a lo largo del presente trabajo. Reconociendo las dificultades de traducción que implica que igualmente discutiré más adelante, aquí solo quiero, brevemente y como apunte inicial, señalar que se refiere a aquello que nos "acecha" y al ejercicio de atender a esta presencia, a veces espectral en el archivo.

"contra-archivo [que] siempre es parásito y respondón, bocagrande, cuestionador" (Torras 2019: 209) y donde, como dice Lucía Egaña también en relación a la memoria y el agua hablando de los mapas y los marcos reguladores podamos proponer "una navegación que se fija en lo que no hay" donde preguntarnos "¿Qué significa recorrer un archivo buscando lo que falta? Significa sospechar de los documentos, instigarlos a que asuman su exclusión, quejarse ante ellos" (Egaña 2022: 48). Precisamente esta atención a lo que no hay permite el espacio creativo generativo y re-generativo de crear relatos y temporalidades múltiples, con metodologías que permitan que las disidencias aparezcan, más allá de en los márgenes alternativos del archivo, sino, como veremos, con ejercicios de disrupción e invención en las ausencias de las memorias oficiales del archivo.

Fig. 1 y 2. Imagen del interior de las estanterías del archivo. Fotografía y cortesía de Marina Freixa. Imagen donde se ve parte del arco de piedra del antiguo acueducto romano. Fotografía de la autora. Centre de Documentación de Ca la Dona.

EL DESEO DE GUARDAR NOS ATRAVIESA.
Primera escena.

Algunas de las inquietudes que sostienen esta tesis llevan acompañándome mucho tiempo y me atraviesan desde antiguo, como el interés por la intimidad, el secreto y los objetos personales como álbumes fotográficos o las cajitas de recuerdos, entendidos como elementos de auto narración biográfica y cultural. Objetos-testimonio de nuestra vida y de quienes somos, que comenzamos a atesorar en muchos casos desde edades tempranas. Comencé a preguntarme por el tiempo y la memoria pensando en este tipo de objetos-contenedores donde guardamos todo tipo de recuerdos y cosas, entre las que podemos encontrar y por poner un ejemplo, cosas como: cartas de amor, cartas de amigas; dientes de leche; una chapa de la primera vacuna de la rabia de mi perra; monedas de otros países; notitas y documentos doblados sobre sí mismos; restos de un "club de los secretos" hecho con amigas; pegatinas, chapas, fotos de carnet pequeñitas propias y de otras personas; pulseritas, abalorios hechos los veranos; cuadernitos diminutos; conchas de la playa. Suciedad, roña y cosas pegajosas no identificadas. En la infancia, hace mucho tiempo, ese gesto de guardado y esa caja representa ese momento inherente a todo fondo archivístico y que aquellas que nos aproximamos a estos espacios conocemos bien: qué guardar y qué no.

Segunda escena.

Un día, sola en el archivo, comencé a cotillear fondos que no conocía, a abrir por lugares que nunca había recorrido y encontré una cajita verde oliva, semejante a una caja de zapatos, cerrada y sostenida por una goma elástica marrón. Por debajo de la goma y pegada a la superficie de la caja había escrita una palabra, que en ese momento no supe entender. Retiré todos esos sostenes y abrí la caja, intrigada. En su interior encontré algo que no esperaba: un pañuelito con manchas, un rosario, diminutos libritos de oración, un libro llamado "el libro del amor", agujas, bordados, estampitas de la virgen, más telas. El olor a viejo, a "abuelita" que esa apertura despertó me indicaba, antes si quiera de tocar nada, que ese era un contenedor mucho más antiguo que los que solíamos manejar en los fondos que hasta ahora conocía, cuyos documentos más antiguos eran de principios de los setenta. Mi falta de educación católica me impedía, entender qué tipo de libritos eran los que tenía delante de mí y, en todo caso, no comprendía qué pintaba una caja como esa en un archivo feminista. Pero era la primera vez que encontraba documentos y objetos en sus contenedores originales, esto es, previos a ser almacenados y traspasados al archivo, y darme cuenta de la semejanza entre el gesto detrás de estas dos cajas, de estas escenas, hizo que no me atreviera ni a tocarlo.

Una vida resumida y contenida en esa caja.

Si bien esta tesis no trata sobre la autobiografía, sino sobre archivos feministas, lésbicos y *queer* del Centre de Documentació de Ca la Dona, contenidos en fondos colectivos y personales y las temporalidades *queer* que los atraviesan, algo de ese gesto infantil e ilusionante de ir guardando, poco a poco, tu vida en un contenedor, me ha acompañado a lo largo de la investigación. Y es que precisamente, estos dos relatos: el colectivo y el personal, se entrecruzan porosamente en el archivo, así como en la narración de este trabajo, donde alterno el género del diario y la primera persona, con un estudio etnográfico y una mirada activista y colectiva al archivo y las memorias feministas.

Les feministes considerem l'experiència personal (la intimitat, les relacions personals, la relació amb el propi cos, la sexualitat…) com a materia d'anàlisis i de transformació política. Això està a la base d'un arxiu feminista. Anem prenent consciencia de la memoria personal i de com es pot construir una memoria col·lectiva, del canvi de percepció dels fets i dels trossos de la realitat que es perden quan les seves protagonistas ens deixan per sempre. La memoria es caòtica, selectiva, interessada, però és la que justament ens permet captar millor les revolucions personals, a partir de l'experiència dels feminismes. (Otero Vidal 2023: 33)[5]

Como nos dice Otero Vidal, esta articulación se da entre las vivas y las muertas, a través del cuidado de sus cosas donde, de nuevo, este ejercicio de encontrar cajas y objetos personales se repite continuamente en el archivo como un lugar abarrotado de cajas y de contenedores cuya apertura también genera emoción y descubrimiento y donde el tacto, tiene un peso fundamental. Como explicaré más adelante, yo no acudí al archivo para conocer más del pasado, sino para articular mi presente y, por lo tanto, para saber cómo ser, hacia donde ir y con quienes ser. Esto es, como forma de orientarme en la vida y concretamente en cómo vivir una vida feminista (Ahmed 2018) y lesbiana. Encuentro el archivo como una "'zona de contacto' del deseo lesbiano, no como una fantasía de semejanza (o de encontrar a otras que son "como yo"), sino como una apertura de líneas de conexión entre cuerpos que se atraen mutuamente por la repetición de esta tendencia a desviarse de la línea recta" (Ahmed 2018: 150). Toquetear un archivo como el de Ca la Dona y, especialmente, los fondos personales, implica lidiar con los legados del activismo, pero también con las cosas de una persona, sobre todo cuando, como es el caso de Gretel Ammann se trata de una persona que lo guardaba todo.

Así, las capas y capas de la memoria en este archivo y, concretamente, en este fondo, muestran los entrecruzamientos entre una memoria colectiva y política y una personal, tocada por el tiempo del pasado y a su vez tocada en el presente por personas que también acuden al archivo buscando ese enredo temporal. Como unas dobleces y porosidades que atraviesas a los materiales, capaces de contar ambas historias, entretejidas o por separado, según como les preguntes. Y es precisamente este enredo, este entrecruzamiento, el que me interesa y donde he encontrado en perspectivas que

5 He decidido no traducir las citas en catalán, a diferencia de las del inglés, por una cuestión de políticas de citación. Esta cuestión se vuelve a mencionar y se explica en el capítulo de Metodología, véase 3.7.

unen las temporalidades *queer*, los nuevos materialismos, los estudios de archivo feministas y *queer*, un marco desde el que atravesar y habitar este espacio para seguir aprendiendo y mirando el pasado, como referente de articulación del presente y brújula del por-venir (Vila y Sáez 2019a). Cosas contenidas en cajita y que hoy acaban en un archivo, pero cuya carga y energía sigue emanando generándonos emoción y mostrando, hasta qué punto, muchas de las categorías cronológicas son rebasadas por la potencia afectiva de las cosas, de la materia. Como capas se acumula el tiempo y los materiales que conducen a lo largo de esta investigación y como esas olas, cuyo movimiento avanza, retrocede, tira con la resaca y nos da un revuelco, así también las capas del archivo no son solo materiales, no se refieren simplemente al peso del papel de los documentos, sino las capas y complejidades afectivas que atraviesan este espacio. Por lo tanto, de la mano de las temporalidades *queer* y de los nuevos materialismos feministas, utilizo y rastreo materiales conductores del tiempo y de la memoria que no busquen reproducir narrativas progresivas, son elementos vitales como las cosas de alguien que ya no está, como el agua de una ola que va y viene. Es, desde este lugar, desde donde me aproximo y me interesa las temporalidades *queer* en el archivo.

Los objetivos de esta investigación pretenden cuestionar las tensiones inherentes entre el orden y sistematicidad propios de espacios clasificatorios, como lo es un archivo, con el encuentro de lo caótico y afectivo como aquello que *desborda* esos sistemas y lógicas de ordenación crononormativas (Freeman 2010) de los archivos *queer* y feministas. Si bien, como explicaré en el capítulo de Metodología, no partí con unas preguntas de investigación acotadas y cerradas, algunas de las cuestiones presentes en esta tesis son: ¿cómo operan las temporalidades *queer* en el archivo de Ca la Dona?, ¿pueden las temporalidades *queer* ser una herramienta para la práctica histórica y, en concreto, la archivística?, ¿nos ayudan a pensar ejercicios de articulación activista en el presente y desde el archivo?, ¿y a futuro?, ¿nos ayuda una aproximación afectiva y anacrónica al archivo a encontrar usos de sus materiales que no les fosilicen en el pasado?, ¿son los elementos materiales un *medium* de esos desordenamientos temporales?, ¿qué posicionamiento ocupa el cuerpo en el archivo de Ca la Dona?, ¿y el cuerpo y materiales del archivo en las archivistas?

El principal objetivo de esta investigación será la pregunta por la ordenación de historias de vida e historias colectivas feministas y sexo-disidentes, alejadas de temporalidades lineales y progresivas, utilizando el marco de las temporalidades *queer* y desarrollando metodologías afectivas, con aproximaciones propias de los nuevos materialismos feministas aplicados a los materiales, como forma de aproximación y comprensión del archivo de Ca la Dona. Algunos de los objetivos específicos de este trabajo han sido analizar la producción teórica en torno al concepto de temporalidad *queer* y su aplicabilidad en el contexto de los estudios de archivo *queer* contemporáneos, combinando y analizando la teoría feminista y *queer*, la teoría de los afectos y su vinculación con las políticas de la memoria. Esta tesis analiza también la importancia que la estética y las prácticas artísticas han tenido en la preocupación del futuro de movimientos sociales y políticos, siendo un referente en este ejercicio de interpretación

y reinterpretación del pasado y el futuro. Analizaré obras artísticas, literarias y audiovisuales como ejemplos de construcciones de estructuras de memoria no lineales, con el objetivo de que el archivo se convierta en un lugar desde donde poder realizar, a su vez, estos gestos fabulativos. Otro de los objetivos ha sido proponer acercamientos a los archivos que no estén basados únicamente en categorías cronológicas, dándole importancia a la información material de los mismos como información afectiva e histórica, propiciando que los archivos no se entiendan únicamente como una herramienta del método histórico y entendiendo la materia como categoría analítica. Como parte de este objetivo, me interrogaré por la importancia de la intimidad en los procesos de investigación y en la práctica archivística. Finalmente, propongo herramientas y metodologías creativas de ordenación y sentido en los archivos feministas y *queer* como el desarrollo de talleres creativos y los aprendizajes sobre cómo ordenar la memoria política que de ellos se obtiene: desarrollando talleres de escritura, sesiones de catalogación colectivas, cuestionando los sistemas de ordenación que sólo tengan en cuenta categorías cronológicas y reivindicando la ficción como una herramienta fundamental en la práctica archivística.

Fig. 3. Imagen de la caja de las hermanas Goula. Fotografía de la autora. Fondo personal Gouda, Centre de Documentación de Ca la Dona.

Esta tesis se divide en tres partes, la primera corresponde a un marco teórico, que comienza con el primer capítulo, "Temporalidades *queer*", donde desarrollaré las principales referencias y debates en los que se enmarca la presente investigación, así como algunos de los conceptos principales que serán aplicados a lo largo del análisis en el

espacio del archivo de Ca la Dona. En este capítulo se expondrá la necesidad de generar narrativas alejadas de una comprensión heterolineal del tiempo (Muñoz 2020) para realizar historiografías afectivas y *queer* que cuestionen modelos normativos y naturalizados. Formas temporales "crononormativas" (Freeman 2010), que miran el afecto a través del tiempo, y frente a ellas, cómo opera el deseo, como una de las principales formas de "sentir hacia atrás" (Love 2007), esto es, de relacionarnos con el material del pasado y, en este sentido, del archivo. En el segundo capítulo "Futuridades disidentes" continuaré con el desarrollo del marco teórico, en esta ocasión centrado en pensar y representar el futuro y el por-venir de las memorias y los activismos *queer* utilizando la ciencia ficción feminista y *queer* y la especulación fabulativa como una herramienta para fabular futuros disidentes y plantear líneas temporales donde intersecten la tradición y el pasado con el deseo de un por-venir más justo. Como nos dice Donna Haraway si "importa qué historias utilizamos para contar historias" (2019: 65) considero fundamental incluir en el marco teórico prácticas imaginativas, teóricas y artísticas de otros futuros y otras temporalidades que sean, en sí mismos, ejemplos de anti-cronologías *queers*, antirracistas y feministas como referentes de torcimientos del tiempo. Partiendo de la importancia de una forma de revuelta imaginativa, se expondrá además usos de este marco creativo en el archivo, analizando casos de "archivos imaginados" desde perspectivas feministas, antirracistas y sexo-disidentes que se aproximan al archivo como un espacio generativo desde donde realizar este ejercicio de fabulación intrincado y enredado entre el pasado y el futuro. Aquí el archivo, por lo tanto, se desdibuja de su uso normativo como una herramienta neutral al servicio del método histórico y muestra cómo la ficción opera continuamente en este espacio.

La segunda parte de la tesis está formada por el capítulo "Des-enrendando el hilo/lio: consideraciones metodológicas" especialmente extenso pues los estudios de archivo y el uso del archivo se ha entendido, en muchos casos, como una herramienta metodológica y de investigación. He entendido este capítulo como uno donde comienza a desplegarse y presentarse el análisis, desde donde expongo el archivo y la forma de situarme en ese espacio. En este capítulo se expone la importancia de utilizar metodologías *queer* y feministas en el archivo donde el cuerpo en el archivo se convierte en la forma de comprensión fundamental de la presente investigación. En este capítulo también se exponen muchas de las condiciones de trabajo del archivo de Ca la Dona, fundamentales para entender la naturaleza activista de este espacio.

La tercera parte corresponde al análisis de la tesis, donde sigo tres materiales como los conductores de las historias y las memorias encarnadas de los activismos sexo-disidentes y feministas depositados en el contexto archivístico: la sangre, el pegamento y el moho. Analizo los afectos y las formas temporales correspondientes que el contacto con estos materiales genera, como el asco, el deseo, el miedo, el aburrimiento, la rabia, la euforia o la sorpresa, entrelazados con la fascinación y el *fandom,* la ensoñación, la desorientación, la nostalgia, el anacronismo o el suspense. Comienza con el cuarto capítulo, "Historias con-tacto: deseo, sangre, amor" donde indago en la presencia de la sangre en el archivo y el proceso de interrelación con los

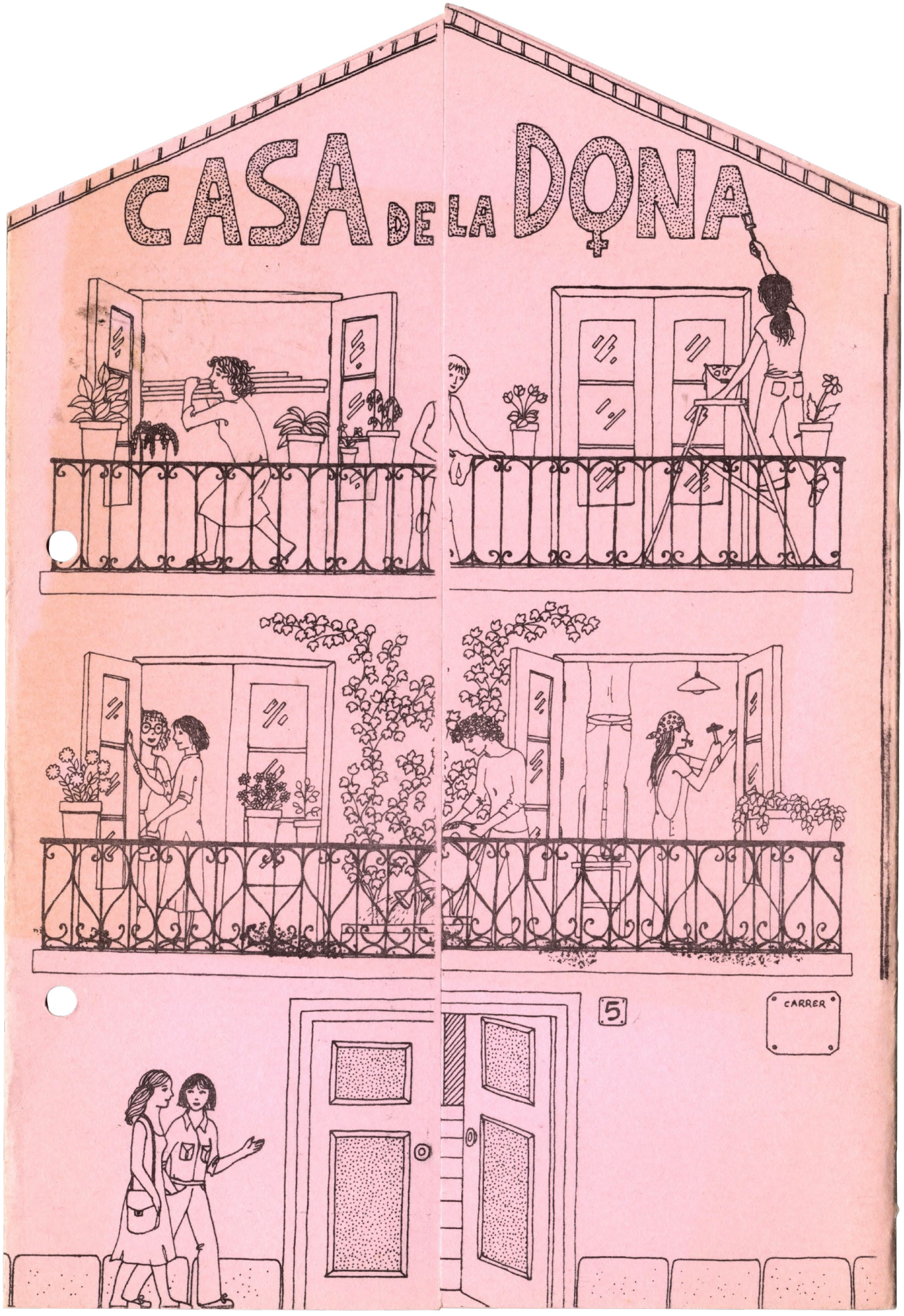
documentos a través del acto del cosido de sus páginas como un gesto de cuidado y conservación donde se corría el peligro de generar un daño en el documento al poder pincharse, sangrar y dejar ese resto en los documentos. El miedo a pincharse y sangrar, conecta la presencia de esta sustancia en el archivo con otros archivos *queer* atravesados por la crisis del VIH/sida y la importancia de esta sustancia en las memorias sexo-disidentes. También tematiza la sangre como un elemento de generación de parentescos y genealogías en un archivo y con unos documentos y pasados con los que se desea una relación y cercanía y donde emergen temporalidades fanáticas a través del contacto con documentos que generan diferentes emociones o donde llega a haber, literalmente restos de sangre. Finalmente, la sangre en el archivo nos hace pensar en el gesto del rubor, la sangre que emociona y circula rápidamente por el cuerpo, en la emoción y la pasión erótica que el contacto con el material genera. En este capítulo, la mano se convierte, en la catalogación de documentos y en el trabajo en el archivo, en una herramienta que permite identificar, conocer y familiarizarse con los objetos de catalogación y en la que, el deseo de con-tacto y cercanía con esos materiales es fundamental. Analizo por la tanto también el archivo del (des)amor con documentos como cartas de amor, fotografías personales, flores secas y otros objetos afectivos donde lo táctil y lo erótico muestran a estos materiales como contenedores de estas afinidades a través del tiempo.

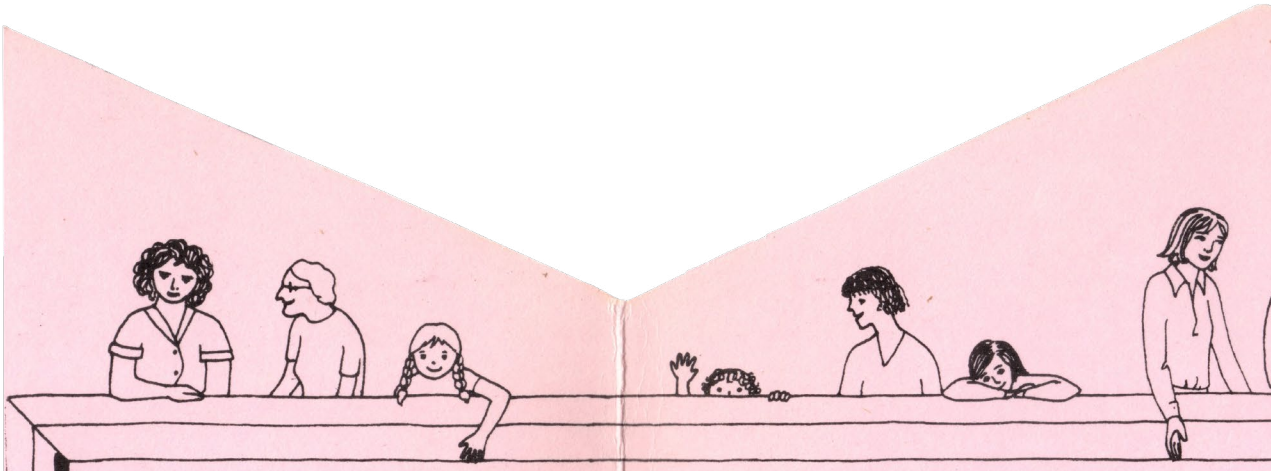
El quinto capítulo "Catalogaciones a-pegadas" continúa la investigación sobre la importancia de la mano como herramienta eroto-historiográfica para el desarrollo de una genealogía lésbica en este caso con el pegamento como material conductor del análisis. Siguiendo esta idea, encontramos que, en el proceso de confección de álbumes de conservación para los fondos fotográficos del archivo, de nuevo importa qué manos pueden tocar la superficie de las fotografías y cuales no y qué historias nos acerca este contacto. Esta investigación, por lo tanto, continúa el estudio en torno a la mano y la piel, en esta ocasión en contacto con el pegamento y las *fusiones* o adhesiones, nunca mejor dicho, que esto genera en su interacción con los objetos del archivo. Usando una metodología donde yo misma busco también "pegarme" o "a-pegarme" a los materiales, sigo de cerca las historias de activismos que relucen en el reverso de los documentos archivísticos y en los restos de pegamentos de tres soportes: fotografías, carteles y pegatinas. Analizaré la relación entre estas prácticas de pegado con las temporalidades *queer* donde la práctica de pegado de elementos frágiles, sensibles, con valor histórico, evoca, además de un tipo de afectos determinados, una forma de pensar-sentir el pasado y de proyectar el futuro de historias del activismo lesbofeminista y *queer*. Finalmente, a través de una serie de entrevistas semi-estructuradas, analizo cómo el ejercicio de recuerdo y de memoria en torno al pegamento y el archivo también evoca otras materialidades, lugares y recuerdos.

Finalmente, el último y sexto capítulo "Fin del archivo: moho y especulación" trata del encuentro con el moho y otros microorganismos en el archivo de Ca la Dona y su interrelación con la fabulación de futuros *queer*. El moho, en su existencia y continuo crecimiento, representa una amenaza para la supervivencia del conocimiento del

pasado y plantea un escenario a futuro marcado por esta amenaza del fin del archivo. En este capítulo relacionaré el potencial especulativo que nos permite interrogarnos por el archivo y su futuro, al pensar en la temporalidad de crecimiento, contaminación y amenaza que plantea el moho en un lugar con documentos de valor histórico y personal, convirtiendo el archivo y los documentos en materiales potencialmente abyectos. Utilizando herramientas de la ciencia ficción feminista y *queer*, así como el trabajo de conservadoras de archivo, me pregunto por la idea de contagio y de virus en el archivo. Esto me da pie a introducirme en la fabulación, preguntándome por cómo se proyecta o imagina el final de este archivo o qué corporalidades entran en contacto en este tiempo del fin del archivo *queer*. Apuesto por considerar la importancia de pensar la infección, el hongo, el moho, los microorganismos, los procesos biológicos en continuo crecimiento que amenazan con contagiar y que se propagan, como un lugar desde el que preguntarse y preocuparse por el por-venir del archivo. Quiero reivindicar el potencial creativo de pensar y hacer desde la imagen de lo infectado y cómo este nos permite activar una imaginación política y social para generar imágenes del futuro que deseamos. Aquí, la infección y la ficción se entremezclan, y la *inficción* se convierte en una herramienta más para reclamar los archivos como lugares de invención, creatividad y fantasía.

La intención de terminar con un capítulo que abre puertas a pensar ejercicios a futuro, tanto en el sentido de especular el porvenir de los movimientos feministas y *queer*, como la apertura de líneas de investigación en espacios académicos, artísticos y activistas, no es casual. Con este trabajo busco proponer modelos creativos y generativos fértiles para preocuparse y relacionarse con la materia de la memoria de los movimientos feministas y *queer*. Las perspectivas cronológicas e históricas son fundamentales para la comprensión de los movimientos sociales y las necesitamos, sin ellas en muchos casos no sabríamos desde donde partir ni hacia donde ubicarnos, pero a menudo los detalles, la intimidad, los vínculos, los afectos, se pierden en esos estudios bajo el peso de las fechas. En esta tesis me detengo, precisamente, en esos detalles, como las manchas, las marcas apuntadas por detrás de los documentos o las huellas dactilares: elementos diminutos pero fundamentales, contenidos en los restos personales e históricos, como vías y caminos desde donde conectar con el pasado y con las genealogías. A lo largo de este trabajo veremos cómo partir de estos elementos materiales se desbanca la idea del estudio de lo histórico, y, por lo tanto, del archivo, como únicamente atravesado por cronologías y líneas temporales secuenciales, mostrando, además, que la atención a lo material y lo afectivo y también puede servir de vehículo para con-tactar con el pasado y, por lo tanto, con material archivístico histórico. Atendiendo a esta combinación de lo material y lo afectivo en el archivo he pretendido, por lo tanto, transmitir que el estudio de las genealogías y del archivo puede ser un lugar, literalmente, apasionante.


CASA DE LA DONA
5
CARRER

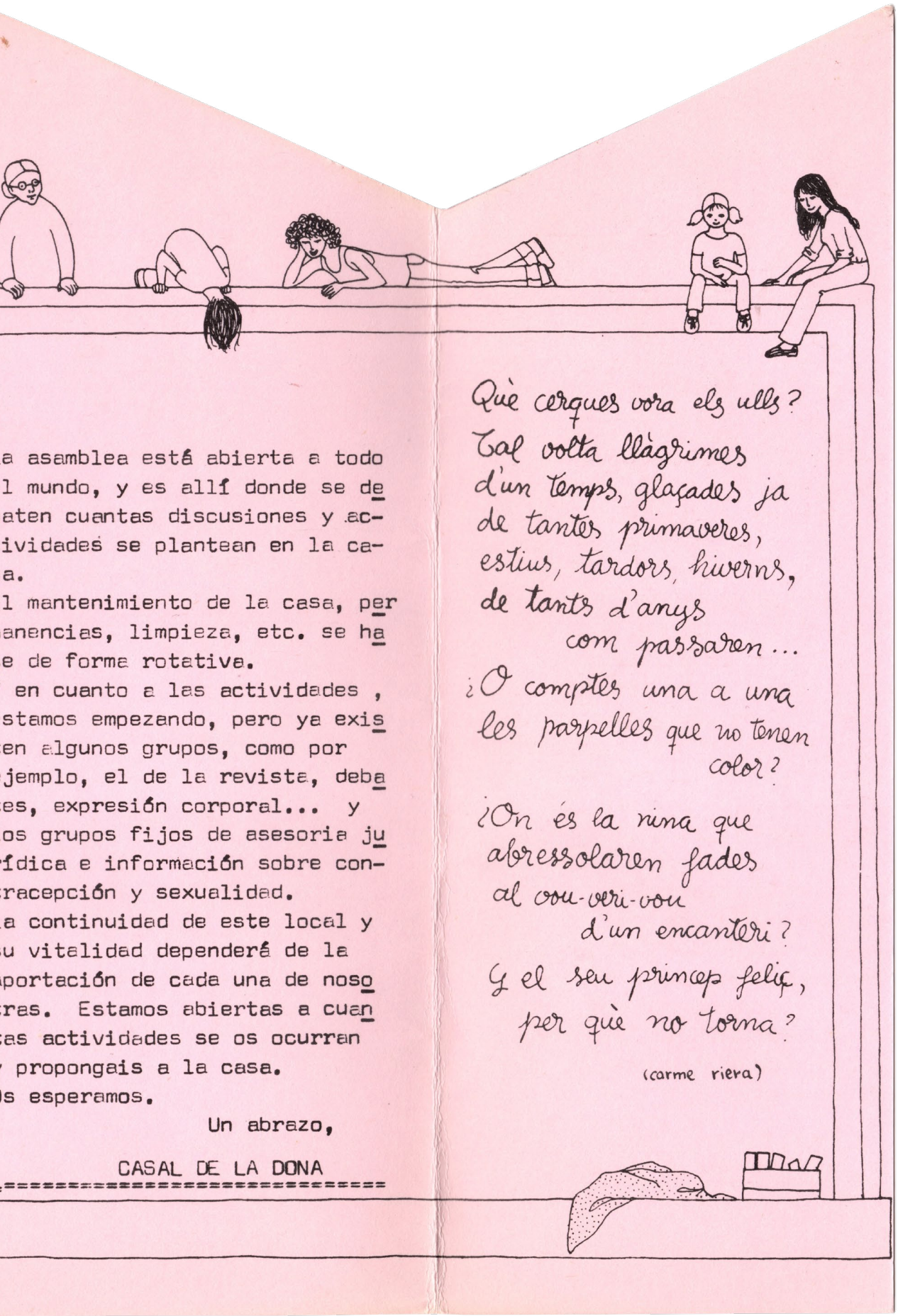


Muchas mujeres nos encontramos aisladas, a solas con nuestros problemas. Así como hay espacios públicos para hombres, bares, casinos, clubs, para la mujer sólo hay las cuatro paredes de su casa. Si queremos salir, tenemos que ir acompañadas o somos molestadas, agredidas. Por esto, todas necesitamos un local, un espacio para nosotras. Esta es la casa de la dona.

¿ QUE ES LA CASA DE LA DONA ?
Es un espacio abierto a todas las mujeres, donde podamos estar; hablar y hacer cosas juntas, intercambiar ideas y experiencias, a la vez que encontremos apoyo a nuestros problemas cotidianos, y en una palabra, realizar cuantas actividades se nos ocurran.

¿ COMO SURGIO LA CASA ?
Hasta ahora no había ninguna casa para la mujer en Barcelona. Hubo un intento de ocupación de una casa abandonada , que fracasó.
Por otra parte, ya existía un local legalizado como Ateneo de la Dona, llevado por Mujeres Libres, que apenas funcionaba. Estonces surgió la idea de abrir este local. Muchas mujeres de experiencia feminista muy distinta y que estaban interesadas en tener un lugar propio, acudieron a la primera asamblea . Así fué posible crear la casa de la dona.

¿ COMO FUNCIONA ?
Todas las mujeres participamos a nivel individual, y nos autofinanciamos pagando una pequeña cuota mensual.



a asamblea está abierta a todo
l mundo, y es allí donde se de
aten cuantas discusiones y ac-
ividades se plantean en la ca-
a.
l mantenimiento de la casa, per
anencias, limpieza, etc. se ha
e de forma rotativa.
en cuanto a las actividades ,
stamos empezando, pero ya exis
en algunos grupos, como por
jemplo, el de la revista, deba
es, expresión corporal... y
os grupos fijos de asesoria ju
ídica e información sobre con-
racepción y sexualidad.
a continuidad de este local y
u vitalidad dependerá de la
portación de cada una de noso
ras. Estamos abiertas a cuan
as actividades se os ocurran
propongais a la casa.
s esperamos.

Un abrazo,

CASAL DE LA DONA

Què cerques vora els ulls?
Tal volta llàgrimes
d'un temps, glaçades ja
de tantes primaveres,
estius, tardors, hiverns,
de tants d'anys
com passaren...
¿O comptes una a una
les parpelles que no tenen
color?

¿On és la nina que
abressolaren fades
al cou-veri-cou
d'un encanteri?
I el seu princep feliç,
per què no torna?

(carme riera)

Fig. 4 y 5. Ilustración para la revista Xiana, agosto 1978. Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentación de Ca la Dona.

TEMPORALIDADES *QUEER*

1.1. UN DEBATE PROPIO

En octubre de 2022 comisarié y moderé una mesa sobre temporalidades *queer* en el marco del festival de arte y género Berdache, celebrado en L'Hospitalet, Barcelona. En esa mesa redonda abordamos las formas en las que se habita y recorre el tiempo, tanto personal (historias y vivencias individuales) como histórico (las genealogías, la narración de la Historia) desde las experiencias feminizadas, racializadas, disidentes sexuales. Discutimos cómo las temporalidades disidentes retroceden, intersectan, son caóticas, vuelven traumatizadas y plantean un reto a la construcción del tiempo neutral y progresivo como heterolineal y colonialista. Cuestionamos la normatividad del tiempo, la crononormatividad, haciendo alianza con formas de pensar-sentir el tiempo que planteen otros futuros posibles y de deseo. Para ello, quise contar con perfiles diferentes que planteasen la aproximación a este problema desde diferentes perspectivas y metodologías. Entre otros, se trataron las políticas de la memoria familiares y autobiográficas dentro de comunidades racializadas, migrantes y *queer,* las temporalidades del trauma y la enfermedad en relación a identidades *queer*, una genealogía del concepto *queer* en relación a ejemplos de literatura argentina y las temporalidades ancestrales y negras.

Anna Fux, artista visual, comunicadora y escritora *queer* de origen germano-filipino, cuya obra explora las familias elegidas y no elegidas, la racialización, las disidencias de género y sexualidad y la diáspora asiática, nos habló de su fotolibro *Same Same But Different* (2021), sobre retratos de familias *queer* racializadas. En este fotolibro, Fux conversa con su tío combinando escritura y fotografía para realizar este ejercicio de memoria y genealogía familiar *queer*. Fux plantea un ejercicio de memoria y de documentación de estas familias *queers* elegidas indagando, a su vez, sobre su propia familia biológica. La familia es un lugar de genealogía personal

y precisamente por ser este el principal lugar naturalizado de origen en muchos casos vamos a buscar ahí quiénes somos y de dónde venimos. Hay un gesto de ruptura de esa genealogía y del relato de este origen al afirmar la existencia de una familia *queer* elegida. Pero, además, en este libro, Fux realiza un tipo de elección dentro de esta familia, una búsqueda de referentes que permita una identificación y semejanza *queer* dentro de su contexto familiar. Fux descubre unas cajas llenas de fotografías de su tío gay muchos años después y, en ellas, le ve rodeado de una comunidad *queer* migrante asiática en Berlín. En *Same same but different* Fux (2021) combina y superpone las fotografías y autorretratos de su propia comunidad *queer* racializada en Madrid hechas por ella con las de su tío, y conversan sobre la necesidad de estos espacios y contextos al no encontrar ese reconocimiento y ese cuidado en la familia biológica que les une. Vemos que la crítica a la linealidad de las temporalidades *queer* también opera en este contexto personal y familiar, donde la búsqueda de referentes en muchos casos tampoco es lineal ni directa, sino que hay que buscar, en las grietas, en las cajas que no habías abierto antes. Aquí se abre la pregunta sobre qué relatos se transmiten y cuales no, qué álbumes y fondos fotográficos son los que llegan al archivo familiar y cuales terminan escondidos en cajas hasta que un día los desempolvamos. Además, este es un libro donde la metodología y la edición también es coherente con el tema como pueden ser la entrevista y la conversación como forma de ejercicio de recordar que da lugar a la pausa, a la falta de memoria e incluso a los silencios y el decidir dejar páginas o espacios en blanco que operan saltos temporales, como formas de "suspensión" de dejar preguntas sin respuesta.

A esta exposición le siguió la investigadora posdoctoral y escritora Sara Torres, que actualmente investiga escrituras feministas y *queer* tras diagnósticos médicos que implican transformaciones corporales no voluntarias. Su trabajo teórico-creativo se centra en el análisis del deseo, cuerpo y discurso a través de un aparato crítico feminista e interdisciplinar que entrelaza el psicoanálisis, los nuevos materialismos y los estudios *queer*. Ha estudiado sobre la importancia del deseo dentro de las genealogías *queers* y concretamente lésbicas y trabajado sobre la temporalidad o el tiempo de las amantes tanto en su tesis *El texto lesbiano: Fantasía, fetiche y devenires queer* como en su obra creativa y poética y en su última novela *Lo que hay* (2022). La conexión de Torres con las temporalidades *queer* que me interesaba para este debate se centra en la recuperación de la potencia del amor y del deseo como fuerza movilizadora y el interés en generar una ética amatoria lésbica que intensifique la forma de vivir el presente, combinado con una mirada de deseo hacia el pasado y en la proyección a futuro. Sara Torres realizó una revisión de "el tiempo de las amantes" desde la tradición sáfica hasta hoy, revisado desde la teoría *crip*, en conversación con la idea de esperanza y de la imaginación utópica *queer* y donde habló de la temporalidad en forma de bucle de las personas que han sufrido un trauma y la forma de percepción del mundo que esto genera. Hay que pensar, en sus palabras, los cuerpos abiertos al daño; que están atentos al tiempo de la vulnerabilidad y donde "el tiempo de la otra es el tiempo de su daño"

y que marca su reclamo y su necesidad. El duelo, el trauma, son un tipo de pérdida que marcan nuestra vida para siempre, donde es importante plantearse el vivir a través del daño. Así, la pérdida presente conecta con la pérdida del pasado donde percibimos el mundo como discapacitante.

Helen Torres, socióloga, traductora, educadora y escritora, ha trabajado sobre la ficción especulativa y la ciencia ficción, la importancia de escuchar, leer y traducir otros pensamientos y otros mundos. Se ha especializado en el pensamiento de Donna Haraway y ha traducido buena parte de los títulos que tenemos de ella en castellano como *Seguir con el problema o Testigo Modesto*. En 2021 comisarió el ciclo de conversaciones y encuentros de la exposición *Ciencia Fricción* "Conversaciones entre ruinas" en el que se preguntaba "¿cómo pensar en estos tiempos turbulentos? ¿Cómo generar parentescos para aprender a vivir y morir bien?" y que fueron de gran inspiración para la redacción del último capítulo de esta tesis. Precisamente en el marco de esa exposición publicó "El arte de la continuidad" (2021), escrito en el contexto de la pandemia del COVID-19 y donde hablaba de la imagen de futuro que esta crisis estaba generando:

> Muchas grietas se han abierto, pero una me interesa especialmente, la de la fe ciega en el progreso, esa ansia por un crecimiento ilimitado alimentado por el extractivismo y la explotación de lo que llamamos naturaleza. Por esa grieta se cuela como líquido corrosivo el discurso del apocalipsis, como si la desaceleración del mundo, como si los sueños y las prácticas de tantos pueblos que viven y mueren atados a la tierra, en lugar de saqueándola, no fuera suficiente para llenar la grieta de agua limpia. (Torres 2021: 57)

Me interesaba contar con Torres por la importancia que le concede a la ficción y en concreto la ciencia ficción y la especulación en este ejercicio de imaginar otros mundos. Y en cómo este ejercicio de fabulación y de deseo de futuro también está en relación y retoma herencias del pasado. Helen Torres realizó una genealogía del concepto *queer* desde sus investigaciones esbozando alianzas para problematizar este término y este debate. Entre otras, hizo un recorrido por el trabajo de Karen Barad y su análisis de cómo medir el tiempo es también crearlo, Diego Falconí y su uso de la palabra "cuir", Elysia Crampton que en su obra mezcla música electrónica y cultura aimara y donde el futuro es el terreno de lo *queer*, y el trabajo de Lucrecia Masson que habla de una forma de pensamiento rumiante como un tipo de pensamiento lento, que necesita tiempo y opera también como forma de temporalidad cuir y digestiva.

La mesa redonda terminó con Iki Yos Piña Narvaéz, artista afro-caribeñx-descendiente, diaspóricx, transfronterizx, performer, ensayista y dibujante que investiga desde su cuerpo cuestiones relacionadas con las memorias, el pensamiento y las prácticas anticoloniales del Caribe negro. Ha desarrollado una serie de talleres y actividades en torno al pensamiento anti *blackness* desde la educación popular y las prácticas artísticas. Piña Narváez ha trabajado mucho sobre las políticas temporales y concretamente el *black time*, la temporalidad negra, el deseo y proyección de los futuros anticoloniales. Ha realizado talleres como "Black hole, black time" que se plantean como, en sus palabras, "una invitación de viaje en el tiempo, de existencia

cuántica de cuerpos de la diáspora donde trazar líneas imaginarias colectivas para pensar lo imposible, crear futuridades, generar estrategias en disputa de las existencias negras y formas de fuga e invisibilidad". Ha publicado junto a otres el libro *Futuro ancestral* en el que se dice, "No es nuestro mundo el que se acaba, ni nuestro futuro el que se agota" (2022) donde voces afro, indígenas y diaspóricas especulan sobre una vida posible más allá del futuro prometido en la temporalidad blanca y se proponen futurismos antifuturistas. El trabajo de Piña Narváez me parece fundamental para las temporalidades *queer* por la crítica que se plantea a la idea del fin de los tiempos como unos tiempos blancos y donde el supuesto fin del mundo ya ha ocurrido o está ocurriendo continuamente para aquelles que "no eligieron este futuro". Piña Narváez habló del tiempo a partir del tiempo ancestral, "el stolen time", el tiempo robado por la temporalidad blanca cis-heterosexual, y dio unos apuntes sobre la fuga a la cis-hetero-crono-normatividad blanca.

Piña Narváez también discutió el problema que el propio marco de la palabra "temporalidad *queer*" y "queer" genera para muchas personas negras, que, en sus palabras, existen más allá de lo *queer*. Por un lado, defiende que hay que descartar la palabra *queer* dentro de las genealogías racializadas y negras donde esta palabra opera como una limpieza y homogeneización de identidades pero, por otro lado, como ya escribió con la historiadora Esther Mayoko Ortega, también forman parte de las genealogías *queer* y es importante reivindicar, en sus palabras, que "siempre fuimos *queer*" (Ortega, 2019). Defendió la importancia de sostener vidas, relatos y prácticas que se fugan de este tiempo cuantitativo y cuántico, y la importancia de tener en cuenta en cuenta, por ejemplo, los sueños y el campo onírico y su fuga de la temporalidad. Piña Narváez nos recordaba que "el futuro siempre estuvo aquí, en el pasado" y se hizo eco de la obra de la artista Alisha Wormsley "There are black people in the future", "Hay personas negras en el futuro".

En el turno de palabra, una de las preguntas que lancé tuvo que ver con mi aproximación a este debate desde la perspectiva del archivo y la importancia que este tiene para pensar la relación con la temporalidad. El archivo es un lugar que genera un orden y un origen, que genera una narrativa de qué cosas existieron y cuales no y en este sentido crea historias e Historia. Está plagado de silencios, de agujeros, de ausencias. Quise preguntar por el papel que el archivo cumplía en sus trabajos, si consideraban que la ficción podía ser una herramienta para llenar los vacíos del archivo. Sara Torres comenzó hablando de la importancia que el archivo había tenido en su trabajo y, habló en concreto del fondo de la escritora lesbofeminista catalana Maria Mercè Marçal, que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña, en Barcelona. Al consultar este fondo, se sintió muy conmovida por ir viendo como la caligrafía de la escritora y el pulso de su escritura iba mutando y perdiendo su fuerza conforme su cáncer iba avanzando. También mencionó el placer que encontraba en ese orden y sistematicidad propio de estos espacios. Frente a esto, Iki Yos Piña Narvaez comenzó citando a Saidiya Hartman y la experiencia violenta que cuerpos racializados y concretamente negros sufren en los archivos al tratar de hacer genealogías negras

acudiendo a fuentes coloniales. En sus palabras: "entrar al archivo es entrar a la morgue y apesta". Piña Narváez comentó la importancia que ella le dio en un momento al archivo y como tuvo que esperar mucho tiempo para poder acceder al Archivo General de Indias en Sevilla y la violencia que el acceso a este espacio y estos documentos supuso. En este sentido, nos decía, hay que superar y olvidar el archivo y pensar otras formas de narrar esas vidas y esas historias. Frente a la importancia del archivo escrito hay que reivindicar la memoria oral, no lo escrito y la somateca, el archivo de los cuerpos. Y darle importancia a la capacidad del relato que tenemos.

Esta mesa redonda, me mostró de forma muy clara y en primera persona que el intento de acotar bajo una palabra o concepto como "temporalidades *queer*" formas de comprender el tiempo tan diversas genera muchas tensiones y fricciones. No obstante, quizás estas tensiones y fricciones no signifiquen que este sea un marco o una palabra que se deba rechazar. Convivieron en paralelo y en algunos momentos juntándose o friccionando posturas en las que "*queer*" se entendía como una palabra fundamental por establecer alianzas y genealogías con contextos angloparlantes activistas y teóricas de gran influencia en nuestro contexto, con críticas decoloniales a esta palabra y propuestas de incluir otras acepciones con un reconocimiento de ser los sujetos a los que se refiere este concepto en ese "siempre fuimos *queer*" (Ortega 2019).

Considero que esta investigación conecta tanto con esta sensación de intimidad y de placer en el archivo y en los cuerpos que escriben los documentos a través de la cercanía con la caligrafía y, en ese sentido, de un encuentro placentero con el archivo, como del reconocimiento de la pestilencia y la violencia que muchos archivos ejercen y la necesidad de superar y ficcionalizar el archivo para no seguir perpetuando las violencias de los silencios que contiene. Esta idea ha sido muy importante para esta investigación y los horizontes a los que aspira en un futuro. En definitiva, es el intento de esta investigación el poder dar cuenta de la amplitud de estas perspectivas diversas en torno a la desviación del tiempo y dejarse atravesar por ellas.

1.1.1 Sentir hacia atrás: temporalidades del deseo

Estas vueltas continuas al pasado son algo muy presente dentro de las temporalidades *queer* y dentro de otras formas de temporalidades torcidas. Para Heather Love (2007), esta necesidad y deseo continuo de mirar hacia atrás, de girarse hacia el pasado, sirve como metáfora para aquellos que no consiguen completar el proyecto moderno y que, por lo tanto, no consiguen avanzar de forma progresiva y lineal. En *Feeling Backwards* Love (2007) habla del episodio de las sirenas de la *Odisea* para mostrar la necesidad de escuchar el pasado, sin dejarse destruir por él. Esto es, precisamente, lo que hace Odiseo al escuchar el canto de las sirenas, pero atándose al mástil para asegurarse de no tirarse y ahogarse. Esta escena, nos recuerda Love, ocurre en un barco que, precisamente gracias a la treta de Odiseo de hacer que el resto de los marineros se pongan tapones de cera para no escuchar a las sirenas, no se detiene y sigue avanzando. Esto es: aun mirando hacia atrás, se avanza. Marx Horkheimer and Theodor W. Adorno

comentan este episodio de la *Odisea* en la *Dialéctica de la Ilustración* (2007), hablando de las problemáticas y los peligros de mirar atrás, donde el canto de las sirenas representaría el riesgo de perderse a uno mismo en el pasado. Las sirenas son las repositoras de la memoria histórica, pero responder a su llamada significa ser destruido: "si las sirenas conocen todo lo que ha pasado, demandan el futuro con un precio" (Love 2007: 9). Esta historia, para Horkheimer y Adorno (2007), ofrece una alegoría de la relación moderna con la historia: en una sociedad basada en el uso y la apropiación, la relación con el pasado solo puede ser instrumental. En este sentido, la modernidad, nos dirá Love (2007), está totalmente atravesada por este gesto de mirar atrás como una forma de retraso que se castiga: pensemos en la mujer de Lot en la Biblia que, al ver la ciudad de Sodoma destruida se gira contra el mandato de Dios y queda construida en estatua de sal o en Orfeo, que se gira para ver si Eurídice le sigue y la condena con ese gesto a quedarse en el Hades para siempre. Y, evidentemente, las personas *queer* serán también parte de esta genealogía de aquellas que se giran, como una forma de mirada hacia atrás, donde la comunidad de vivas se articula también retrospectivamente con las muertas. Pero este gesto no mira atrás simplemente como forma de nostalgia o deseo del pasado, sino como búsqueda de una memoria sistemáticamente borrada mientras miramos hacia el futuro, operando, así como mecanismos de orientación que nos recuerda, como apuntan Fefa Vila y Javier Sáez que "venimos de un pasado-futuro. Una memoria-porvenir" y donde el archivo sea ese espacio y ese mecanismo que nos permita comprender "el deseo como principio de revuelta y como despertar no tanto de la historia, sino de la propia memoria, la individual y la colectiva. El deshielo de una historia que active de nuevo la revuelta, una y otra vez. El porvenir, ese por venir o devenir de la memoria y del deseo político como referente" (2019: 11). Al igual que ese barco y esta memoria en revuelta, que apunta al futuro mientras mira al pasado, el archivo será, por lo tanto, el vehículo de estos tiempos y cuerpos en contacto, y *atravesando* sus materiales no sólo nos permite girarnos hacia el pasado, sino construir estos marcos direccionales en la comunidad presente y la futura, orientaciones y formas de vida no sólo de lo que podrá llegar, sino de lo que *queremos* que llegue.

1.2 ENMARCAR LAS FUGAS TEMPORALES

Algunas investigadoras consideran que las temporalidades *queer* surgen, al menos como corriente teórica, en el momento en el que personas dedicadas al estudio de las identidades del sistema sexo-género, se empiezan a interrogar por la cuestión del tiempo. Así, se ha querido hablar de un "giro temporal" dentro de los estudios *queer* a principios de los años dos mil que tendría un punto importante en el año 2007 con la publicación del número especializado *Queer temporalities* en la revista *GLQ*, que comenzaba con una conversación colectiva entre las investigadoras referentes dentro de este campo. No obstante, mantener esta genealogía de la pregunta por el tiempo vinculada a las disidencias sexuales genera varias tensiones.

En primer lugar, cabe resaltar que la teoría *queer* ha estado siempre interesada por las cuestiones temporales previamente a este debate y a este "giro". Podrían ser algunos ejemplos de ello la importancia del archivo en la obra de Foucault, la figura del niño en Sedgwick, el duelo en la obra de Douglas Crimp, el fantasma de Cherrie Moraga o la creciente importancia que la melancolía ha ido tomando en la obra de Judith Butler (Freeman 2010). Además, la idea del "giro" marca un antes y un después y reproduce un origen del debate generando unos efectos determinados como, por ejemplo, no reconocer que la cuestión de la temporalidad ha sido un interés y preocupación de las vidas *queer* mucho antes de que se iniciase como corriente o aumentar la dificultad de relacionar a estas autoras con pensadoras de los estudios decoloniales, antirracistas, o feministas que también se interrogan por las políticas temporales (Mcbean 2016: 11). Esta dificultad de localizar el inicio del debate y de afirmar la existencia de un "giro temporal" en ese momento concreto atraviesa a muchas de las investigadoras incluidas en la discusión de la revista *GLQ*. En esa conversación, Roderick A. Ferguson, sobre la relación con esa distancia que genera el denominar "giro temporal" con autores que se dedican al estudio de la identidad *queer* desde perspectivas antirracistas o de crítica colonial, argumenta que es fundamental mantener la importancia de la heterogeneidad geopolítica, espacial y nacional en su intersección con los estudios *queer:* "quería promover las cualidades caleidoscópicas de la sexualidad para que la pregunta de la sexualidad en las formaciones raciales signifique interrogar la historicidad de las diferentes esquirlas que crean esas formaciones. Por lo tanto, he tratado de convertir a la pregunta por el tiempo en simultánea a la pregunta por el espacio histórico y su diversidad" (Ferguson en Dinshaw *et. al.* 2007: 180). También Lee Edelman, cuestiona que comenzar la conversación hablando de un "giro temporal" ya establece, de por sí, una presunción del movimiento del tiempo histórico "obediente a orígenes, intenciones y fines cuya autoridad reina por encima de todo" (Edelman en Dinshaw *et. al.* 2007: 180).

Es también complejo y un tanto contradictorio establecer una cronología y genealogía lineal y uniforme dentro de un debate que usa un concepto como *queer* que, pensándolo de la mano de Judith Butler, también cuestiona la idea de los orígenes y las estabilizaciones temporales y donde su concepto de performatividad "aleja la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la sitúa en un ámbito que exige una concepción del género como *temporalidad social* constituida" (Butler 2007: 274). Para Butler, al igual que la repetición de la norma de género a través de los actos constitutivos terminan por estabilizar la naturalidad del mismo, también la repetición de las desviaciones y las diferencias podrían terminar por agrietar esta norma. En este sentido, nos dice Mariela Solana, la performatividad de género conecta especialmente con las problemáticas de la temporalidad *queer* ya que muestra la importancia del pasado en el protagonismo que le concede a la repetición, pero también abre el espacio a un futuro subversivo al darle prioridad a la repetición con diferencia (Solana 2016: 42). Este concepto también será fundamental para el desarrollo de algunas aproximaciones de autoras como Elizabeth Freeman y concretamente su crítica al término "generación" que han sido de gran inspiración y utilidad en esta investigación.

La definición y acotación de las "temporalidades *queer"* es también compleja y, de nuevo, parte de varias tensiones. Podríamos pensar que la temporalidad *queer* se refiere a la forma de experimentar y habitar el tiempo de todas las personas que forman parte del colectivo LGTBIQ. Aquí encontramos la crítica de autores como Lee Edelman (2004) hacia aquellas personas que hayan asumido formas homonormativas de orientación temporal, (en concreto a futuro) y como estas están marcadas, en su opinión, por la reproducción de patrones heteronormativos. Frente a esto y para Edelman, las temporalidades *queer* serían aquellas que rechazarían modelos de organización y orientación como la familia, la reproducción o el matrimonio (2004). Si bien Edelman le concede un lugar principal a la cuestión de lo que él denomina la "futuridad reproductiva" (2004) para otras autoras las temporalidades *queer* no estarían únicamente ligadas a la desviación de este marco sino que plantearían toda una serie de prácticas y experiencias, historias de vida y metodologías disidentes que "interrumpen las narraciones crononormativas y plantean nuevos modos de ordenar y dar valor al tiempo" y donde se privilegian perturbaciones temporales como "asincronías, anacronismos, retrasos, vestigios, fantasmas, obstáculos, demoras, *flashbacks*, etc." (Solana 2016: 58). Pero son muchas las autoras que se alejan de esta percepción del tiempo como progresivo y lineal y, en este sentido, una de las primeras tensiones que nos encontramos en ese debate es si realmente se puede hablar de una forma de diferencia o diversidad en cómo experimentan el tiempo las personas *queer*. Carolyn Dinshaw (2012), considera que existe una forma de asincronía inherente a la vida y que, por lo tanto, no sólo las personas *queer* experimentan este tiempo como torcido o desviado. Esta autora se interroga tanto por formas de vida anacrónicas como asincrónicas, entendidas estas últimas como los "diferentes marcos o sistemas temporales que colapsan en un único ahora" (2012: 5). Alejándose de una comprensión del tiempo lineal y progresivo, Dinshaw entiende el tiempo como "vivido; lleno de ataduras y deseos, historias y futuros; no es una forma vacía" (2012: 3). Esto es, una comprensión del presente y del ahora denso, complejo, que revelarían un "mundo múltiple en el ahora, es decir un mundo *queer*" (2012: 5). En este sentido y para Dinshaw (2012), sí existiría una condición inherentemente extraña y desviada esto es, *queer*, de cuestionar la percepción y experiencia del tiempo cuantitativo, normativo, en todas las personas.

También es importante para Dinshaw y otras autoras la cuestión de encarnar la desviación de la temporalidad lineal desde la corporalidad. Así, se pregunta "cómo se siente ser un anacronismo" y la importancia de no perder las experiencias y sentimientos asociados a estas vivencias temporales como "formas de ser deseosas y corporalizadas que no están sincronizadas a las medidas lineales ordinarias de todos los días" (2012: 4) así como por la importancia del tacto y el contacto entre personas *queer* a través del tiempo (Dinshaw, 1999). Dinshaw se interroga por vidas asincrónicas para mostrar esta dislocación del propio tiempo que para ella está, de por sí, "lleno de potencial *queer*" (2012: 4). Al hacerlo, muestra como estas formas de habitar el tiempo también convierten a estas personas en sujetos extraños y des-

encajados corporalmente. Jack Halberstam (2005) estaría de acuerdo con esta postura de Dinshaw y, como veremos más adelante, amplía su comprensión del tiempo *queer* al incluir a otros sujetos que también habitan estos espacios y tiempos que desafían los ritmos naturalizados y normativos. En la discusión de la mesa redonda de *GLQ* narra una de estas experiencias en primera persona de sentirse y ser percibido como una persona anacrónica:

Como alguien que se identifica sexualmente como una *stone butch*, siempre me sorprendo cuando escucho que aparentemente ¡ya no hay *stone butches*! La gente me dice que la *stone butch* es una identidad atada a los 1950 y que, aparentemente, dependía de una concepción pre-liberacionista del lesbianismo o lo *queer* […] ¿Qué significa estar comprometide con una práctica sexual cuyo tiempo es el pasado? (Halberstam en Dinshaw *et. al.* 2007: 190)

Mariela Solana relaciona este alineamiento con el anacronismo de la *stone butch* de Halberstam con el concepto de *temporal drag* de Freeman (que veremos más adelante) en tanto que, al mostrar esta superposición e intersección de eventos históricos, también muestra la forma en la que algunos cuerpos "registran en su superficie misma la co-presencia de varios eventos históricamente contingentes" (Freeman 2010: 67 citado en Solana 2016: 61). Aquí, el del anacronismo, para Solana, tiene que ver con la importancia que el pasado y la vuelta atrás tiene dentro de las vidas *queer*:

Si la idea de presente neotérico apunta al modo en que juzgamos como temporalmente adelantados ciertos eventos, instituciones y comportamientos, la noción de temporalidad *queer* permite profundizar esta idea […] señalando que estas valoraciones temporales incluyen identidades y prácticas sexuales. Sin embargo, en lugar de hablar de un *presente neotérico,* la literatura *queer* permite formular, más bien, la idea de un *presente paleotérico*, es decir, formas de concebir prácticas e identidades ya no "adelantadas" a su época sino consideradas un retraso o detenimiento. En gran parte de los estudios sobre temporalidad *queer,* la idea de *anacronismo* emerge como una forma de caracterizar prácticas o identidades sexuales que aparecen como huellas de un momento histórico que ya ha pasado. (Solana 2016: 60)

Esta es una tensión constante dentro de la cultura y la producción *queer*. Por un lado, tanto Heather Love como Elizabeth Freeman, están de acuerdo en que la teoría *queer* se ha enfocado, principalmente, en una cuestión de lo *avant garde*, de entender que el campo de la teoría y cultura *queer* es el de estar siempre por delante de las posibilidades sociales existentes en este momento. Pero también existe, como Christopher Nealon identifica, un "deseo abrumador de sentirse históricas" y de transformar experiencias individualidades en "una narrativa más amplia de la vida colectiva" (2001: 8). Este deseo hacia el pasado también lo analiza Love en su recorrido de las figuras que "sienten hacia atrás" y se giran, como un gesto fundamental para los sujetos que no encarnan efectivamente el proyecto moderno (2007). Por lo tanto, esta pulsión contemporánea para muchas personas *queer* entre el "mirar hacia adelante" mientras "sentimos hacia atrás" (Love 2007: 27) atraviesa e hila esta investigación y mi posicionamiento en el archivo.

1.2.1 Marco desquiciado

"El tiempo está fuera de quicio" nos dice Hamlet en esta célebre frase que retomará Jacques Derrida (2012) en su teoría en torno a la *hauntología* y que resume esta experiencia generalizada del torcimiento y desviación temporal[6]. A lo largo de esta investigación, parto de diferentes perspectivas, teorías y producciones artísticas no solo centradas en las disidencias sexo-genéricas para hablar de estas temporalidades torcidas y desquiciadas. Como he esbozado hasta este momento, estoy de acuerdo con una perspectiva de las temporalidades *queer* que las interprete como aquellas que muestran este tiempo desquiciado *queer.* También coincido con Mariela Solana (2016), en considerar estas posturas como parte de una crítica más amplia al esencialismo temporal, esto es, la idea de entender los ritmos temporales y su ordenación y valoración como naturales. Por ello en este trabajo utilizo *queer* como un significante por un lado de las sexo-disidencias, en el que me centro especialmente este capítulo, pero también como sinónimo de lo torcido y extraño en busca de generar un espacio de alianza y evocación de otros sujetos e identidades que también sufren la violencia de la linealidad del tiempo.

Si "el tiempo está fuera de quicio", el tiempo de la redacción de este marco teórico también lo ha estado. Pensemos la relación entre el marco y el quicio de una puerta. El marco es aquello que contornea al umbral de una puerta, pero, con un quicio fuera de lugar, la puerta puede acabar cayéndose o no corresponder exactamente con el marco. Este marco, entendido como la puerta de entrada teórica al resto de la investigación, tampoco acaba de encajar del todo. Hay algo que no funciona en el quicio o que "saca de quicio" a este marco. Aquí sacar al "marco de quicio" o desquiciar al marco teórico implica también toda una serie de decisiones de mantener lecturas y referencias hechas hace mucho tiempo, al comienzo de esta investigación, e hilarlas y superponerlas con las más recientes. Esto supone un movimiento continuo hacia adelante y hacia atrás, que también genera frustración y extrañeza y donde conviven lecturas y referencias más específicas sobre la temporalidad *queer* como pregunta conceptual y otras más dirigidas y aplicadas a los encuentros de objetos *queer* que la llegada al archivo me trajo.

Como hemos visto, la pregunta por el origen de este debate, como no podía ser de otra manera tratándose de una investigación sobre la crítica a la normatividad y linealidad del tiempo, resulta difícilmente localizable y está ramificada. Como se verá a lo largo de la presente tesis y se explicará específicamente en el capítulo de Metodología, encontrar este origen es algo que me ha atravesado a lo largo de estos años y por donde comencé mi investigación, pero con movimientos laberínticos y elípticos, he ido eludiendo y desviándome de esta pregunta. Quizá los orígenes no son tan importantes después de todo. O quizá, como veremos a lo largo de este

6 Esta cuestión del tiempo desquiciado y su relación con el pasado y, concretamente, con la ontología de la ausencia y lo fantasmal (la *hauntología*) será retomada en el siguiente capítulo.

trabajo, la disputa por los orígenes es parte de lo que se hace cotidianamente en el ejercicio de archivo y memoria. No obstante, sí hubo un momento de búsqueda del origen del debate y del origen propio (en concreto el de la identidad lésbica) que me llevó al archivo. Recordemos que archivo proviene de la palabra griega *arché*, que también significa el origen de todas las cosas y que ocupa un lugar fundamental dentro de la historia de la filosofía. Precisamente buscando este origen, *arché*, acabé en el archivo de Ca La Dona y, lejos de hacer una tesis cronológica e histórica sobre el lesbianismo terminé comprendiendo los enredos, capas, superposiciones y desordenamientos de ese lugar y de las historias y tiempos que contiene. Fue precisamente el acudir a este espacio de supuesto principio y origen de las cosas, donde la historia terminó de enredarse y ramificarse por completo. En este sentido, algunas de las referencias y preguntas esbozadas en este marco teórico desquiciado serán recogidas en el análisis y otras permanecerán aquí como puertas de entradas y umbrales para otras investigadoras o para futuros recorridos de esta investigación. Especialmente, en este capítulo, el apartado referido a las temporalidades infantiles, y en el siguiente capítulo, algunas de las referencias y reflexiones propias de la ciencia ficción en relación a los derechos reproductivos. No obstante, me ha parecido relevante mantener estas referencias pues, literalmente enmarcan a la teoría dentro de un debate complejo y extenso, y cuya lectura es importante para la comprensión y asimilación del contexto desde el que escribo, además de servir como guías y líneas de otras lecturas y conexiones diferentes a las que yo misma haya podido esbozar.

1.3 CRONONORMATIVIDAD, CRONOPOLÍTICA

Existe un interés e, incluso, podríamos decir, cierta ansiedad por las políticas de la temporalidad y, concretamente por el futuro, que van en aumento. Estas preguntas atraviesan cada vez más a comisarias, agentes, críticas culturales o líneas editoriales que son conscientes de la relevancia de pensar la cronopolítica en una contemporaneidad absolutamente atravesada por crisis económicas, climáticas y sociales que convierten a ese futuro que se desvanece o que ya se ha desvanecido en una preocupación social. Pero esta preocupación no es nueva para muchos sujetos que se han visto sistemáticamente borrados de la historia o que ya han conocido el fin de muchos mundos y para los que, la pregunta y la preocupación por el tiempo es una tarea constante. Para estos sujetos, además, la construcción y manipulación de diferentes narrativas temporales e históricas es, en muchos casos, más evidente por encarnar sus consecuencias ideológicas y opresivas.

En *La condición de la postmodernidad*, David Harvey (2008) expone cómo nuestra concepción del espacio y el tiempo responde a constructos sociales, pero que, al percibirlos como una suerte de progresión natural, somos incapaces de identificar su construcción. En este sentido, tenemos conceptos en oposición como podrían ser: tiempo industrial –tiempo familiar, tiempo de progreso– austeridad o gra-

tificación instantánea –posponer–. El tiempo, nos dice Harvey (2008), es organizado de acuerdo a la lógica de la acumulación de capital, pero aquellos que se benefician del capitalismo son aquellos que experimentan esta lógica como inevitable y, por lo tanto, son capaces de ignorar, reprimir y simplemente borrar las demandas aplicadas en ellos y en otros por un sistema injusto. Nos gustaría imaginar, por un lado, que nuestro tiempo es realmente nuestro y que, como dice el cliché: "hay un tiempo y lugar para todo". Estas expresiones o lugares comunes sobre el tiempo y las lógicas temporales producen respuestas físicas y emocionales hacia los diferentes tipos de tiempo. Así podemos sentirnos culpables en el ocio, frustrados en la espera o satisfechos en la puntualidad. Y son, precisamente, estas respuestas emocionales las que añaden o contribuyen a nuestra percepción del tiempo como "natural" (Harvey 2008). Elizabeth Freeman también habla de la existencia de una "crononormatividad" (2010) como un modo de implantación en el que las fuerzas institucionales terminan pareciendo hechos somáticos donde calendarios, zonas horarias o incluso los relojes de muñecas inculcan una forma de "ritmos ocultos". Estas son, como decíamos con Harvey, formas de experimentar el tiempo que parecen naturales a aquellos que se benefician de ello. Por lo tanto, la manipulación temporal o del tiempo convierte específicos regímenes históricos de poder asimétrico en aparentes tiempos corporales ordinarios y rutinas, que terminan por organizar el valor y significado del tiempo (Freeman 2010)[7].

En una sociedad cronobiológica, el estado y otras instituciones, incluyendo aparatos representacionales, conectan cuerpos temporalizados con narrativas de cambio y movimiento. Estos son esquemas teleológicos de eventos o estrategias para vivir como puede ser el matrimonio, la acumulación de salud o de prosperidad para el futuro, la reproducción, etc. Esto es […] las llamadas "historias personales" se convierten en narrativas que solo pueden ser leídas bajo una línea temporal promocionada por el estado. (Freeman 2010: 4)

Dentro de este cuestionamiento del tiempo "natural", Jack Halberstam propone en *In a Queer Time and Place* (2005), que existe un tiempo y un espacio *queer*. Halberstam dirá que, si entendemos lo *queer* como aquello que atenta contra las instituciones de la reproducción y la heterosexualidad, esto es, como aquello que fabula temporalidades extrañas, calendarios vitales imaginativos y excéntricas prácticas económicas, desvinculamos lo *queer* de la simple identidad sexual para acercarlo a lo que dice Foucault en su texto "De la amistad como modo de vida": "la homosexualidad atenta contra las personas como una 'forma de vida' en vez de como una

7 Pensemos, por ejemplo, en el cambio de paradigma que tuvo en los cuerpos acostumbrados a los ritmos estacionales y al trabajo de la agricultura en el principio de la modernidad, cuando el tiempo pasa a ser algo cuantificable, medible y matemático. O la importancia de los relojes dentro del tiempo asalariado e industrial. Sobre la importancia de los relojes y la medición del tiempo industrial recomiendo encarecidamente la película *Unrueh* de Cyril Schäublin (2022) que trata sobre las trabajadoras de una fábrica de relojes suizos en el siglo XIX y su relación con el movimiento anarquista.

forma de tener sexo" (Foucault 1996: 310, citado en Halberstam 2005: 1). Halberstam amplía el concepto *queer* no sólo una cuestión de orientación e identidad sexual sino como posicionamiento crítico a una forma de temporalidad. Pues bien, en este sentido, también podríamos considerar, dice Halberstam, sujetos *queer* a muchas personas que viven bajo la condición posmoderna de la que habla Harvey y que deciden vivir fuera de los marcos del tiempo reproductivo y familiar, así como en los bordes de las lógicas de la producción y el trabajo. Al hacer esto, según Halberstam, ya viven, de por sí, fuera de la lógica de la acumulación de capital: los raveros, lo seropositivos, los indigentes o los camellos. Quizás estas personas podrían ser llamadas sujetos *queer* en la forma en la que viven sus vidas durante las horas en las que los demás duermen y en los espacios –físicos, metafísicos y económicos– que otros han abandonado (Halberstam 2005).

1.3.1 VIH/sida

En estas temporalidades *queer* el duelo y la vuelta al pasado tiene un papel fundamental. Concretamente, muchas autoras y activistas vuelven continuamente a la epidemia del VIH/sida al final del siglo XX y el impacto que esta tuvo en la proyección de posibilidades de futuro dentro de esta comunidad. Dice el poeta Mark Doty, en sus memorias en las que habla de la muerte de su amante por sida: "Toda mi vida he vivido un futuro que continuamente disminuye, pero no desaparece" (Doty 1996: 4). Esta constante crisis en la imaginación del futuro produce un énfasis en el aquí y ahora para algunos autores mientras que otros, como José Esteban Muñoz (2020), se preguntan si se puede formular una idea de presente y de futuro desde la esperanza y en clave utópica. En relación a la epidemia del VIH/sida, Muñoz habla en *Utopía Queer* (2020) de los fantasmas del sexo público y de los anhelos utópicos que estos han generado. Como dice Douglas Crimp en su charla de 1989 "Duelo y militancia", que trataba la importancia que el duelo estaba cobrando dentro de la cultura *queer*, son muchos los aspectos de la vida social y su imaginario que se perdieron en la crisis del VIH/sida. Concretamente, la práctica y los lugares de *cruising* fueron perseguidos, cerrados y demonizados y el impacto que esto generó en el concepto de espacio público y de ciudadanía sigue siendo, aún a día de hoy, enorme: "Junto con la funesta nómina de muertxs lo que muchxs de nosotrxs hemos perdido es una cultura de posibilidades sexuales: discotecas, baños públicos, salas de cine y saunas; los camiones, los muelles, las rambas, las dunas. El sexo, para nosotrxs, estaba en todas partes y nos animábamos a todo" (Crimp 1998: 11 citado en Esteban Muñoz 2020: 82). Si bien, para Esteban Muñoz, esta época ha quedado atrás, los fantasmas del sexo público siguen acechándonos y aquí la memoria utópica *queer* se convierte en aquellos "recuerdos *queer* de la utopía, y el anhelo que los estructura [...] y que nos ayudan a forjar un espacio para la ciudadanía sexual real y existente" (2020: 85).

El artista Pepe Miralles en su proyecto *Geografías del morbo* (2007), ha trabajado sobre espacios de *cruising,* fotografiando diferentes lugares en Alicante,

Mallorca y Valencia. En uno de ellos, en Carnatge, Mallorca, Miralles encuentra unas formaciones rocosas que, tiempo después y conversando con hombres mayores que acuden a ese espacio, comprende que operan de forma similar a sillas, lugares donde poder sentarse y poder realizar una felación cómodamente, sin la necesidad, sobre todo para esos mismos cuerpos ancianos, de tener que lastimarse las rodillas (Miralles, 2019). Aquí la roca también opera de forma *hauntológica*, como el remanente en negativo de unos cuerpos aun cuando estos no están presentes en ese momento, apuntando a unos usos cuya sombra tan sólo podemos llegar a intuir, pero que la piedra, por sí misma, no termina de revelarnos. Además, y como narra Miralles (2019) en sus conversaciones con los hombres gays ancianos, lo espectral y lo *hauntológico* como aquello que amenaza con desaparecer pero que aún no se ha perdido, tiene un peso especial en este paisaje de *cruising* en el que cada vez es más complicado para esa generación encontrar amantes en esos espacios pero que, aun así y como le explican a Miralles, no abandonan. Estas construcciones escultóricas, espaciales, muestran, por lo tanto, estos fantasmas del sexo público y de las prácticas sexuales *queer,* en sus restos materiales, pero también del fantasma de la vejez y de la larga sombra que la sexualidad *queer* representa, generando la pregunta por el paso del tiempo personal y colectivo, así como las relaciones en una comunidad intergeracional. Otro caso ejemplar de esta *hauntología* del sexo público de José Esteban Muñoz (2020) lo encontramos en la película *Goodbye Dragon Inn* (2003), del director taiwanés Tsai Ming Liang, donde asistimos precisamente a la última sesión de un cine en Taipei que proyecta un clásico de artes marciales, *Dragon Inn*. El cine, casi vacío, se convierte en el escenario de unos tiempos dilatados y angustiosos, donde las pocas personas que vagan por las salas son presencias en sí mismas un tanto fantasmales, deseosos de un tiempo y un espacio que se desvanece. Acabamos comprendiendo, conforme avanza la película, que el cine es un espacio de *cruising* en decadencia y a punto del cierre en el que, siguiendo al protagonista, tan solo escuchamos un único diálogo en el que se nos dice: "este cine está encantado"[8].

8 La palabra original en inglés que utiliza el personaje es *haunted*, que podría traducirse como embrujado o encantado. En la traducción castellana se pierde su relación tan directa con lo fantasmal del inglés. María Rosón y Ana Pol proponen entender esta palabra como un "término inglés que no tiene clara traducción al castellano, pues en las culturas hispanohablantes tendría fundamentalmente dos vertientes semánticas que el español no ha aglutinado en una sola voz; por un lado, significa 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" (Pol y Rosón 2017: 215).

Fig. 6, 7 y 8. Imagen de la pieza de Pepe Miralles, Geografías del morbo, (2007) Fotograma de Goodbye Dragon Inn (2003) Tsai Ming Liang y Untitled (1991) Félix González-Torres.

El artista Félix González Torres ha desarrollado una gran producción en torno a la identidad gay y la crisis del VIH/sida y son especialmente interesantes, en relación a las acechanzas del sexo público en la contemporaneidad, sus piezas colocadas en vallas publicitarias como toma del espacio público con la cama que compartía con su amante muerto por sida (1991). Dentro de esta reivindicación del espacio público y de sus fantasmas *queer* otro de los grandes artistas y activistas en este contexto es David Wojnarowicz, quien reclama el cuerpo y, concretamente, el cadáver para la conquista del espacio público con su reivindicada frase pintada en su chaqueta: "si muero de sida olvidaros del entierro, simplemente tirad mi cadáver en los escalones de la Federal Drugs Administration (FDA)" [*If I die of AIDS forget burial just drop my body on the steps of the F.D.A*]. O la intervención del colectivo ACT UP frente a la Casa Blanca en 1992 con la Acción de las Cenizas. Este tipo de intervenciones de ACT UP, donde la utilización del cuerpo era central para visibilizar una crisis que se pretendía acallar, también tuvieron un gran impacto en el activismo por la lucha contra el VIH/sida en el estado español, por ejemplo, en la concentración frente al Ministerio de Sanidad con el lema "el Ministerio de Sanidad tiene las manos manchadas de sangre" organizado por los

colectivos madrileños La Radical Gai y LSD (1994)[9]. Pero la genealogía y archivo de la memoria en torno al VIH/sida en el estado español está también ligado a las memorias de lo que Marta Echaves ha llamado las "genealogías yonkis" y, concretamente, la crisis de la heroína que operaría como un "cronotropo" en tanto que determina un tiempo, la posdictadura y un espacio nacional:

> La posibilidad de heredar archivos fragmentados, de encontrarnos con rastros de formas de vida que nos interpelan y que al mismo tiempo tensan el relato de una época, abre un espacio liminal donde convivimos los vivos y los muertos. Esa tensión pone en evidencia la necesidad de atender a los puntos ciegos de las historias oficiales para seguir relatándonos, y liberar aquellas subjetividades que no encajaron en el relato de sí que hizo una época. Esta deuda implica sentir el trabajo del historiador como una suerte de conversación con los fantasmas, permitiéndonos hacernos cargo de una dimensión afectiva de la historia cuyo efecto nos convoca como comunidad. El problema es que a veces es difícil hacerse cargo de determinadas subjetividades y experiencias extremadamente marginalizadas, porque, ¿quién querría identificarse con una genealogía yonki? (Echaves 2018)

Cathy Cohen (1999) también se hace cargo de esta dificultad que subraya Echaves y critica cómo aquellas experiencias que producen un "giro" teórico y la generación de nuevos conceptos en el ámbito de los estudios de sexualidad no producen el mismo impacto cuando pensamos en los cuerpos de personas racializadas o toxicómanos sin recursos. Estos cuerpos considerados y sus muertes vinculadas a esta pandemia no generan toda esta especulación sobre futuros acortados, presentes intensificados o historias reformuladas, especialmente en el contexto de Estados Unidos donde se surte de drogas a zonas empobrecidas y se niega el acceso a derechos de salud básicos y que forma parte, en definitiva, de un negocio (Cohen 1999).

Otros autores, como Lee Edelman en *No al futuro* (2004) respondieron a la crisis del VIH/sida haciendo comunidad en torno a la idea de infección, muerte, riesgo y enfermedad como crítica a la "futuridad reproductiva" entendida como la capacidad de que sólo podamos pensar los futuros en términos de reproducción y, por lo tanto, bajo categorías heterosexuales. En la futuridad reproductiva de Edelman la figura metafórica del Niño es entendida como futuro y horizonte de toda política que se reconoce como tal, así como en sus palabras, el beneficiario

9 Andrea Galaxina hace un análisis detallado de la influencia que los diseños de ACT UP tuvieron en muchos colectivos españoles en la lucha contra el VIH/sida, sobre todo La Radical Gai y LSD que, en muchos casos, copiaron la misma tipografía y diseño para sus carteles. Todo el ensayo parte de la importancia de la autoedición en la organización de la lucha por la concienciación de la epidemia del VIH/sida: carteles, *flyers*, folletines, fanzines, pegatinas, chapas y cualquier medio que fuese una vía de rápida distribución y comunicación para paliar la violencia y el silencio institucional. Así que, lejos de criticarlo y abordar estas prácticas como copias con una connotación negativa, se pone de relieve la influencia que este colectivo tuvo en nuestro contexto y la red de solidaridad y apoyo internacional en esta pandemia. De hecho, junto con la publicación de este libro, la propia Galaxina, hizo una camiseta con el lema de Wojnarowicz. Cfr. Galaxina, Andrea (2022) *Nadie miraba hacia aquí. Un ensayo sobre arte y VIH/sida,* El Primer Grito: Madrid.

fantasmático de toda intervención política. A esto lo llamará "el fascismo del rostro del bebé", entendido como la utilización de la heteronormatividad como único marco temporal pensable: todo lo hacemos por el futuro y el futuro por-venir, son los niños (Edelman 2004). Por lo tanto, para Edelman, la única forma de pensar el futuro es a través de la reproducción y sin heteronormatividad temporal no hay posibilidad de pensar *ni de representar* lo que está aún por llegar, el por-venir. Es importante matizar la postura de Edelman realizando un cuestionamiento de su posicionamiento como hombre gay blanco en su crítica a la reproducción pensada siempre en un marco heteronormativo, cuando hay otras personas dentro del colectivo LGTBIQ como lesbianas, bisexuales y trans que también tienen hijes y cuya reproducción sí orienta a futuro y se alejan de formas de reproducción heterosexuales[10], así como la necesidad de pensar el derecho al futuro de personas y niñes racializades que poco tienen que ver con este niño metafórico del que habla Edelman, como critica José Esteban Muñoz (2020) y que precisamente se han visto sistemáticamente violentados por políticas eugenésicas. *No al futuro* (2004) ha sido uno de los textos más importantes e influyentes dentro de las temporalidades *queer* y sin duda recogía una preocupación y sensibilidad propia de la pandemia del VIH/sida, que literalmente no permitía ver ni desear un futuro en una comunidad donde la gente moría continuamente y donde, por lo tanto, el futuro estaba atravesado por la muerte y el duelo. Pero es un texto necesariamente matizable en un contexto de avance de la derecha y sus políticas homófobas que impactan en los derechos reproductivos del colectivo LGTBIQ, de políticas racistas y aniquilantes de Europa, en un marco de crisis ecológica y donde los niños racializados sufren continuamente las violencias de la colonialidad y del racismo, como las sistemáticas quitas de custodias o el impacto del cambio climático y la guerra patrocinada por los intereses geopolíticos de Europa y Estados Unidos, como está ocurriendo precisamente en este momento con el genocidio de la población Palestina por Israel, donde, precisamente, casi la mitad de la población son niños. También en la infancia, por lo tanto, y en esta figura del Niño y de la futuridad reproductiva de Edelman (2004) se perpetúa la crítica de qué vidas merecen ser vividas y cuidadas y cuáles no, así como qué infancias son más propensas a ser reconocidas como vulnerables (véase Ortíz *et. al.* 2019)[11].Volveremos a esta cuestión de la futuridad reproductiva y de solo ser capaces de pensar y representar el futuro en relación a la reproducción de la mano de la ciencia ficción feminista y a estas críticas de autoras antirracistas en el siguiente capítulo.

10 Agradezco a Carmen Romero Bachiller la insistencia en matizar a Edelman en este capítulo. Estas son críticas que estaban contempladas en el siguiente capítulo, más orientado al futuro pero que son importantes hacer aquí también.

11 Esta charla formó parte de la exposición de la artista Daniela Ortiz *Esta tierra jamás será fértil por haber parido colonos* en la Virreina (2019) y puede ser consultada en su totalidad aquí: https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/colono-ladron-devuelve-al-menor/392

Así pues y como hemos visto, los anhelos utópicos *queer* de Esteban Muñoz son aquellos que interrelacionan aquellas esperanzas y utopías del pasado, y proyectan su potencial en el futuro mostrando que la utopía como proyecto atravesado por el deseo no encuentra únicamente sus raíces en el futuro (2020). El pasado como materia utópica para esbozar un futuro deseado ha sido fundamental para los ejercicios creativos y especulativos en torno al archivo y estará presente en los capítulos de análisis que siguen a continuación.

1.4 DIRECCIONES, LÍNEAS RECTAS Y DESORIENTACIONES QUEER

Sara Ahmed se pregunta en *Fenomenología queer* (2019a) de qué forma los objetos y las promesas orientan a los cuerpos y sus deseos en relación con la sexualidad. Partiendo del marco teórico de la fenomenología, analiza el concepto de orientación como una forma de ordenación de la percepción, el espacio y los cuerpos. La orientación está marcada por una concepción espacial y es, en sus palabras, una cuestión de cómo habitamos el espacio, hacia donde vamos y que también afecta a cómo nos relacionamos con los otros, moldeando los contornos del espacio y haciendo que algunos cuerpos nos parezcan más próximos y familiares que otros:

> Dependiendo de la forma en que uno gire, diferentes mundos podrían incluso aparecer a la vista. Si tales giros se repiten con el tiempo, los cuerpos adquieren la forma misma de dicha dirección. Por tanto, no es que los cuerpos simplemente tengan una dirección, o que sigan direcciones, al moverse hacia aquí o hacia allá. Por el contrario, al moverse en esta dirección, en lugar de aquella, una y otra vez, las superficies de los cuerpos *a su vez* adquieren su forma. Los cuerpos "son dirigidos" y toman la forma de esa dirección. (Ahmed 2019a: 31)

Pensando en la popularidad del término orientación para referirse a la sexualidad, Rictor Norton nos recuerda que el amor a menudo se ha servido de esta imagen direccional. En muchos casos lo que guía esta dirección es una serie de objetos que operan como "dispositivos de orientación". Pensemos, por ejemplo, en cómo la flecha de Cupido vuela en dirección al objeto de deseo (Norton 2002 citado en Ahmed 2019a: 101). De igual manera, "cuando se es heterosexual, el deseo de la persona sigue una línea recta, que se supone que conduce al "otro sexo", como si eso fuera a lo que apunta la línea" (Ahmed 2019a: 101-102). Pero la orientación heterosexual no consiste simplemente en seguir la línea recta con el deseo y la promesa de llegar de forma más directa y "sin desvíos" al objeto prometido, sino también en el mandato de alejarse de los objetos que nos separan de esta línea. Frente a esta linealidad del deseo heterosexual "la discontinuidad de los deseos *queer*" operaría como objetos que no son puntos de esta línea recta, sino que el sujeto debe desviarse, "salirse 'fuera de la línea' para alcanzar esos objetos" (2019a: 103). Estas orientaciones también están atravesadas por el tiempo en tanto que se estabilizan mediante la repetición donde las "temporalidades de la orientación" terminan por naturalizar los destinos y objetos hacia los que tendemos:

La heterosexualidad obligatoria es una forma de lesión por esfuerzo repetitivo. La heterosexualidad obligatoria determina lo que los cuerpos pueden hacer. Los cuerpos toman la forma de normas que son repetidas en el tiempo y con fuerza. Al repetir ciertos gestos y no otros, o al ser orientados en algunas direcciones y no en otras, los cuerpos se ven contorsionados: son retorcidos en formas que permiten cierta actividad *solo en la medida en que limitan la capacidad para otros tipos de actividad.* La heterosexualidad obligatoria disminuye la propia capacidad de los cuerpos de alcanzar lo que está fuera de la línea recta. (Ahmed 2019a: 131)

Esta insistencia en la repetición nos recuerda que la rectitud siempre tiene un componente disciplinario. Pensemos en la rectitud militar al grito que impone la firmeza, lo riguroso como práctica acertada y "directa" en el estudio, cuya etimología viene del latín *rígor* (rigidez, flexibilidad, severidad o dirección recta de las cosas) y donde "rígido" se define como aquello que no se puede doblar o torcer. Si la heterosexualidad obligatoria conforma estos cuerpos dirigidos, rectos, todo aquello que se salga de esa línea de repetición y por lo tanto del encarnamiento de lo recto es percibido como torcido. De hecho, la propia etimología de la palabra "*queer*", nos recuerda Ahmed proviene de la palabra indoeuropea que significaría "torcer". También en castellano tiene este significado. Entre muchas de las etimologías y explicaciones que se atribuyen a la palabra "tortillera" una de ellas es que esta palabra proviene de "torticera", del latín "tortus", que significaría torcida. Precisamente es importante recordar aquí que Ricardo Llamas, dentro de los primeros intentos de traducción de la "teoría *queer*" en España, ya propuso su traducción como "teoría torcida" (1998). En definitiva, aquí la "sexualidad torcida" es aquella que se desvía o que se tuerce de la línea recta y los sujetos *queer* se desvían de esa línea son, por lo tanto, percibidos socialmente como desviados (Ahmed 2019a: 38).

Ahmed, en casi toda su producción, es partícipe de una dialéctica negativa, esto es, de la investigación de aquello que se concibe como la carencia o ausencia de la identidad en positivo, que es neutralizada, naturalizada o invisibilizada. En este caso, hablamos de los sujetos *queer* como aquellos carentes de rectitud o que se desvían, pero también ha analizado los sujetos infelices como aquellos que muestran la obligatoriedad de la felicidad y carecen de ella en *La promesa de la felicidad* (2019b) o los sujetos "extraños" como aquellos carentes de semejanza o familiaridad en *Strange Encounters* (2000). Todas estas identidades, forman parte de lo que Alison Jaggar llama el "privilegio epistémico" (1989: 182) resultado de las posiciones que ocupan los sujetos oprimidos y entroncan también con las epistemologías del punto de vista, así como en fenomenología y epistemologías antirracistas (Haraway 1988, Harding 1996, Fanon 2009, Lorde 1982, Ahmed 2000, *et. al.*). Estos sujetos desarrollan un acceso más directo al mundo y la realidad en tanto que sufren y encarnan las consecuencias de su violencia; están más cerca de la verdad de la materialidad ya que su percepción y perspectiva está menos distorsionada, no de una forma esencialista, sino porque la posición que ocupan dentro de estas estructuras y estos marcos de desigualdad permite ver más claramente las imposiciones ideológicas de la pretendida "objetividad", generando un impacto epistemológico,

en la forma de comprender y posicionarse ante la realidad. En este caso, los sujetos asignados como "desorientados" o "perdidos" son aquellos que mejor perciben el mandato de la orientación y la obligatoriedad de "no salirse del camino". Pero esta conciencia viene acompañada de entender que estar orientado implica una disposición y un ejercicio de una práctica y deseo de búsqueda de unos objetos determinados y no otros. Los sujetos "desorientados" (Ahmed 2018) pueden ser asignados como carentes de orientación o "desviados" por el simple hecho de que el objeto de su orientación sea entendido como el equivocado.

Además, las orientaciones nos señalan qué camino tomar en el presente y por lo tanto que posibilidades y senderos se abren a futuro. Esta decisión de salirse del camino pautado, de la línea, implica que en muchos casos no sabemos a dónde nos puede llevar este nuevo camino. No obstante, hay mucha ambigüedad entre el impulso de "seguir la línea" y las condiciones para el surgimiento de esa línea. Al visualizar un camino muy pisado y marcado a menudo tendemos a seguir las huellas de otros que pasaron por allí antes que nosotros, con esperanza de que este sendero pisado "despeje" el camino. Surge aquí, la "paradoja de la huella" en el que vemos que "las líneas se crean al ser seguidas, y son seguidas porque están creadas. Las líneas que nos dirigen, tanto las líneas de pensamiento como las líneas de movimiento, son por tanto performativas: dependen de la repetición de normas y convenciones, de rutas y caminos tomados, pero también se crean como un efecto de esta repetición" (Ahmed 2019a: 32). Considero que el trabajo de Ahmed y, especialmente, *Fenomenología queer* es fundamental para el campo de las temporalidades *queer* pues muestra la importancia de qué horizontes, orientaciones y expectativas genera la repetición de la proximidad con ciertos objetos y cuerpos y la repetición y sostenimiento de estos gestos. En el caso de la orientación lésbica, Ahmed encuentra en esta un deseo de contacto y de cercanía que se repite e insiste en mantenerse:

> Lleva tiempo y trabajo habitar un cuerpo lesbiano; el acto de dirigirse hacia otras mujeres debe repetirse, a menudo frente a la hostilidad y la discriminación, para agrupar esas tendencias en una forma sostenible […] Para reflexionar sobre las tendencias lesbianas –y cómo las lesbianas "tienden hacia" otras lesbianas en lo que puede describirse como los placeres de la repetición– podemos analizar cómo el deseo lesbiano está determinado por el contacto con los demás, y cómo ese deseo activa puntos de conexión que son discontinuos respecto a la línea recta. El deseo lesbiano puede ser repensado como un espacio para la acción, una forma de desplegarse de forma diferente en el espacio por medio de esa tendencia hacia "otras mujeres". Esto hace que "volverse lesbiana" sea una experiencia muy social y nos permite repensar el deseo como una forma de acción que conforma los cuerpos y los mundos. (Ahmed 2019a: 145)

El salirse de la línea hace que, para Ahmed, los vínculos lésbicos no sólo tengan que ver con el deseo sexual sino también con las luchas compartidas y con formas de habitar el mundo "fuera de la línea". Frente a este rigor, *mortis*, podríamos añadir, en el que los caminos están ya dados y las vidas por vivir diseñadas ante nosotros, la orientación *queer* está obligada a la creatividad y a pensar nuevos caminos. Aquí el deseo lésbico se convierte así en un camino del deseo que a través de la repetición de otras lesbianas genera puntos y nuevos senderos en el horizonte. Ya no opera

como una linealidad o un camino sino como una cartografía más amplia o paisaje: "Ciertamente, es el deseo lo que ayuda a generar un paisaje lésbico, un terreno modelado por los caminos que seguimos para desviarnos de la vida recta [heterosexual] (Ahmed 2019a: 36).

1.4.1 Bisexualidad y orientación queer

La orientación sexual está también atravesada por el componente espacial en el imaginario colectivo en castellano y dentro de esta fenomenología *queer*, la idea de la linealidad y la rectitud afecta de forma especialmente estricta a las personas bisexuales. El binarismo de la sexualidad se ha planteado comúnmente con la analogía de las "dos aceras" donde aquellas personas que se desvían de la heterosexualidad "se cambian de acerca". Aquí la heterosexualidad obligatoria se simboliza espacialmente mediante la presuposición de que ya partimos de la acera de la heterosexualidad y este es el punto de partida desde el que nos desplazamos. Ahmed retoma el trabajo de Adrienne Rich sobre la heterosexualidad obligatoria que critica que la heterosexualidad no es natural en tanto que necesita de toda una serie de normas y fuerzas sociales que continuamente la instituyan como obligatoria (1993). La heterosexualidad como una orientación obligatoria (Ahmed 2019a: 121) parte, por lo tanto, de toda una serie de "mecanismos de enderezamiento" que pretenden naturalizar esta orientación y señala que "la propia idea de que los cuerpos 'tienen' una orientación natural muestra una fantasía por la necesidad de la imposición de esa orientación, o de su mantenimiento como un requisito social para que la subjetividad sea reconocible" (Ahmed 2019a: 122). Esto supone una aniquilación de imaginarios de futuro para aquellas personas que "cambian de acera" como sinónimo de abandono de un proyecto a futuro, de un camino ya trazado de antemano para ellas. Como analiza Elisa Coll (2021), estos símbolos espaciales son alienantes para las personas bisexuales en tanto que refuerzan la idea del monosexismo sexual como único camino. Entre 1948 y 1953 Alfred Kinsey desarrolló lo que se conoció como la Escala Kinsey que buscaba romper con la idea predominante del monosexismo binario heterosexual/homosexual mostrando que la orientación sexual es un espectro (Amigo 2022: 50). No obstante, esta escala sigue perpetuando que los dos espectros sean la heterosexualidad y la homosexualidad, relegando a la bisexualidad siempre a un medio camino entre una cosa y la otra. Aquí también vemos como este deseo es transitorio, se acerca en dirección hacia uno u otro polo. Continuando con el trabajo de Ahmed, Coll argumenta que la bisexualidad no se entiende como una orientación sexual más, como "un camino" o una "acera" más sino como un estado transitorio hacia la heterosexualidad o la homosexualidad (2021: 39) y, por lo tanto, como un lugar por el que es peligroso pasar:

A una persona muy querida se lo dijeron cuando empezó a cuestionarse su sexualidad: "Elige acera, porque si te quedas en la carretera, te atropellan". ¿Cómo no va a ser la bisexualidad una amenaza para un sistema construido sobre líneas incuestionables que separan lo que sí y lo que no? ¿Cómo no va a

ser una amenaza plantarse en mitad de la carretera y negarse a abandonarla, demostrar que la carretera no es la mitad de una acera y la mitad de la otra, sino un camino en sí misma, un camino transitable, habitable? (Coll 2021: 44)

Por lo tanto, permanecer en esa carretera plantea también un interrogante en la orientación hacia el futuro. Si, como veíamos con Ahmed, el objeto *queer* es aquel que seguimos con nuestro deseo y que se percibe como erróneo o desviado, el objeto de deseo y el recorrido de las vidas bisexuales no es simplemente desviado sino transitorio. Es un lugar donde no deberíamos detenernos, esto es, no es un punto del camino en sí mismo. Aquí Coll recurre al concepto de "no lugar" de Marc Augé; espacios transitorios como aeropuertos, autopistas o vagones de metro que carecen de las características que aportan identidad a aquellas personas que los habitan y, por lo tanto, son aquellos que no pueden definirse ni como espacios de identidad, históricos o relacionales (Augé 2000 citado en Coll 2021). Ana Amigo también habla de esta característica liminal o fronteriza de la bisexualidad de la mano del trabajo de Gloría Anzaldúa en *The Borderland/La frontera* donde la figura de la *Nueva Mestiza* es aquella incapaz de habitar y contenerse dentro de unos marcos cerrados y rígidos y cuya existencia está marcada continuamente por los movimientos y la flexibilidad entre los límites. No obstante, nos recuerda Amigo, Anzaldúa habla de la necesidad de eliminar las fronteras para poder habitarla, en un gesto un tanto ambiguo que abraza por lo tanto habitar la frontera al tiempo que la eliminamos. La mestiza de Anzaldúa tendría así, según Gracia Trujillo (200 citado en Amigo 2022: 104) relación con otras identidades liminales, excéntricas y fronterizas como la *sister-outsider* negra de Audre Lorde (2007), el sujeto nómada de Braidotti (2000), el ciborg de Haraway (1995) o la lesbiana de Wittig (1992). Dentro de estas hermandades que Trujillo esboza, Amigo se pregunta:

¿sería posible hablar también de la creación de la viciosa? Un sujeto configurado históricamente a través de la historia, el ámbito biomédico, las producciones culturales y los *mass media*, un ser que (re)surja de esas cenizas con una potencia política renovada, que elija repensarse a sí misma siendo consciente del lugar que ocupa en la intersección y rechazando, al tiempo, pensarse desde esa intersección impuesta. (2022: 105)

En definitiva, este problema de las "dos aceras" surge al pensar que los horizontes y las orientaciones homosexuales operan siguiendo la misma linealidad que las heterosexuales y que lo único que cambia es la naturaleza o identidad del objeto al que esa línea lleva. Esto es, que las dos aceras son semejantes, la forma de recorrerlas idénticas y tan sólo cambia el punto de llegada. En cambio, al desviarnos de la línea recta surge, como veíamos con el deseo lésbico, nuevos paisajes y cartografías del deseo: "encontramos que no se trata de una única línea, sino que se bifurca en múltiples posibilidades, porque la norma es una, pero la disidencia es múltiple y diversa. Y es que, si en vez de verlo de forma lineal observamos el deseo sobre un mapa, en tanto que espacios, lugares, recovecos y montículos, la bisexualidad adquiere entonces una corporalidad propia" (Coll 2021: 36).

1.4.2 El fracaso queer como desviación

Las vidas *queer* y sus orientaciones a futuro, por lo tanto, son en muchos casos juzgadas como erráticas o fracasadas. La temporalidad del fracaso *queer* es también aquella que insiste en esta desviación repetidamente y que se aleja de los marcos de lo que el tiempo heterolineal considera apropiado y respetable y donde el tiempo *queer* se utiliza para mostrar claramente como "la respetabilidad y las nociones de lo normal de las que depende, pueden ser sostenidas por lógicas de las temporalidades reproductivas de la clase media" (Halberstam 2005: 4). Lucas Platero (2012) también criticó esta referencia a la respetabilidad al utilizar por primera el término "heterofuturibilidad" en el marco del debate sobre el fallo del Tribunal Constitucional en el año 2012 contra de la apelación del Partido Popular para que se aboliera el derecho al matrimonio entre personas del mismo sexo y el derecho a la adopción en el Estado español. Platero planteaba las complejidades de esta defensa sin crítica del contrato matrimonial y a quienes beneficia en mayor medida y el riesgo de que, en ese momento, conseguir ese derecho se viese como el principal objetivo y horizonte de lucha social y como muchas personas del colectivo podíamos no estar de acuerdo con muchas de sus implicaciones como la monogamia, la cohabitación, compartir la economía, su vocación de ser para siempre. La intensidad con la que se plantea como una forma "seria" y "estable" de presentarse al mundo impregna de cierta heterofuturibilidad algunas formas de relación vinculadas a la familia" (Platero 2012). En contra de esta respetabilidad, Halberstam dice que para él la temporalidad *queer* es ese grito interno que oye en su cabeza diciendo: "que le jodan a la familia, que le jodan al matrimonio, que le jodan a los profesores hombres, esta no es mi vida, esa no será mi línea temporal [*time line*]. El tiempo *queer*, para mí, es el club oscuro, el giro perverso que te aleja de la coherente narrativa adolescencia–primera juventud–matrimonio–reproducción–tener hijos–retiro–muerte. Es la aceptación de la infancia tardía en vez de la adultez o de la inmadurez en vez de la responsabilidad" (Halberstam en Dinshaw, *et.al.* 2007: 182). val flores también conecta con este deseo de plantear narrativas y temporalidades de vida diferentes y retoma el trabajo de Halberstam para hablar del "fracaso lésbico del tiempo" como una forma de práctica y de cuerpos que cuestionan y destierran las retóricas del éxito y la productividad también como narrativas de orientación a futuro y donde la percepción anímica de presente es "lenta, atrasada y rezagada" (2021: 99). flores se identifica como una pensadora fugitiva dentro de esa comunidad de intelectuales "marginad*s que fracasan en los imperativos de éxito y excelencia. Esta desviación genera lo que ella llama una gramática del sin: "sin hij*s, sin casa propia, sin expectativas, sin onda, sin ídol*s, sin inglés, sin contactos, sin ligereza, sin sonrisa, sin carne, sin título universitario, sin promesas, sin futuro" (2021: 103). flores plantea una forma de "rarificar el tiempo" recuperando los *feminismos sombríos* como los llama Halberstam, aquellas propuestas que desestabilizan los deseos de integración y que nos sitúa del lado de las temporalidades *queer hauntológicas*, espectrales, del silencio, no calculables, imperceptibles. Su concepto de "vivir en diferido" intenta ser "una hipótesis fallida de una erótica de la sustracción que soslaya y desquicia los imperativos de esta ficción

normativa del tiempo, una suerte de salvajismo lésbico cuir cuyo presente se trama como un arrebato espacial habitado por fantasmas, espectros y fuerzas que provienen del pasado y del futuro" (2021: 102) aquí lo que ella llama el "fracaso lésbico del tiempo" se plantea como una "irregularidad rítmica" que plantea, como dice Halberstam, un "deseo básico de vivir la vida de otra manera" (2018) y donde esta forma de fracaso del tiempo lésbico viviendo en diferido: "es un intento de erotización de la lentitud y el fracaso, una mueca de desprivatización de la experiencia sexual y una señal para la desnaturalización de las retóricas disciplinantes del éxito y el triunfo [...] sin aquietar el pulso indómito, extemporáneo e incivilizado de la creación lésbica cuir" (2021: 122).

Esta pulsión deseante y creativa que se encuentra en el fracaso *queer* (Halberstam 2018) y, como lésbica (flores 2021) será fundamental para pensar las metodologías de catalogación, aproximación, conocimiento y ordenación de las historias y los tiempos contenidos en el archivo. Sin duda, como se retomará en el capítulo de Catalogaciones a-pegadas, el trabajo en el archivo ha estado atravesado por estas metodologías fracasadas, caóticas y guarras.

1.5 TEMPORALIDADES FEMINISTAS: OLAS Y GENERACIONES

Como veíamos anteriormente, la noción de temporalidad *queer* que se está utilizando y que se retomará en el análisis es aquella que también enlaza con otros movimientos sociales preocupados por el tiempo y, principalmente, con el feminismo y el lesbofeminismo. Para Sam McBean (2016) una de las complejidades de las historias de los feminismos y sus temporalidades tiene que ver con superar los modelos generacionales. Robyn Wiegman (2004) llama a esto el problema de estar "al tiempo" ["*in time*"] con el feminismo. Esta dificultad surge, en parte, porque el feminismo es un movimiento que es en sí mismo "históricamente transformador y que a su vez está en continua transformación" y cuyas transformaciones se ven a su vez influidas por las temporalidades psíquicas e históricas que atraviesan a las personas involucradas en el movimiento (Wiegman 2004: 163).

McBean (2016) nos recuerda que la crítica de autoras y teóricas anglosajonas del feminismo que vieron un fracaso en el movimiento feminista de principios del milenio también tenía que ver con una visión progresiva y lineal del feminismo en la que la decepción proviene de que las feministas contemporáneas no sean capaces de hacerse cargo de las demandas del pasado. Ann Cvekovitch (2012) también recoge esta idea de la vergüenza y el rechazo a los discursos generacionales, en este caso en dirección contraria: el rechazo y la vergüenza que se puede sentir hacia ciertas posturas o momentos del activismo feminista pasado por sentir una desconexión con las preocupaciones y la agenda política presente. Este relato de rechazo o vergüenza hacia políticas pasadas también está entrelazado con la idea de generación, ya que, en muchos casos, supone aplicar un juicio o lectura sobre un momento político

como extremadamente unificado en sus políticas cuando, de hecho, sabemos que no es así. Esto tiene también una relación con la connotación de aquellas emociones que señalamos como negativas, como puede ser el sentimiento de rechazo, vergüenza o decepción que sintamos hacia generaciones pasadas activistas cuyas políticas no nos representen (Cvekovitch 2012). Aquí la vergüenza también parte de una idea de herencia lineal y progresiva y, quizás, desmontar esta idea de generaciones que unifican discursos y la identidad transgeneracional lineal, pueda permitirnos hacer una revisión y conciencia histórica en la que podamos vincularnos no con un momento histórico sino con diferentes posturas.

Como analiza Elizabeth Grosz, si bien al feminismo le interesa la cuestión del tiempo y muchos de sus debates (como la representación, sexualidad, subjetividad) son abordados como históricos haciendo consideraciones sobre la relevancia de los mismos en la historia, en el presente y en la dirección que llevarán al movimiento en el futuro, no hay tanto trabajo de temporalidades feministas que se haya centrado en la temporalidad como su objeto de estudio (Grosz 2005: 1). Aun así, algunas autoras sí se han preocupado por la "generización" del tiempo o cómo las diferentes formas temporales en muchos casos se asocian a narrativas y esencialismos de género, así como a discursos en torno al tiempo nacional. Entre otras, Julia Kristeva en su texto "Women's Time" también habla del tiempo cíclico y en forma de reproducción de sí mismo del trabajo doméstico y feminizado frente al tiempo lineal e histórico al que, según Kristeva, se opondría (1981). Anne McClintock analiza cómo las mujeres han sido representadas en muchos casos como los cuerpos donde reposan los valores tradicionales nacionales y se convierten en símbolos de los nacionalismos conservadores y el "principio de continuidad" mientras que los hombres representarían esa figura de la modernidad, progreso y el "principio de la discontinuidad" (1995: 358). Dentro de estos discursos coloniales, también se ha comenzado a evaluar la idea de una nación "avanzada" en función de su nivel de feminismo y de la igualdad de género. Aquí, el llamado "choque de civilizaciones" ocurre en el cuerpo de las mujeres estos donde estos discursos coloniales ligados al tiempo utilizan el discurso feminista en muchos casos como forma de opresión al medir el nivel de progreso cultural de una nación (Braidotti 2009: 6).

Clare Hemmings (2010) también ha analizado la forma tan restringida y acotada en la que las historias de los feminismos se narran, concretamente en torno a décadas y la influencia que herramientas como los *journals* o revistas de investigación han tenido en esta narrativa dominante de una historia lineal. Para Kimberly Springer, la estructura de las olas, los modelos generacionales estrictos o esta acotación por décadas generan y perpetúan exclusiones de las mujeres racializadas dentro de la historia de los movimientos y de la teoría feminista como ocurre, por ejemplo, en las narrativas canónicas de la primera y segunda ola que ignoran la importancia que los movimientos por los derechos civiles y el movimiento antirracista jugó como "precursores y ventanas de oportunidad política para el activismo de género" (Springer 2002: 1063). Además, el discurso de las olas pretende tener una aplicabilidad transnacional ignorando el desarrollo de los movimientos feministas en contextos no occidentales cuyas

luchas y agendas políticas en muchos casos hayan podido desarrollarse con diferentes trayectorias. Este modelo generacional, además, suele centrarse en una narrativa occidental que excluye las historias de feminismos que no ocurran en este contexto.

Finalmente, y especialmente interesante para el desarrollo del análisis y mi propia posición dentro del archivo es que algunas autoras han encontrado en estos modelos generacionales unas estructuras similares a aquellas que reproducen las genealogías y narrativas familiares, asumiendo que en estos modelos cronológicos las feministas contemporáneas son las directas herederas de aquellas que las precedieron[12]. Esto puede generar "relaciones edípicas" intergeneracionales en las que feministas más jóvenes sean retratadas como las "hijas rebeldes" que se alejan de sus predecesoras (Henry 2004). Pensemos, por ejemplo, en el famoso lema del movimiento feminista "somos las nietas de las brujas que no conseguisteis quemar" o, en lo que María Mercè Marçal denominó "la situación de orfandad y la voluntad de 'dar luz' a nuestras propias madres simbólicas" (2004: 6). Aquí, como en toda narrativa familiar, se excluyen a sujetos que no encajan perfectamente dentro de esta genealogía de carácter familiar y de parentesco, y en muchos casos, supone y ha supuesto la exclusión de la presencia de las feministas antirracistas dentro del movimiento, así como de lesbianas y trans.

Estas concepciones lineales prescriben *cuál es* el objeto de preocupación adecuado del feminismo *y cuál no* en diferentes momentos donde todas aquellas preocupaciones por cuestiones del "pasado" son planteadas como anacrónicas o retrasadas. Sam McBean (2016), decide analizar aquello que permanece dentro de las producciones culturales feministas, aquello que "se pega" o que permanece ["*which sticks*"] proponiendo que analizar estos casos de estudio desde perspectivas históricas no es tan interesante para la teoría feminista como ver que hay en ellos todavía en relación a lo contemporáneo y que se repite hoy en día. Me interesa la visión de McBean (2016) porque intenta ver lo torcido o extraño, lo desviado y *queer* en estos proyectos culturales y artísticos feministas. Defiende que en el archivo de la cultura feminista popular ya hay formas de temporalidad *queer* y extraña, esto es, no linear analizando, entre otros, el *Manifiesto Scum* de Valerie Solanas, *Fun Home* de Alison Bechdel o *Mujer al borde del tiempo* de Marge Pierce. De nuevo, todo esto viene a significar que el pasado nunca está cerrado sobre sí mismo ni terminado.

1.5.1 Temporal drag y olas feministas

Basándose en el análisis de Judith Butler sobre la melancolía heterosexual y la práctica del *drag* como parodia del género (Butler 2007), Elizabeth Freeman (2010) desarrolla su concepto "temporal drag"[13] centrándose en una perspectiva temporal. El

12 Como analizaremos en el capítulo 4, al hacer genealogías hay un evidentemente sentimiento de parentesco y relación, pero esta relación también genera tensiones.

13 Este concepto es de difícil traducción ya que "drag" aquí juega un doble significado; i) por un lado

temporal drag implica unos apegos emocionales con el pasado feminista y plantea una forma creativa y performativa de relacionarse con el activismo político. Partiendo de las performances de la artista norteamericana Sharon Hayes, Freeman plantea una crítica de lo que ella denomina la "crononormatividad": una concepción del tiempo basado en categorías modernas como "causalidad, secuencialidad, o el movimiento progresivo" (Freeman 2010: 64). Hayes recrea escenas pasadas de protestas políticas (principalmente de la década de los setenta) y usando diferentes eslóganes y pancartas, se muestra en medio de los lugares públicos "originales" donde estos movimientos ocurrieron (Cohen 2015). La idea del "original", tanto el espacio como los lemas y las reivindicaciones que Hayes repite, están relacionadas con la crítica de Butler de la "norma" como una "fantasía" que precede al acto (Butler 2007). Utilizando el concepto de performatividad de Butler, comprendemos que la normatividad de la crononormatividad está basada en la idea de que existe una estructura sólida y "dada": el pasado conectado con el presente, dándole su significado material y simbólico. Esto implica que cualquier tipo de "reproducción" de performances pasadas o piezas de arte (como hace Hayes) puedan solo ser comprendidas como citas o apropiaciones. Sin embargo, esta "norma", como Butler lo entiende, está siempre en riesgo de desaparecer. Aunque esta comprensión normativa del tiempo parezca mostrar que es la "copia" la que depende del "original" Butler muestra que es al revés. Esto es, el acto, en tanto que está basado en la repetición, le da a este original ficticio su fuerza (Butler 1998).

Por lo tanto, Freeman sugiere que entendamos el concepto *drag* que tan importante ha sido para teorizar la movilidad de la identificación de género y el exceso visible que cuestiona el binarismo de género como un fenómeno temporal, esto es, como un exceso del significante "historia" y no sólo de "mujer" o hombre" (Freeman, 2010: 62). Al hacer esto, podríamos conseguir una comprensión más compleja de la relación de artistas feministas y activistas con las relaciones intergeneracionales de lo que se ha llamado las diferentes olas feministas. Además, el concepto "drag" al igual que el de "ola" muestran movimientos que no son lineales:

> Pero las "olas" que periodizan el feminismo no son las aguas quietas [tranquilas] y envolventes tan queridas de la retórica maternal, sino que son fuerzas afectadas por la gravedad, que tiran hacia atrás, aunque parezca que se siguen unas a las otras […] la resaca es una parte constitutiva de la ola; su movimiento hacia delante es también su retraso hacia atrás, (2010: 65)[14]

---

este movimiento en retroceso o de arrastre propio de las olas ii) drag, como la práctica de drag queens y kings de performar prácticas paródicas y excesivas que desbordan el género. Se ha decidido mantener el concepto en inglés, al igual que otras investigadoras hispanohablantes lo utilizan, (véase Solana 2016).

14 El original juega con otra implicación de la palabra *drag* en este caso utilizado como *drag back* que sería ese momento de retroceso o tirón de la ola. En castellano a este movimiento se le suele llamar "resaca" pero, en todo caso, se pierde el juego de palabras y la conexión con el *drag*. Se ha decidido utilizar "retraso" por la importancia que esta palabra tiene en este capítulo y por jugar con la idea del progreso y retroceso que el concepto de *temporal drag* quiere cuestionar: "*Even the 'waves' that periodize feminism*

Como analiza Victoria Browne al criticar el libro de Susan Faludi *Backlash: the Undeclared War Against American Women*, un pensamiento filosófico feminista del tiempo debe ser desarrollado para entender "la inexorabilidad de la repetición histórica" (Browne 2013: 6). Tanto Freeman como Browne entienden que esta estructura cíclica y "repetitiva" no es un signo de fracaso sino la principal estructura de la temporalidad. Las tesis de Faludi (1991) sobre las generaciones feministas y la reacción[15] que han creado, conduce a una frustración política en la que "el progreso real" parece un imposible que nunca llegará a ser alcanzado. Rechazando una perspectiva teleológica, Browne propone que tenemos que desarrollar una nueva "filosofía feminista del cambio histórico [que nos permita] aprovechar el poder productivo y subversivo de los resurgimientos históricos" (Browne 2013: 7) rechazando las implicaciones de las narrativas del progreso. Por lo tanto, tanto Browne como Freeman están tratando un problema filosófico sobre el tiempo para tratar de establecer una forma de relacionarse con el pasado feminista que mantenga la esperanza como uno de los afectos feministas más importantes para crear nuevos mundos (Ahmed 2004: 183-189). Hacia esta nueva creación de la comprensión de estos mundos por-venir es hacia donde Freeman (2010) nos orienta con su concepto de *temporal drag* así como con su interpretación de la historia. Freeman (2010) utiliza, como uno de los ejemplos del *temporal drag*, las esculturas de la artista canadiense Allyson Mitchell y sus figuras prehistóricas para analizar perspectivas del feminismo contemporáneo como el activismo gordo, la naturalización de los cuerpos feminizados o la relación entre estas figuras y el erotismo. Al presentarnos el trabajo de esta artista Freeman comienza diciendo:

Ella y un amigo estaban en una tienda del Value Village y se encontraron con un viejo tapiz de macramé en forma de búho, decorado con cuentas de madera y frutos secos. "Dios mío" dijo su amigo "Eso es tan Deep Lez" Mitchell remarca, "Las manualidades desechadas de otra época se convierten en una metáfora y un signo de advertencia, o aún más Deep Lez, un presagio" (Lichtman 2004). Aquí la lechuza de Minerva de Hegel, en drag de yute y nueces, se echa a volar bajo el polvo que desciende de una tienda de segunda mano, (Freeman 2010: 85)[16]

---

are not the still, enveloping water dear to maternalist rhetoric but are rather forces affected by gravity, which pull backward even as they seem to follow on one another […] the undertow is a constitutive part of the wave; its forward movement is also a drag back" (Freeman 2010: 65).

15 El término original es *backlash*, que sería una reacción negativa posterior a un avance social. Esto supondría esta sensación continua de avance y retroceso.

16 Aquí se ha optado por mantener el concepto de *Deep Lez* sin traducir, se podría entender como "Profundamente Bollo" o "Intensamente Lesbiano", Freeman lo define de la siguiente forma: "*Deep Lez* ha llegado para reclamar de manera explícita las políticas de la regresión y de lo que he llamado lo prehistórico. *Deep Lez*, un eslogan, visión artística y movimiento político, que moviliza el *temporal drag* hacia un tipo de tiempo diferente –no el tiempo de la infancia sino el tiempo geológico, el tiempo del feminismo y otros dinosaurios, de iconos fosilizados y otras capas sedimentadas de significado–" (Freeman 2010: 85).

Aquí Freeman, mientras juega con la famosa cita de Hegel "la lechuza de Minerva sólo despliega sus alas con la caída del crepúsculo" (Hegel 1820), está apuntando a la crítica que esta famosa cita implica: las interpretaciones filosóficas siempre llegan después de la historia y (como esta "lechuza en *drag*" sugiere), del arte. Por lo tanto, para Freeman, interpretaciones críticas del tiempo propias de la modernidad (cómo sería esta comprensión lineal, secuencial y progresiva de las generaciones) no dejan herramientas teóricas para que el feminismo cree su esperanzadora historia, pero quizás las artistas sí. Esta capacidad de comprender una situación histórica solo una vez esta ha terminado de la que nos habla la lechuza de Hegel es, nos dice Freeman, sin duda una forma de *temporal drag*. Pero, además, la lechuza en macramé de Mitchell muestra una forma de "retroactivismo": esto es, "un modo de regeneración que tiene como objetivo despertar el futuro disidente y menor que alguna vez se esperó en el pasado" (Hilderbrand 2006: 61 citado en Freeman 2010: 85).

En conclusión, Freeman está aquí hablando del "*punctum* del presente" (2010: 72) que no podemos aprehender. Aquí el *temporal drag* muestra la "ilocabilidad del presente" (2010: 76) y, por lo tanto, la dificultad, para un feminismo constructivo, de usar categorías como "generación". Este concepto del *temporal drag* será importante en los capítulos de análisis al abordar la relación con documentos que muestran un feminismo intergeneracional. El *temporal drag* en el archivo se aprecia en las capas de papeles de las pilas de documentos por catalogar que intersectan caóticos y desordenados y ayudan, en su caoticidad, a cuestionar estas lecturas lineales en este anacronismo propio del sistema de ordenación del archivo. Por lo tanto, analizaremos las capas de movimiento y de trabajo también hacia adelante y hacia atrás del archivo, así como las capas de papeles en el propio sistema de ordenación y como esto también genera unos saltos cronológicos continuos.

1.6 TEMPORALIDADES QUEER INFANTILES

La relación entre infancia y personas LGTBIQ es muy estrecha y, en este sentido, también son importantes para el marco de las temporalidades *queer* lo que podríamos llamar las temporalidades e identidades infantiles. Por un lado, estas identidades se entrelazan en muchas ocasiones desde perspectivas conservadoras y homófobas que utilizan el argumento de la protección de la infancia como uno de los principios para censurar y perseguir a las personas LGTBIQ. Lee Edelman también analiza esta interrelación entre vidas *queer* e infancia en su libro *No al futuro* (2004) en el que critica el modelo de la futuribilidad reproductiva como aquella que sólo concibe la orientación y el futuro basado en el modelo reproductivo y, por lo tanto, en lo que él llama la imagen del Niño (véase capítulo 2). Heather Love, entiende esta alianza entre las personas *queer* y les niñes como aquellos que habitan tiempos no lineales en tanto que, a las personas *queer*, en muchos casos, se les ha señalado como "niños que se niegan a crecer, las personas *queer* han sido entendidas como

una raza retrasada durante todo el siglo veinte. Perversos, inmaduros, estériles y melancólicos: incluso cuando provocan miedos sobre el futuro, de alguna forma, también evocan el pasado" (2007: 6). Por lo tanto, se asemeja a las personas *queer* con lo infantil, como aquellas que manifiestan un retraso en los deseos y proyecciones normativas de futuro y que, en este sentido, están atravesados por estas temporalidades raras y torcidas, sobre todo en análisis psicoanalíticos homófobos como aquellos que no superan el estadio pre-edípico, contestado y criticado por autoras como Teresa de Lauretis (1994), así como en personas racializadas infantilizadas y necesitadas de orientación por la figura colonial y racista de la blanquitud como la adultez plena, mientras con insultos racistas se sigue apelando a personas negras y asiáticas con diminutivos (Tsai 2019, Nêbura 2020).

Pero esta ha sido una postura que algunas autoras y autores, han querido reapropiarse, con un movimiento semejante al del insulto reapropiado, como nos muestra Jack Halberstam quien le ha dado un gran protagonismo a lo infantil en su análisis del arte *queer* del fracaso. Muchas producciones y películas infantiles y de animación, nos dice Halberstam, plantean escenarios y deseos que se salen de la norma o personajes extraños cuya sexualidad y vidas no pueden sino ser descritas como *queer* en la medida en la que se desvían de los imaginarios adultos convencionales y heterosexuales. Concretamente, es muy común la estructura de una situación de clausura o encierro donde le sigue una fuga de las protagonistas de la película y el ansia de generar una comunidad libre diferente a la presente que culmina "en un sueño utópico de libertad" (2018: 41). Esta ha sido una característica propia de muchas producciones de Pixar y casi genera, nos dice Halberstam, un género en sí mismo, el de la "revuelta" de Pixar. Nos dice Halberstam que la lectura convencional y cínica de estas películas es comprender que ese estado de cautiverio inicial no es sino la infancia, en la que los espectadores se encuentran esperando llegar a la libertad adulta. Pero, en una lectura más radical, de alianza entre los deseos de cambio *queer* e infantiles podríamos entender:

> la narrativa como una Utopía, para afirmar que ese cambio real en el que aún creen niños y niñas es posible y deseable. La lectura *queer* además rechaza que las temáticas radicales de las películas de animación sean desprestigiadas como algo "infantil", cuestionando ese orden temporal que identifica los sueños de transformación con lo "preadulto" y que afirma que acomodarse al presente disfuncional es lo propio del mundo adulto normativo. (Halberstam 2018: 41)

Kathryn Stockton Bond (2009) propone que de por sí, la infancia y sus temporalidades son inherentemente *queer* en tanto que la percepción de les niñes del tiempo también está alterada y es extraña para los adultos. El tiempo infantil no es lineal ni progresivo de la misma forma que para los adultos y se diferencia de este en muchos aspectos: está llena de olvidos, recuerdos muy específicos de detalles concretos, una forma de autonarración biográfica radicalmente diferente a la adulta o una percepción de la duración de los eventos propia. Sus deseos y proyecciones a futuros también se tuercen y se escapan de las expectativas y normas que atraviesa al tiempo adulto.

Si bien, para Stockton (2009), les niñes están atravesados en este sentido por temporalidades torcidas y *queer*, y su percepción temporal es siempre ajena y extraña a ojos de los adultos, éstos son también el objeto de continuas calculaciones sobre hacia donde tienen que ir y cómo. En les niñes la cuestión temporal está muy presente, ya que se les percibe en continuo crecimiento y progreso. Para Stockton, es importante esta idea del "ascenso" el ir "hacia arriba" (en inglés "*growing up*") como una forma de alcanzar la estatura plena, el matrimonio, el trabajo, la reproducción y la pérdida de lo aniñado y la infancia (Stockton 2009: 4). Esto quiere decir que la infancia se piensa como el desarrollo *hacia* y es entendido como un momento transitorio a alcanzar la plena madurez. Uno de los principales cálculos y direcciones que se proyectan en les niñes es la del crecimiento hacia la heterosexualidad. Pero esta forma de heterosexualidad obligatoria se da en los niños de una forma muy peculiar pues, si bien se les juzga como demasiado inocentes para ser capaces de expresar cualquier tipo de identidad sexual, se asume que su dirección y crecimiento es *hacia* la heterosexualidad. Esto supone que, "el niño gay nos hace percibir y comprender las temporalidades *queer* que acechan a todos los niños" ya que, en muchos casos, se le entenderá como aquel que "aún-no-es-heterosexual" y que, se "aproxima a la vez que retrasa de manera crucial (en su propia solución asincrónica) el destino oficial de la sexualidad heterosexual" (Stockton 2009: 7). Por lo tanto, el hecho de que existan niñes *queer* y la expectativa continua de que podamos verificar que, aquella identidad heterosexual que aún no ha sido expresada será efectivamente y exitosamente alcanzada, muestra este componente continuamente fantasmagórico y acechante en la infancia. A esto lo llama Stockton la fuerza de la fantasmagoría gay en la figura de los niños: algo en lo que muchos se niegan a creer pero que efectivamente existe y, en todo caso, permanece latente. Además, la salida del armario de les niñes *queer* es *hauntológica* y fantasmagórica porque amenaza continuamente con ocurrir y que, cuando pase, nunca sea definitivo.

Y aquellos niños que ya saben que son *queer* o se sienten *queer* desarrollan una relación de asincrónia consigo mismos. Stockon (2009) nos recuerda los casos de salidas del armario en la infancia que tienen que volver a salir del armario siendo adolescentes ya que la primera vez se asumió que era "demasiado joven para ser gay" o entender lo que esto implicaba. También se asume, como ya hemos visto, que los niños son demasiado inocentes para ser heterosexuales o identificarse como tal, pero participan de toda una cultura heteronormativa en su educación que asume que crecerán para serlo. Por lo tanto, no es sino una vez se ha abandonado la infancia, esto es, una vez se demuestra que "no se es heterosexual" que se puede afirmar la propia identidad, pero en muchos casos de forma retrospectiva:

> Esto es, en la adolescencia o en la veintena, cuando sea que los planes (parentales) de un destino heterosexual hayan muerto, la designación "niño homosexual" o "niño gay" podrán, finalmente y en retrospectiva, ser aplicados. "No soy heterosexual": "Era un niño gay". Esta ha sido la única formulación gramatical permitida para las infancias gays. La frase "niño gay" es la referencia de la tumba de donde o cuando

nuestra vida heterosexual murió. La persona heterosexual muerta, el niño gay ahora nacido, aunque sea retrospectivamente (aunque sea, por ejemplo, a la edad de veinticinco). Este tipo de mecanismo de parto hacia atrás convierte a la búsqueda de las raíces de lo *queer* en una búsqueda retrospectiva de una amalgama en forma de sentimientos, deseos y necesidades físicas que llevaron a esta muerte de la propia vida heterosexual. Y aun así, para cuando la lápida es levantada ("Era un niño gay"), el "niño" como definición lingüística, ha expirado (Stockton 2009: 7)

> Estas enunciaciones que se han popularizado como forma de visibilización de la existencia de infancias *queer* son la reivindicación contemporánea de aquellas personas que miran hacia atrás y entienden esa identidad negada como retrospecciones. Un yo fantasmático o fantasmagórico es el que se reconoce a través de esta afirmación en el presente. Este giro, es el "nacimiento retrospectivo" o "retroalumbramiento" de las personas *queer* que enuncian la existencia de esta infancia *queer* desde su presente[17]. Frente a esta linealidad que también opera y oprime a las infancias, Stockton (2009) plantea pensar que les niñes también crecen lateralmente o hacia los lados y no sólo hacia arriba. Al plantear la idea del crecimiento lateral y no solo lineal y, concretamente, hacia arriba o en una dirección, Stockton (2009) critica este modelo de la verticalidad en el que siempre hay un punto que puede ser alcanzado. Frente a esto, crecer lateralmente "sugiere que la amplitud de las experiencias de una persona o sus ideas, sus motivaciones o sus movimientos, pueden pertenecer a cualquier edad, poniendo a "adultos" y "niños" en contactos laterales de formas sorprendentes" (2009: 11). Estos contactos laterales se dan de forma brillante en muchas películas o producciones audiovisuales que analizaremos a continuación.

1.6.1 La mirada infantil: tiempos de cine

> María Rosón (2019) recoge la tesis de Stockton sobre la forma extraña y *queer* que les niñes tienen de percibir y habitar el tiempo en su análisis de la película de Car-

17 El concepto original es *backward birth*, cuyo significado es ambivalente y se podría traducir de diferentes modos. Hasta este momento la palabra *backward*, sobre todo a raíz del concepto de Heather Love *feeling backwards* había sido traducido como "hacia atrás", pero empezó a cuestionarse si no sería una mejor traducción la de "retraso" o "retrasado". Por lo tanto, aquí una propuesta de traducción podría ser "nacimiento retrasado". Ana Cortés traduce *backward birth* por "nacimiento invertido y *growing sideway*s como "crecimiento oblicuo" (Cortes 2016). Es interesante aquí el uso de invertido por la connotación *queer* que esta palabra acarrea, pero considero que se pierde un tanto el componente temporal. Agradezco las conversaciones con el traductor Manuel Castro Córdoba, en los que me sugiere: "'nacimiento retrospectivo', 'nacimiento retroactivo', o 'retroalumbramiento', 'retroparto' o incluso 'reparto'. Reparto me gusta porque esparce, reparte las fechas de nacimiento del sujeto *queer*, aquella que viene declarada por su carta de nacimiento, y esa otra que se establece hurgando en su propia biografía. En caso sonar excesivo o extraño se sugirió utilizar 'nacimiento retrospectivo' y usaría un sinónimo de *retrospective* para traducir *retrospective/retrospectively*. (email 16 de mayo 2023)

los Saura, *Cría cuervos*. En esta película, estrenada en 1976 y que se ha convertido en un referente de esa primera etapa de la transición española, vemos a tres hermanas huérfanas de madre que juegan y experimentan en una enorme casa tras la muerte de su padre, un militar franquista que, de alguna forma, vendría a representar el fin simbólico del régimen. La hija mediana y protagonista de la película, Ana, es capaz de ver y de interactuar con el fantasma de su madre, quien vendría aquí a representar este peso del pasado y de la memoria que vuelve y no acepta ser negada (Rosón 2019). Que la presencia maternal sea fantasmal también representa que el poder del recuerdo, la fuerza de su presencia, es vulnerable. Si bien constante, al igual que las apariciones de esta madre fantasma, su presencia, como la de todos los fantasmas, puede llegar a desvanecerse. Ana tiene otra conexión con el pasado y con este cuidado de la memoria a través de la relación con su abuela, quien se dedica a mirar silenciosamente un tablón con fotos de su juventud mientras escucha coplas antiguas, absorta en el recuerdo. Ana observa con curiosidad a su abuela, mientras la cuida y ayuda anotando información sobre las fotografías del álbum familiar. Ana se convierte, según Rosón, en la repositora de la memoria, tanto matrilineal y familiar, como aquella capaz de conectar con esa memoria de sus ancestras como metáfora de la trama cultural y política de la transición. Y es interesante, que este sujeto responsable de ejercer esta política de la memoria y de la *hauntología* sea una niña pues estas no han sido históricamente validadas como sujetos que sean capaces de ejercer este papel. Dar cuenta de estas madres *hauntológicas* a través de la mirada infantil, nos dice Rosón, supone ser capaces de convivir y ejercer esa genealogía feminista en la que recordamos a todas aquellas mujeres que vivieron durante el franquismo y que "tuvieron que exiliarse u ocultar quienes habían sido antes de la guerra, haciendo del disimulo, el camuflaje, el armario o la clandestinidad sus principales estrategias de resistencia. Ausentes y, al tiempo, presentes, retornan en la transición para recordarle a sus hijas la existencia de un legado inconcluso" (Rosón 2019: 61).

Fig. 9 y 10 Fotogramas de Cría Cuervos (1976) Carlos Saura.

Rosón, de la mano del análisis de Nuria Capdevila-Argüelles, también nos recuerda que la película se desarrolla en una suerte de temporalidad que podríamos llamar armariada, donde tienen especial importancia "los lugares cerrados como áticos,

armarios o casas aisladas" (Capdevila-Argüelles 2013: 30 citado en Rosón 2019: 62). Las niñas precisamente exploran los entresijos y códigos familiares durante un verano y sin salir de esta casa, en un tiempo detenido, que les permite explorar su propia identidad. Parte de esa identidad tiene que ver con toda una serie de códigos que no son apreciables para las personas que se encuentran fuera de ese espacio cerrado (como pueden ser los juegos cuyas reglas los adultos desconocen o la propia visión de la madre fantasma) y que traza así una conexión con el armario *queer* (Rosón 2019: 62). Aquí el espacio de la casa cerrada y sus protagonistas que camuflan y disimulan ante los adultos el desarrollo de este tiempo extraño *hauntológico* e infantil de nuevo muestra su *queeridad* cuando lo comparamos con todos aquellos códigos del armario, imperceptibles para aquellos que los desconocen.

Precisamente de esta mirada infantil y radicalmente diferente a la adulta discutieron las directoras de cine Carla Simón y Celine Sciamma en una mesa redonda parte de las actividades de la exposición *Amigos imaginarios*[18]. Tanto en *Petit Maman* (2021) como en *Estiu 1993* (2017) las niñas tienen que hacer frente a procesos de duelo y, de nuevo, frente a la sospecha adulta de que los niños no son capaces de entender la muerte, ambas directoras argumentaron la importancia de atender y representar esta alteridad de la capacidad de comprensión de los niños y sus tiempos y las formas en las que se desarrollan. Esta visión de la temporalidad y la percepción extraña y, en este sentido, *queer* de les niñes, aparece en *Petit Maman*, de Celine Sciamma con una niña se encuentra con su madre a su misma edad, en el bosque en el que esta solía jugar, y se hacen amigas. Este es, sin duda, un ejemplo singular de este crecimiento lateral del que habla Stockton que pone en contacto las vidas de niñes y adultos de formas creativas.

Fig. 11 y 12. Fotogramas de Petit Maman (2021) Celine Sciamma.

En *Estiu 1993* de Carla Simón vemos a una niña que ha perdido a sus padres como parte de la crisis del sida/VIH y que se va a vivir con sus tíos al campo. De nuevo, al igual que ocurría con Ana de *Cría Cuervos*, la directora es capaz de situar al especta-

18 Esta mesa redonda puede ser consultada aquí: https://www.youtube.com/watch?v=h5MF-YUFBqc

dor en la perspectiva y la mirada de la niña que, si bien es realista, siempre se muestra un tanto fuera de foco y extraña. En esta película el tiempo y concretamente el tiempo del duelo, también juega un rol importante. La niña se muestra continuamente, a la mirada adulta, un tanto fría o insensibilizada, como si no llegara a comprender del todo lo que ha ocurrido. Esta actitud abre un espacio de espera y expectativa a mostrar algún signo del proceso identificable para los adultos que nos haga comprender que es consciente de esta pérdida. En el desarrollo de la película, vamos empatizando y situándonos en esa perspectiva preciosa y peculiar de ver el mundo desde su mirada y no es, hasta la última escena, que después de estar riéndose con sus padres adoptivos y jugando de una forma más relajada por primera vez, que la niña llora.

Fig. 13 y 14. Fotogramas de Estiu 1993 (2017) Carla Simón.

Esta figura fantasmagórica del niño *queer* acecha también en la reciente película de Charlotte Wells *Aftersun* (2022). En esta película vemos a una niña que pasa el último verano de vacaciones con su padre antes de que este se suicide. La película está llena de sutiles referencias a la *queeridad* de esta niña, que observa a su alrededor cómo los adolescentes se desenvuelven y aprenden los códigos heterosexuales con una cierta extrañeza. Hay también toda una serie de códigos de lo que, en muchos casos, suponen las infancias *queer* como la expresión de género o las alianzas en ciertos gustos de esta niña con su padre, que hacen que el espectador se alíe en esta mirada *queer* sutil y tímida pero constante. Buena parte del público *queer* y principalmente lésbico, se ha visto identificado y conmovido por el retrato de este personaje y la relación con ese padre que, sin necesidad de enunciarlo, intuimos que comprende algo de la extrañeza de su hija. Y quizás lo entiende porque también él vive una vida en el margen en la que sus proyecciones y deseos de futuro se han visto torcidos y, si bien se asume la heterosexualidad de este personaje, considero que existe una clara alianza *queer* entre este padre vulnerable en su depresión y su hija. De nuevo, al igual que ocurre con *Petit Maman,* la película termina con una escena en la que vemos a la niña convertida en adulta y efectivamente, viviendo una vida *queer*, que se encuentra con su padre en su recuerdo, a su edad, siendo ambos adultos en la pista de baile. Aquí el duelo, la comprensión, la rabia, son todo afectos que interconectan estas vidas a través del tiempo y a través del recuerdo y que terminan por tocarse en esta escena al ritmo de *Under pressure,* canción que bailaron en ese último verano juntos y que ahora vuelve a sonar desde su presente.

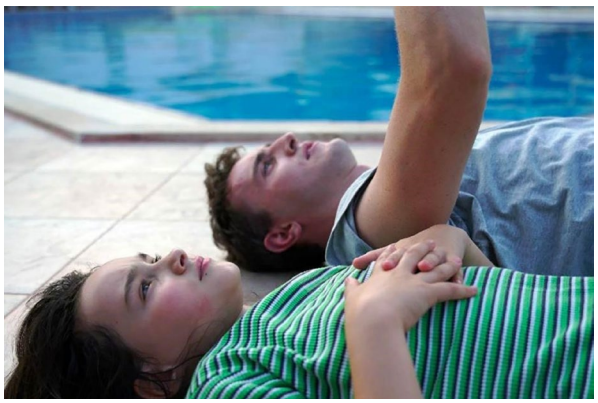
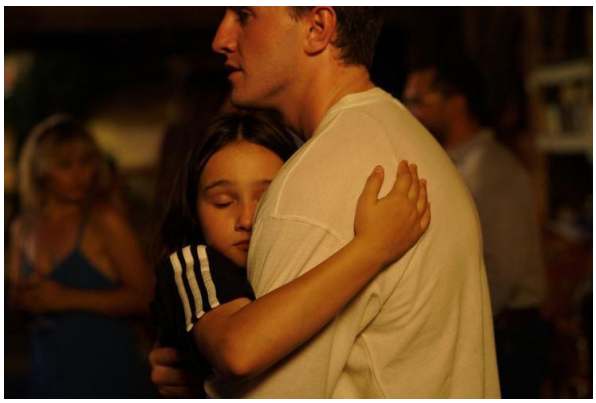



Fig. 15 y 16. Fotogramas de Aftersun (2022) Carlotte Wells

En la película *20.000 especies de abejas* (2023) de Estibaliz Urresola Solaguren tenemos otra niña *queer*, en este caso una niña trans, Lucía, que, como decía Stockton, no es tomada en serio en su transición por considerar que es demasiado pequeña para poder comprender lo que esto significa. Si bien la niña habla en repetidas ocasiones de sí misma en femenino y pide que la llamen Lucía, todas estas repeticiones son acalladas como un gesto de rebeldía infantil. De nuevo, este "nacimiento retroactivo" del que habla Stockton (2009) aparece: se le pide de forma implícita a la niña que espere a pasar la infancia para pensar en su identidad. Por lo tanto, a la opresión de la identidad *queer* y trans se le añade la infantil, que desempodera a la protagonista en poder afirmar lo que quiere. Esta niña encuentra un lugar de comprensión y de apoyo en su tía, que es también un sujeto disidente, y en las historias y mitologías que ella le narra, en concreto, en relación a la percepción y la identidad de las abejas. Escuchando la forma peculiar de organización social de las abejas, la niña *fabula*, como veíamos con Halberstam, ese deseo utópico infantil de liberación, donde se puedan pensar identidades y configuraciones más allá de las existentes y piensa qué lugar querría ocupar y ser ella dentro de esa configuración.

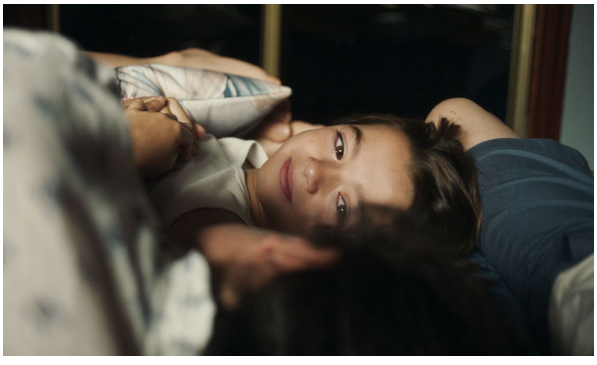


Fig. 17 y 18. Fotogramas de 20.000 especies de abejas (2023) Estibaliz Urresola Solaguren

Estas películas muestran (en algunos casos a través de la experimentación formal como en el caso de *Cría Cuervos* o *Petit Maman*) la visión peculiar y un tanto alucinada propia de les niñes que, como se ha representado en tantas ocasiones, conectan

de forma más sencilla con realidades otras, fantasmales, mundos y tiempos mágicos e imaginarios. Esta mirada infantil se ha utilizado en muchas ocasiones en el cine y el audiovisual para trazar una conexión con mundos y tiempos extraños. Pensemos, por ejemplo, en el cine de terror o en el género fantástico donde, a menudo, son los niños quienes realizan estas conexiones. Como se ha visto en estos ejemplos, en muchos casos la mirada infantil permite recordar ese deseo utópico de cambio del que hablaba Halberstam en los adultos, tanto en los personajes que entran en contacto con ellos como en los espectadores. Por lo tanto, esta mirada y perspectiva infantil *queeriza* en cierto sentido la posición de la espectadora y es un conductor esencial para representar realidades y tiempos otros, como en el caso de *Petit maman* en el que conectamos fácilmente con esta fantasía hecha realidad a través de la perspectiva de sus protagonistas. Considero que estas producciones ponen de relieve esta *queeridad* y extrañeza inherente a los niños y su conexión, en este sentido con las temporalidades *queer.*

1.6.2 Un archivo infantil

El fondo de Gretel Ammann, al tratarse de un fondo personal, cuenta no sólo con documentación relativa a la vida de Ammann como adulta, sino que son muchos los documentos relativos a su adolescencia y a su infancia. Precisamente las primeras cajas de este fondo están llenas de documentación de su infancia, donde podemos encontrar dibujos, cartas de felicitación, poemas, cuadernos escolares, infinidad de documentos de la "niña Gretel" que conviven con la "Gretel adulta", generando que al aproximarnos y conocer algo de la infancia de esta persona, no podamos evitar buscar indicios de la activista lesbofeminista que Gretel llegará a ser en estas primeras producciones. Este es un giro, como ya hemos visto, muy común en las personas *queer* y, por lo tanto, tiene sentido que las propias archiveras, reproduzcamos ese mismo ejercicio, casi inconscientemente en la búsqueda de las presiones de la heterosexualidad obligatoria impuesta en la infancia y las primeras "fugas" lesbianas de Gretel que esos documentos puedan insinuar. Pero, de por sí y como también he subrayado en este último apartado, estos documentos, parte de esta mirada infantil como inherentemente torcida, se encuentran, sin duda, entre los más curiosos y extraños del fondo, donde, además, se producen estas conexiones temporales como parte del *temporal drag* (Freeman 2010) propiciado por las propias capas del archivo, que generan estas intersecciones *queer* y extrañas cuando, por ejemplo, estos documentos aparecen desubicados en otras cajas, generando conexiones y asociaciones que se salen y exceden la cronología. Además, el encuentro con las producciones infantiles de Gretel genera un momento de introspección y curiosidad hacia la propia infancia, como un momento donde las conexiones y alianzas entre niñes *queer* y "raritos" son tan importantes y que a menudo aparecen como intuiciones o alianzas insospechadas con vínculos de unión secretos o desconocidos. Aquí el material infantil opera por lo tanto como un vínculo de afinidades infantiles y *queer* compartidas a lo largo del tiempo, un momento tan repetido dentro de la comunidad *queer* como una especialmente adulta donde, en muchas ocasiones,

se expresa el deseo de poder haber tenido los vínculos y afinidades con los que se cuenta en el presente, también, en la infancia. De nuevo, por lo tanto y a través de estos documentos, comprendemos la empatía, comprensión y la emoción como un conector a través del tiempo que genera estos saltos temporales continuos.

Estos son unos materiales sobre los que no he tenido oportunidad de profundizar en el análisis, por un exceso de material, sobre todo relativos a los documentos escritos, que trataré en el cuarto capítulo, y es por ello que he querido esbozar estas ideas en el marco teórico. Como ya expliqué en el apartado del "marco desquiciado" esta es una de las líneas que he ido abriendo hacia el final de la investigación y que, en este trabajo, tan sólo quedarán esbozadas. No obstante, creo que es digno de consideración la revisión de fondos infantiles dentro de los estudios de la memoria y de los archivos *queer* y animo a otras investigadoras a considerar este tipo de materiales como valiosos, más allá de como aquello que aporta información biográfica sobre las personas cuyos fondos se estudien. Es mi intención poder detenerme en este material y ampliar las ideas que aquí solo se subrayan en futuras investigaciones.

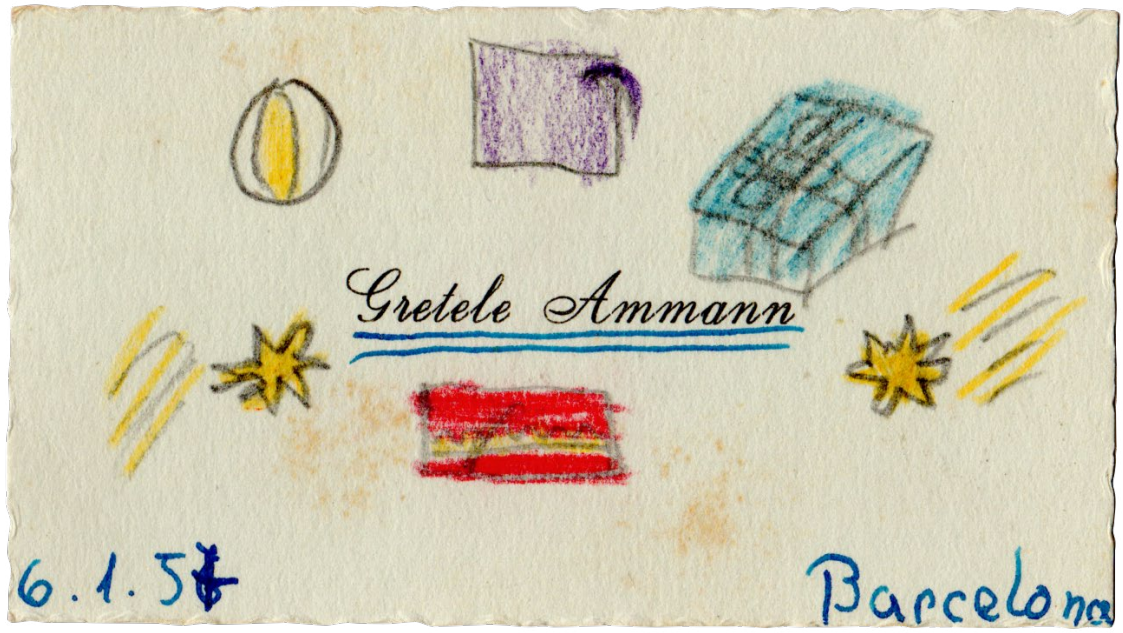


Fig. 19 y 20 Dibujo en forma de cartela con el nombre de Gretel Ammann, enero de 1957.Y libreta con flores secas de la la escuela alemana de Barcelona, 1955-1960. Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentación de Ca la Dona.

Fig. 21 y 22. Dibujos de infancia de Gretel Ammann. El primero es un trabajo de plástica de primaria con calificación, 1955 - 1960. Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentación de Ca la Dona.

FUTURIDADES DISIDENTES:
Ciencia ficción y especulación fabulativa para archivos imaginados

Al feminismo, al movimiento LGTBIQ y a cualquier discurso dialéctico y político que introduzca tensiones entre el presente y el porvenir, entre una opresión y la potencial liberación o revolución, le interesa el futuro y, concretamente la especulación sobre proyectos y modelos que plasmen la posibilidad de futuros mejores. Pero este interés en el futuro, en mi trabajo, parte desde el archivo y, por lo tanto, se construye y se piensa con unos materiales que se suelen vincular con el pasado. No obstante, en el capítulo anterior ya hemos expresado que la vuelta hacia el pasado que realiza este trabajo se produce como la búsqueda de articulación de un presente propio y colectivo, lésbico y feminista y como forma de orientación a futuro, donde el archivo funciona como ese vehículo móvil que, siguiendo concepciones de líneas temporales normativas, nos hace "sentir hacia atrás" (Love 2007) mientras avanzamos hacia adelante. Pero este enrelazamiento temporal se produce no sólo al mirar hacia el pasado, sino también al pensar y desear el futuro, con todos los desafíos ideológicos que esto implica, como veremos a lo largo de este capítulo:

> Nuestra revuelta también quiere volver (revolver) el pasado, recuperar memorias perdidas, archivos no archivados, placeres y deseos vergonzantes, ocultos y enterrados, espacios marginados (prisiones, váteres, descampados, parques, fronteras, pueblos, líneas de metro abandonadas, fábricas vacías, cementerios, pistas de baile, terrazas y raves secretas) y también revolver el futuro. Porque el futuro también puede ser una trampa. Uno de los dispositivos de poder es la administración de la esperanza. Colocar en el futuro una promesa, un ideal, un fin último, un destino, un valor con el que identificarse, una razón de la historia por la que sacrificarse, un ideal que guíe nuestras vidas, nuestra revolución. (Vila y Sáez 2019b: 205)

Aquí el futuro revuelto y revoltoso necesita también recuperar proyectos y espacios del pasado, repitiendo continuamente el ejercicio de cuidado de la memoria y donde, por lo tanto, el archivo, como repositorio de construcción y reconstrucción de la memoria colectiva, tenga también un lugar fundamental. Esto mismo realiza Alexis Lothian en su libro *Old futures* (2018), donde expone su interés de dialogar con las temporalidades *queer* centrándose en algo que, en su opinión, ha recibido poca atención: la investigación en torno al futuro desde la especulación fabulativa y la ciencia ficción feminista, *queer* y antirracista, como modelos proyectados desde el pasado hacia los futuros *queer* deseados. Si bien las temporalidades *queer* han recalcado cómo las orientaciones sociales y políticas en muchos casos dan lugar a futuridades que reproducen estructuras conservadoras, son escasos los trabajos y propuestas de representar e imaginar otros futuros posibles. Aunque se citan ejemplos de ciencia ficción o especulación fabulativa como buenos o malos referentes de las formas y esquemas temporales que se quieren analizar, rara vez se hace el esfuerzo fabulativo y crítico de pensar el futuro. En este contexto, Lothian se centra en aquellos trabajos que narran los futuros deseados e imaginados por aquellos sujetos que, precisamente, han sido marcados en muchos casos como carentes de futuro o que han sido dejados de lado en los imaginarios futuristas hegemónicos pero que "trabajan contra la opresión deseando una nueva posibilidad" (Lothian 2016: 5). Esta es la razón por la que Lothian comenzó a investigar y leer estos textos de ciencia ficción y de especulación fabulativa: el deseo de encontrar futuros imaginados del pasado que prefigurarán muchos de los proyectos de especulación *queer* radical posteriores (Lothian 2016: 11). Precisamente, la investigación de esta tesis también parte de este punto. Previamente al encuentro del archivo y en los primeros momentos de construcción del marco teórico de esta tesis, comencé a leer ciencia ficción feminista y *queer* después de leer *Seguir con el problema* (Haraway 2019) y considerando que este podía ser un marco especialmente importante desde el que pensar y construir proyecciones y horizontes políticos. En esas lecturas encontré herramientas especialmente interesantes para seguir pensando marcos teóricos y políticos diferentes a la opresión ideológica de las narrativas distópicas que, como veremos en este capítulo, generan imágenes a futuro que reproducen la heterolinealidad (Muñoz 2020). Considero que, en este sentido, el tener tan presente el marco teórico expuesto en este capítulo, así como la importancia por la pregunta del futuro, que la ciencia ficción y la especulación fabulativa se preocupan en plantear, ha influido enormemente mi aproximación al archivo como un lugar desde donde continuar pensando el por-venir feminista y *queer* en combinación con referentes artísticos, literarios y, en definitiva, experimentales y creativos.

Es además importante para esta investigación, como ya he ido mencionando, no utilizar únicamente el concepto ciencia ficción al hablar de estas producciones sino utilizar también el de especulación fabulativa o ficción especulativa. La ciencia ficción ha sido el género que ha convertido la imaginación del futuro en un arte y, en este sentido, está ligada con la reproducción de la "heteronormatividad racializada,

con la colonización cultural y espacial y con el fetichismo del capital de la novedad convertida en mercancía" (Lothian 2016: 5). Se ha convertido, como nos recuerda Lothian, en una herramienta de predicción y control del mañana, formando parte del lenguaje por el cual las temporalidades capitalistas y colonialistas en muchos casos son representadas como inevitables. Además, como todo género literario, corre el riesgo de encorsetar aquello que puede ser considerado como ciencia ficción y qué no[19]. Frente a esto, Lothian reivindica pensar las políticas culturales *queer* de la ficción especulativa señalando que la crítica y teoría *queer* también pueden ser entendidas como formas de ficción especulativa o de especulación crítica. Así, la teoría *queer* opera con lógicas especulativas creando sus propias ficciones de futuros posibles, pasados alternativos y su entrelazamiento y distorsiones con el presente y, en este sentido, para algunas investigadoras, la teoría *queer*, de por sí siempre ha sido radicalmente anticipatoria, en su intento de crear mundos (Berlant y Warner 1995). No obstante, Lothian considera que la alianza entre la teoría *queer* y la ciencia ficción tanto literaria como los estudios de este género ha sido extrañamente poca, sobre todo si tenemos en cuenta la "fuerza especulativa de la teoría y el activismo *queer* y la gran capacidad de crear mundos *queer* propia de la ciencia ficción y la fantasía, así como las culturas fan que las rodean" (Lothian 2018: 16).

Uno de estos "futuros pasados" que Lothian recupera y que es de gran interés para esta tesis es el lesbofeminismo de los setenta, sus proyecciones de futuro y su relación con la teoría *queer* donde "el feminismo lesbiano se convierte en un 'futuro pasado' para la teoría *queer*. El pasado de moda lesbofeminismo, ese pasado incómodo y su reductivamente literal futuro frente a las temporalidades *queer*, más sexies" (Lothian 2016: 9). Rox Samer habla de la potencialidad que la lesbiana tuvo en el contexto de los setenta, en el que se planteaba como una identidad que desestabilizaba el sistema sexo-género analizando la producción cultural de los movimientos del feminismo lesbiano de los setenta, especialmente las películas feministas y la ciencia ficción, como lugares imprescindibles para pensar lo "que pudo haber sido" incluso si sus contextos originarios han perdido cierta relevancia hoy en día (Samer 2022). Si bien Lothian recupera y se preocupa por esta comprensión de la lesbiana y lo lésbico como potencialidad desestabilizadora que analiza Samer, argumenta que mirar y tomar como referencias estos "futuros pasados" puede generar vergüenza. Estos pueden ser comprendidos como utopías que, a día de hoy, nos parezcan ingenuas o desfasadas por ser aquello que se deseó o se proyectó que podría ocurrir y nunca llegó a ser y, en este sentido, por ser proyecciones fracasadas. Me interesa esta conexión de los "futuros antiguos" y los deseos de futuros tan presentes en la especulación fabulativa en el encuentro de un archivo que también proyecta futuros y donde esos deseos, parte de estos "futuros antiguos", siguen presentes en muchas

19 Muchas de las obras de ciencia ficción escritas por mujeres han sido "descalificadas" como fantasía, entendiendo este como un género menor centrado, casi exclusivamente en lo que se llaman Young Adult Fiction, la literatura juvenil y siendo excluidas de los principales premios de ciencia ficción.

de las activistas más mayores con las que compartimos experiencias y espacios hoy en día. Los futuros antiguos o pasados lesbofeministas se interrelacionan con el deseo de herencia intergeneracional en el archivo de Ca la Dona y por lo tanto por el mantenimiento de unas preocupaciones y deseos políticos a lo largo del tiempo. Aquí estos "futuros antiguos" o "futuros pasados" de Lothian conectan con los "anhelos utópicos *queer*" de José Esteban Muñoz expuestos en el capítulo anterior, donde la mirada al pasado alienta la esperanza en la orientación hacia el futuro:

> Los futuros pasados pueden ser creados y re-creados como nuevos, convertidos en herramientas mediante las que mirar el presente con una ventaja añadida del pasado. Sigue siendo mi esperanza que el viaje en el tiempo juntas a futuros soñados en otros momentos históricos tan aterrados e inciertos como los nuestros, puedan ser de ayuda en la urgente tarea de especular nuestros posibles futuros inmediatos, lesbianos y otros. (Lothian 2016: 30)

Esta apuesta por el rastreo de ejercicios de ficción especulativa y su conexión con el feminismo y la teoría *queer* ha influido enormemente mi trabajo en su aplicación al archivo. Considero que la importancia de la especulación y de la ficción atraviesa todo el análisis de esta tesis. Las asociaciones e interpretaciones que se han hecho de los documentos, objetos y testimonios encontrados, así como las metodologías utilizadas, en muchos casos han tratado de dar cuenta de este potencial creativo y especulativo propio de la teoría feminista, lésbica y *queer* para buscar símbolos e imágenes del archivo que nos permitan acercarnos a lugares e historias políticas y activistas. La utilización de un concepto como especulación fabulativa, ficción especulativa y sus derivados nos permite poner el énfasis en la fabulación y la ficción propia de todos los archivos, donde, como veremos más adelante en este capítulo, la relación entre el archivo y la ficción es estrecha e importante. El archivo es una herramienta más del gesto de interpretación propio del estudio y análisis de la historia y, como tal, la ficción y especulación está siempre presente tanto en el gesto de catalogar y archivar como en el de documentación y análisis de los documentos. Este capítulo, por lo tanto, tiene sentido dentro del marco teórico de esta tesis por varios motivos: la importancia que la ciencia ficción como género literario ha tenido en fabular y representar el futuro y la importancia que el futuro y el deseo de futuros mejores tiene en espacios activistas y en sus archivos y el impulso creativo e imaginativo que la ciencia ficción y la ficción especulativa aporta a las temporalidades *queer* en su capacidad de fabular el futuro.

Pero, como ya hemos visto con la referencia de Sáez y Vila (2019b), pensar y representar el futuro, así como pensar y representar el futuro de los movimientos sexo-disidentes y feministas, imponen una serie de promesas y de obligaciones que operan astutamente como marco de orientación ideológico y que, en muchos casos, reproducen parámetros heteronormativos y coloniales. Es por ello que, en este capítulo, analizaré parte del debate teórico en torno a estas implicaciones, tan importantes dentro del debate feminista, y que también atraviesan a los posibles ejercicios de proyección creativa del futuro que se puedan hacer desde y con los materiales del archivo.

Comenzaré haciendo un análisis de estas implicaciones para terminar el capítulo con ejemplos artísticos y creativos de aplicación de ejercicios de fantasía y especulación fabulativa en el archivo como referentes sobre cómo continuar relacionándonos con el material del pasado propio del archivo para continuar en este ejercicio entrelazado entre los diferentes marcos temporales. Muchas de las ideas expuestas en este capítulo aparecerán y serán retomadas, sobre todo y en detalle, en el último capítulo del análisis, donde analizo el moho y el futuro del archivo unido a esta amenaza de destrucción y donde el peso ideológico de conceptos como utopía y distopía serán fundamentales, así como las ideas relativas al futuro atravesado por las crisis pensadas de la mano de las ecoficciones y de las autoras, como Donna Haraway, preocupadas por pensar futuros de alianzas interespecies. Algunas de las ideas expuestas en este capítulo, como también expuse en el capítulo anterior en el apartado del "marco desquiciado" no serán retomadas tan claramente en el análisis y se exponen aquí como parte del marco en el que se ve inscrito muchas de las preguntas y cuestiones de pensar el por-venir del movimiento feminista, sexo-disidente y antirracista, así como las intersecciones que el marco de las temporalidades *queer* muestra con otras corrientes que también se preocupan por las genealogías y la temporalidad. Finalmente, si bien algunas de las ideas y corrientes presentadas en este capítulo han sido de enorme importancia para el desarrollo de herramientas creativas como los dos talleres que he realizado y que describo en este capítulo, así como otras actividades programadas en colectivo junto con mis compañeras, como explicaré en el capítulo de "Metodología". Es mi intención que este capítulo pueda continuar siendo un marco para futuras investigaciones propias y ajenas que intenten hacer un uso del archivo creativo y que puedan usar intervenciones, escritos, talleres y actividades con y en el archivo donde la ficción y la especulación sean herramientas que nos permitan penetrar en los agujeros y ausencias de la historia, para seguir generando memoria colectiva.

2.1 MATERIA DE FUTURO

Para la investigadora y socióloga feminista Rebecca Coleman se produce a principios de los años 2000 un creciente interés por el concepto de "futuro" dentro del campo de la sociología y los estudios culturales. Así, en el campo de la sociología, Nik Brown y Mike Michael entienden este "interés" como un giro teórico que establece la necesidad de cambiar el énfasis analítico de escrutar el futuro [*looking into*] a mirar al futuro [*looking at*]. Esto es: relacionarse con el futuro como un objeto analítico y no simplemente un espacio temporal totalmente neutral donde proyectar nuestras aspiraciones y expectativas (2003). Barbara Adam y Chris Groves estarían de acuerdo con esta necesidad de pensar el futuro como objeto analítico, criticando que el futuro se haya entendido como un territorio que debe ser explotado. El futuro está vacío para estas autoras, en la medida en que no está pre-determinado, pero se encuentra comodificado y colonizado por diferentes calculos, estimaciones y co-

mercializaciones (2007). Esto no quiere decir que el futuro no encuentre conexión con los acontecimientos presentes; que no esté absolutamente pre-determinado no significa que, como dice John Urry (2010), el siglo XX no haya dejado un legado muy débil para el siglo XXI que cuenta con una posibilidad muy limitada de escenarios que pueden incluir, en sus palabras: un desplomamiento demográfico, unos controles cada vez más estrictos en el cruce de fronteras, una crisis ecológica, etc. Por lo que, como es obvio, el futuro está tan marcado por los acontecimientos del turbocapitalismo contemporáneo y su impacto en las propias condiciones de posibilidad de la vida (el impacto ecológico) que acaba perdiendo significado por sí mismo para convertirse en eso que Helga Nowotny llama el "presente expandido" (1994). Afirmar que el futuro es el "presente expandido" es similar a decir aquella famosa frase de la película *Cable guy* "el futuro es ahora". El momento en el que el futuro se encuentra extremada y peligrosamente cercano al presente y termina por ser eclipsado por los problemas que se están generando y abriendo en este momento.

Esta fusión entre presente y futuro de la que hablan estas autoras se produce principalmente, en el estado de anticipación. Así, entendiendo el futuro como la temporalidad dominante, diremos de la anticipación que se trata del efecto palpable del futuro especulativo en el presente. La anticipación no es simplemente una reacción, sino una forma de orientarse activamente a uno mismo temporalmente. La anticipación es un régimen de ser en el tiempo, en el que habitamos el *tiempo fuera de lugar* como el futuro y donde los modos anticipatorios permiten la producción de futuros posibles que son vividos y sentidos como inevitables en el presente (Adams, Murphy y Clarke 2009). También el sociólogo Brian Massumi está de acuerdo con este análisis y lo amplia para argumentar que el poder neoliberal es, además, de anticipativo, afectivo. Massumi pone el ejemplo del temor gubernamental tras el once de septiembre 2001 a que la gente dejara de consumir y pudiera producirse una recesión económica por el miedo generalizado. En este contexto y con este temor en mente, el presidente George Bush, en uno de sus discursos posteriores a los ataques del 9/11 animaba a la población a que siguiera comprando. El miedo, en este sentido, es una amenaza, una anticipación afectiva de lo que está por venir pero que aún no ha actuado en el presente lo cual muestra, según este autor que un eje principal de la acción política debe ser actuar en el futuro. Es más, al aceptar actuar en el futuro, el gobierno está aceptando actuar en el tiempo. Así, tras el 9/11 vemos como la esperanza de que la confianza sea reestablecida y el miedo a que no lo sea, cambia el centro de gravedad de la racionalidad económica del eje pasado-presente describiendo tendencias cuyos arcos continuarán de manera más o menos predecible en el futuro a un eje presente-futuro tambaleante con incertidumbre y temblando al anticipar el miedo que vendrá (Massumi 2005).

Entender que el poder neoliberal y su imagen del futuro es afectivo es fundamental para entender la ciencia ficción feminista y *queer* en la medida en la que los futuros juegan con los miedos, esperanzas y deseos de que muchas de las opresiones sufridas en el presente sean abolidas en el futuro (utopía) y una crítica de aquellas realidades que pueden empeorar como forma de analizar el presente (distopía).

2.1.1 Futuridad de la felicidad

Rebecca Coleman, dentro del debate teórico sobre la relación entre transformación, virtualidad y futuro se pregunta en su investigación sobre los procesos de imágenes cambiantes ¿qué *hace* el futuro? ¿cómo organizan el futuro las imágenes de transformación? Para Coleman, si algo determina al futuro es la idea de la expectación y, en concreto, la expectación y el deseo de futuros mejores. De hecho, las expectativas se pueden entender como imágenes del futuro y las promesas como formas de vivir los sentimientos que generan esas imágenes (Coleman 2013). Y uno de los afectos y promesas más importantes a la hora de imaginar futuros posibles es la de la felicidad, el futuro utópico. La filósofa feminista Sara Ahmed en *La promesa de la felicidad* (2019b), argumenta que la felicidad opera como una promesa que nos da una determinada imagen del futuro. Prometer, dice ella es, al fin y al cabo, convertir al futuro en un objeto: convertirlo en algo que pueda anunciarse antes de su llegada. Esto es lo que Ahmed denomina la "futuridad de la felicidad" donde la felicidad funciona como una promesa. Así, el deseo de la felicidad nos pone objetos felices delante creando caminos y líneas, cómo si al seguirlos fuéramos a alcanzar la felicidad. Y es la idea y proyección de pensar futuros más felices la que nos direcciona y orienta (Ahmed 2019b).

En relación al futuro, Ahmed analiza distopías para mostrar la extraña y compleja forma en la que la esperanza, la desesperación, el optimismo y el pesimismo operan dentro de distintas formas políticas que toman como punto de partida una crítica del mundo tal y como es y la creencia de que este puede cambiar. No es de extrañar que Ahmed analice distopías y no utopías al ser su preocupación la del mandato ideológico y las implicaciones de la felicidad, interrogándose por las implicaciones de afirmaciones como: "solo quiero que seas feliz" o "lo he hecho por tu felicidad". Interrogarse por las distopías es también preguntarse por lo que ella denomina los "archivos infelices" bajo la idea de que estos muestran las injusticias sobre las que se sostiene el sistema político y cultural que sustenta el concepto de felicidad como neutral. Esto lo vemos, por ejemplo, en *The Island* de Michael Bay (2005) que presenta un futuro 2019 donde los clones son capital vivo de las clases altas y ricas que deseen vivir más tiempo o necesitan implantes de diferentes tipos y puedan obtenerlos de ellos. El protagonista de la película, Seis Eco empieza a sentirse alienado con la felicidad impuesta que todo el sistema en el que vive impone y empieza a cuestionar lo que Ahmed denomina la "pesadilla de la felicidad". O en el relato de Ursula K. Le Guin *Los que abandonan Omelas* (1973) que nos presenta la ciudad reluciente de Omelas donde la absoluta felicidad y bienestar de toda la ciudad depende del sufrimiento de un niño en agonía encerrado en los fondos de la ciudad. Toda la ciudad conoce que la felicidad general se sustenta en el sufrimiento de una única persona inocente y por lo tanto aquellos que abandonan esta ciudad son los que cuestionan la ideología y la injusticia de este bienestar. Estas obras serían para Ahmed una forma de subgénero distópico que podríamos llamar la "distopía feliz" (2019b).

Un caso interesante que une la "futuridad de la felicidad" (Ahmed 2019b) y la "futuridad reproductiva" (Edelman 2004), tan importante para la ciencia ficción feminista, es la película de Alfonso Cuarón, *Children of Men* (2006). Esta película comienza con la noticia de la muerte de la persona más joven del mundo, donde el protagonista no reacciona de la misma forma que el resto de espectadores, horrorizados ante lo que esto significa. El héroe de la película es aquí ese anti-héroe que no espera nada y que, por lo tanto, no puede sufrir el duelo que simboliza esta muerte de la persona más joven del mundo como metáfora del futuro. El protagonista no tiene ningún tipo de esperanza, y muestra ese rencor propio del sujeto infeliz del que habla Sara Ahmed, ante la sola idea de la promesa de algo que no sea el fin de la causa de su infelicidad. Insinuar que puede haber una alternativa es no solo indignante para estos sujetos, sino que además duele en la medida en la que trivializa la infelicidad y el dolor como algo que puede simplemente desaparecer (Ahmed 2019b).

Fig. 23 y 24. Fotogramas de Children of Men (2006) Alfonso Cuarón.

Este antihéroe pesimista, encuentra la esperanza al conocer a una mujer embarazada y al asumir como su deber el conseguir llevarla a un barco llamado *Tomorrow* (Mañana) y así salvarlos. Así, la esperanza sería este modo atento de orientarnos hacia el futuro, o un modo de crear la idea misma de futuro como algo que nos lleva hacia algún lugar. Es, según Ernst Bloch un "acto orientado de naturaleza cognitiva" esto es, una "conciencia anticipatoria: somos conscientes del 'todavía no' en el despliegue del presente" (Bloch 2000: 12). Los sentimientos, para Ahmed, están dirigidos hacia objetos en el presente y la esperanza "se trata de una anticipación afectiva entendida como una orientación hacia el futuro, como aquello que nos aguarda más adelante, que está por venir [...] La esperanza anticipa una felicidad por venir" (Ahmed 2019b: 365). Es importante analizar las implicaciones culturales de emociones como la ansiedad y la esperanza desde el punto de vista de la distopía porque al tener esperanza nos mostramos ansiosos, en tanto que la esperanza implica desear algo que quizás no ocurra. Como dice Fredric Jameson en *Arqueologías del futuro*, necesitamos desarrollar una ansiedad ante la idea de no tener un futuro (2005: 233).

Para esta autora, por lo tanto, este tipo de narrativas (las postapocalípticas ligadas a la reproducción) están basadas en la premisa de que no nos sentimos suficientemente ansiosos por la idea del futuro. En concreto, por la idea de que el futuro

pueda ser algo que perdamos o que quizás ya hayamos perdido y la certeza, representada en la película de que, sin duda, es algo que perderemos si no comenzamos a estar ansiosos por él. Así, la esterilidad, la pérdida de la capacidad de tener hijos es una metáfora para la perdida de posibilidad de crear un futuro. No se trata de que el que no haya niños implique simplemente que no hay futuro, sino que el que no haya niños, significa la ausencia de aquello donde proyectar la esperanza, por quien puedo justificar mi sufrimiento presente. Los niños, en otras palabras, sostienen el peso de esta esperanza (Ahmed 2019b: 184) y muestran, en esta narrativa, la interrelación entre la futuridad reproductiva y la futuridad de la felicidad.

2.1.2 Futuridad reproductiva y ciencia ficción feminista

La crisis reproductiva que aparece en *Children of Men* es un tema clásico de la ciencia ficción feminista. Lola Robles, una de las editoras y escritoras más relevantes dentro del panorama de ciencia ficción feminista y *queer* español, declara que de alguna forma u otra las escritoras de ciencia ficción anticiparon el futuro en materia de derechos reproductivos. Muchos de los temas propios de este género como la gestación subrogada, los úteros artificiales o la reproducción asistida, han dejado de ser ciencia ficción y son temas de debate contemporáneo (Díaz Obregón 2018). Los encontramos en obras como el clásico de principios de siglo *Herland* (1915) de Charlotte Anna Perkins, donde se esboza una sociedad en la que solo existen mujeres que conviven en un mundo utópico sin la dominación masculina donde la reproducción se realiza por partenogénesis. En el *Hombre Hembra* de Joanna Russ (1975) donde aparecen diferentes mundos en los que también se realiza la reproducción por partenogénesis en un escenario similar al de *Herland,* mientras que en otros mundos se trafican con niños. O la famosa distopía de Margaret Atwood *El cuento de la criada* (1985), que trata sobre la crisis de esterilidad y el secuestro de mujeres fértiles mantenidas bajo un régimen conservador y dictatorial, entre muchos otros ejemplos.

Considero que uno de los marcos teóricos feministas contemporáneos más útiles para pensar la ciencia ficción y su relación con los derechos reproductivos es el xenofeminismo, proyecto político elaborado por filósofas, artistas y teóricas feministas que quieren pensar las intersecciones entre feminismos, tecnología y su conjugación con la naturaleza. En concreto, es útil el trabajo elaborado por el colectivo Laboria Cuboniks, quienes en su manifiesto se definen como tecnomaterialistas, antinaturalistas, abolicionistas del género[20] e interesadas, como establece Helen Hester en su libro *Xenofeminismo*, en construir un "futuro extraño" (2018). Para lograr este proyecto, el de construir un futuro extraño, debemos, según estas

20 Laboria Cuboniks, es un colectivo transfeminista y con esto se refieren a abolicionistas del sistema sexo-género como uno naturalizado y que implica el binarismo de género. No se debe confundir con posicionamientos de abolicionismo de género en un sentido transexcluyente.

autoras, criticar el modelo que antes citábamos brevemente al hablar de *Children of Men* y del que tanto se ha nutrido la ciencia ficción feminista: el que muchas de las imágenes del por-venir estén casi exclusivamente marcadas por la crisis de la reproducción. Esto es, para la construcción de esta futuridad xenofeminista y fabulación especulativa de este futuro, debemos criticar la futuridad reproductiva de la que hablaba Edelman (2004). La ciencia ficción feminista o las producciones audiovisuales que, sin ser feministas, plantean problemáticas sociales que intersectan con los intereses feministas, al abusar de esta retórica de la crisis reproductiva estarían reproduciendo la lógica que Edelman critica (2004).

La autora de ciencia ficción *queer* Kameron Hurley, parecería estar de acuerdo con las líneas antinaturalistas del xenofeminismo, que critican la idea de que la tecnología nos alienaría de nuestros propios cuerpos. Su libro *Las estrellas son legión* (2017) trata de las relaciones de poder entre mujeres, la guerra intergaláctica, el clasismo y el racismo hacia las diferentes razas que habitan las capas del mundo. Aquí quisiera centrarse en uno de los conflictos de la novela: la supeditación de estas súper poderosas guerreras a la "Naturaleza", lo que llaman "Mundo", que hace que no tengan ningún tipo de agencia sobre su reproducción y ponerla en relación con ciertas posturas ecofeministas con las que discute el xenofeminismo. Las mujeres de *Las estrellas son legión* viven en un universo lésbico militarizado llamado La Legión, en completa descomposición y donde no existe la materia inorgánica. Los planetas de esta constelación son organismos vivos enfermos, con algo semejante a un cáncer. Se trata, siendo uno de los tropos de la ciencia ficción feminista más recurrentes, de un universo donde no existen los hombres y en el que los úteros son objetos intercambiables entre las mujeres. Éstas no controlan en absoluto su gestación y se ven totalmente a la disposición del Mundo o "la nave-Mundo", quedándose embarazadas de elementos necesarios para que el Mundo funcione correctamente. Esto implica que no sólo no controlan cuando se quedan embarazadas sino tampoco de qué. Por ejemplo, en un momento de la novela, un personaje gesta unos peces que sirven de alimento para el grupo de aventureras y otra da a luz a una especie de rueda que, después de ser gestada, se va rodando a ocupar su lugar natural en la nave. Las mujeres de *Las estrellas son legión* viven estos procesos con terror y como una opresión y, por lo tanto, la novela plantea un retrato crítico a la idea de pensar una mayor conexión entre las necesidades 'naturales' y los cuerpos feminizados propias de algunas posturas ecofeministas con las que discute el xenofeminismo. Lejos de esta lógica, las mujeres de *Las estrellas son legión* serían estas "hijas desobedientes" de Donna Haraway donde "los discursos sobre la armonía natural, lo no alienígena y la pureza [son] irrecuperables para entender nuestra genealogía en el Nuevo Orden Mudial, S.A. y apelar a lo natural y lo puro no será una ayuda emocional, intelectual, moral, ni política" (2004: 81).

Este abuso de la retórica de la futuridad reproductiva aparece no solo en la ciencia ficción feminista sino también en la ciencia ficción climática o en muchas campañas ecológicas y manifestaciones contra el cambio climático –pensemos, por

ejemplo, en la figura de la propia Greta Thunberg o el movimiento *Fridays for future*– en la que se materializa esa frase de "¿acaso nadie piensa en los niños?". No obstante, Helen Hester y el xenofeminismo critican que decir simplemente "no al futuro" como hace Edelman, es insuficiente y que para poder hablar de futuridad reproductiva debemos plantearnos cuál es la corporalidad de este Niño metafórico. Para ello, no podemos ignorar las técnicas eugenésicas y genocidas de esterilizaciones forzadas a la hora de sostener una postura xenofeminista antinaturalista sin tener en cuenta la violenta historia colonialista dentro de este debate. Como dice Sophie Lewis, no parece un buen punto de partida político el que la prosperidad planetaria sea imaginada para algunos en un mundo donde haya menos humanos y, desde luego, será un proyecto que deje de lado completamente a aquellas personas "para las cuales hacer bebés a menudo ha representado una forma de resistencia concreta" (2017). En este punto, Hester nos recuerda las distinciones de Angela Davis, entre el "derecho individual al *control de la natalidad*, entendido como una potencial faceta de la soberanía reproductiva, y 'la estrategia racista del *control de la población*', históricamente marcada por una profunda ausencia de dicha soberanía" (Davis 2004: 214 citado en Hester 2018: 66). También José Esteban Muñoz criticará que el posicionamiento y la crítica de la futuridad reproductiva de Edelman (2004) está atravesado por la blanquitud y que, por más que Edelman (2004) haya tratado de defenderse de las críticas argumentando que ese Niño metafórico del que habla no hace referencia al futuro real de los niños el futuro, nos dice Esteban Muñoz "es cosa de solo algunos niños" (Muñoz 2020: 179). Y añadirá, es importante: "no regalarle la futuridad a la futuridad normativa blanca y reproductiva. Ciertamente, ese modo dominante de la futuridad está 'ganando', pero esa es una razón más para proponer una imaginación utópica política que nos permita divisar otro tiempo y otro lugar: un 'aún-no' donde las personas jóvenes *queer* de color puedan crecer realmente" (Muñoz 2020: 180).

Donna Haraway está de acuerdo con este reclamo utópico de Esteban Muñoz y lo amplia a generar vínculos con otras especies haciendo un llamamiento a utilizar la imaginación, la especulación y la ciencia ficción para "hacer parientes y no bebés" (2019). Haraway propone una solidaridad que vaya más allá de la familia nuclear y la futuridad reproductiva y que esté a la altura de la crisis política y ecológica contemporánea. Así, al final de *Seguir con el problema*, Haraway (2019) aborda, en clave de ciencia ficción especulativa, un mundo en el que la reproducción heterosexual y la idea de "familia" ha sido reemplazada por un sistema multiparental en el que las relaciones de parentesco se dan en cualquier momento de la vida. Al igual que Muñoz, Haraway encuentra en la imaginación de sujetos disidentes la clave para generar representaciones e imágenes del por-venir: "si tiene que haber una ecojusticia multiespecies que pueda incluir también a personas diversas, ya es hora de que las feministas ejerzan liderazgo en la imaginación, la teoría y la acción, para desenmarañar los nudos que atan genealogía a pariente y pariente a especies" (2019: 158).

No es el objetivo de esta tesis ni el de este apartado el hacer una crítica al deseo de tener hijes como un deseo contra-utópico u homonormativo. Se comprende parte de la crítica de la futuridad reproductiva de Edelman (2004) como algo que, sin duda y como se ha visto en los ejemplos de ciencia ficción analizados, opera simbólicamente y de forma catastrófica como el único futuro posible, pero creo fundamental las críticas y matices que se han expuesto posteriormente. Que se haya abusado de una retórica normativa de lo que implica la crianza y la reproducción no implica que otro futuro y otras imágenes de futuro donde les niñes estén presentes no sea posible, como nos recuerdan Muñoz (2020) y Haraway (2019). Precisamente algunos de estos modelos de organización y familias utópicas *queer* multiparentales, de mutación y relación con otros seres vivos y otros, serán analizados en algunos de los ejemplos de ciencia ficción que siguen a continuación.

Además, esta tesis se realiza, precisamente, en un momento y contexto histórico del estado español en el que el auge de la derecha y del fascismo está continua y sistemáticamente poniendo en duda y cuestionamiento el modelo de familia LGTBIQ+ y el derecho a la gestación, el reconocimiento a la filiación conjunta y adopción por parte del colectivo. Valoro y admiro enormemente el trabajo de compañeras en torno a las crianzas LGTBIQ+, como el colectivo Familias Heterodisidentes, y no se me ocurren modelos de organización y comunidad más atravesados por el deseo y la esperanza que estos espacios.

2.1.3 Afrofuturismo, futuridades y antifuturismos acestrales

Hasta el momento, hemos presentado la ciencia ficción feminista como algo casi exclusivamente interesado en el futuro cuando, para muchos autores y autoras de ciencia ficción y fantasía, el pasado y las raíces culturales e identitarias son también un lugar de especulación. Este interés está presente especialmente en producciones culturales y artísticas del "afrofuturismo", término que aparece por primera vez en el ensayo de Mark Dery, *Black to the future* (1994) y que hace referencia a una canción del rapero De Jef con el mismo título. Ytasha L. Womack, define afrofuturismo como la intersección entre "la imaginación, tecnología, el futuro y la liberación [...] que redefinen la cultura y las nociones de la negritud para hoy y para el futuro. Tanto una estética artística como un marco para la teoría crítica, el Afrofuturismo combina elementos de ciencia ficción, ficción histórica, ficción especulativa, fantasía, pensamiento afrocentrado, y realismo mágico con creencias no occidentales. En algunos casos, es una revisión total del pasado y una especulación sobre el futuro lleno de críticas culturales" (Womack 2013: 15). En muchos casos, como veremos con algún ejemplo, también está presente y son importantes la espiritualidad e, incluso y en palabras de Womack, el misticismo, como formas de unir el futuro con el pasado para desmontar la raza como tecnología y para ayudar a reinventar las experiencias de las

personas racializadas. Yania Concepción Vicente explicó en la mesa dedicada al afrofuturismo en el festival Ansible, que la diáspora te ayuda a crecer y el "afrofuturismo es una metáfora de la diáspora" así como los problemas de entender toda la ciencia ficción feminista en clave de futuro y progreso (Obregón 2018). Ingrid LaFleur también entiende el afrofuturismo como una forma de apoyar la experimentación, reimaginar identidades y activar la liberación.

La artista Alisha Wormsley, inspirada en la obra de autores afrofuturistas, realizó la pieza mural con la inscripción "*there are black people in the future*", "hay personas negras en el futuro" instalada por primera vez en una valla en un barrio de Pittsburgh y replicada en diferentes ciudades, una de ellas parte de una exposición de Ingrid LaFleur, *Manifest Destiny*, en Detroit. Esta es una afirmación que ha tenido un gran calado e influencia tanto en el contexto artístico afrofuturista anglosajón como en el activista. Se han organizado talleres, conferencias y residencias artísticas en torno a esta afirmación que, si bien parece sencilla, plantea toda una serie de capas políticas donde intersectan activismo y arte. Esta afirmación busca por un lado reafirmar ese futuro que ha sido negado a las personas negras a la vez que hacer eco de los escritores y artistas afrofuturistas que crean futuros negros prósperos y placenteros.

Fig 25 y 26. Imágenes de la obra There are black people in the future, (2017) Pittsburgh y (2019) Detroit, Alisha Wormsley.

Uno de los colectivos artísticos afrofuturistas contemporáneos más activos es Black Quantum Futurism que busca en su investigación y prácticas artísticas involucrar teorías científicas y físicas con la especulación afrofuturista. Una de sus integrantes, Rasheedah Phillips, tiene un proyecto etnográfico llamado *Time & memory* surge en 2002 sobre cómo la comunidad negra no se adapta a las líneas temporales occidentales. Este proyecto se hace una serie de preguntas sobre cuáles son los primeros recuerdos que tiene esa persona, cuáles son sus raíces familiares y sus antepasados y si tiene alguna constancia escrita de ellos (Phillips: 58). Tanto Phillips como BQF buscan generar estas líneas temporales alternativas y creativas que son de gran inspiración para plantear ucronías y eventos alternativos en el espacio del archivo, sobre todo para aquellas identidades, en muchos casos personas racializadas, que no encuentren en muchos archivos documentación o historias propias.

En esta interrelación entre diferentes espacios temporales, concretamente entre pasado y futuro, tiene un lugar importante lo que podríamos denominar la "temporalidad traumática" o el estrés post traumático como una herramienta para escribir y pensar la fabulación especulativa. Esta temporalidad traumática la encontramos en varias obras de la escritora de ciencia ficción Octavia Butler, especialmente en *Parentesco* donde la protagonista afroamericana avanza entre el presente 1975 y el pasado a una plantación esclavista en el sur de Estados Unidos. En estos viajes, la protagonista acaba por comprender su relación de familiaridad y parentesco con

las personas que viven en la plantación y, si bien el viaje en el tiempo se muestra como una forma de poder, ella no es capaz de decidir cuándo se van a producir estos saltos temporales (Butler 2018). De igual manera, en su novela *Fledgling* nos encontramos que la protagonista es también un personaje poderoso, perteneciente a la especie Ina (una especie de vampiro), pero se trata de una niña negra entre vampiros blancos que ha perdido la memoria a raíz de un episodio traumático. Los descubrimientos que va haciendo conforme recupera su memoria y va comprendiendo quién es, también están fuera de su control (Butler 2007). Por lo tanto, en estos dos relatos, el pasado, los recuerdos y la memoria cultural se entrelazan con saltos temporales al futuro y, de nuevo, se advierten estas acechanzas del pasado (personal y cultural) que no permiten generar estas líneas temporales históricas progresivas, sino que nos devuelven continuamente a eventos del pasado.

Uno de los ejemplos más recientes y famosos de afrofuturismo es la saga de Marvel *Black Panther* (2018, 2022), que especula con qué habría ocurrido si parte de África no hubiese sido colonizada y nos presenta esta sociedad utópica en el país de Wakanda que posee un metal, el *vibranium*, que permite hacer todo tipo de experimentaciones tecnológicas. Esta nación se mantiene aislada, protegiendo sus límites con sus desarrollos tecnológicos. Son pacifistas y no intervienen en conflictos internacionales y la tecnología, religión y espiritualidad van de la mano. La religión y la espiritualidad también es importante en *Quien teme a la muerte* (2019b) de la nigeriana Nnedi Okorafor, una de las autoras de afrofuturismo más importantes del momento, en el que aparece Onyesonwu, una mujer en una era post-nuclear en la que África se encuentra bajo el tutelaje de un chamán y donde ella es la encargada de salvar a su pueblo de un genocidio con sus poderes. En su saga *Binti* (2018a, 2018b, 2019a), también aparecen cuestiones relacionadas con la herencia de tradiciones culturales mezcladas con la clásica tecnología y argumentación intergaláctica propia de la ciencia ficción más clásica. Esta trilogía, que ha recibido los dos premios más prestigios de la ciencia ficción el Hugo en el 2016 y el Nébula en 2015, narra la historia de Binti, una adolescente humana de la etnica *himba* en el ficticio Namib (probablemente basado en Namibia) que abandona su planeta y familia para acudir a la universidad más prestigiosa del universo, la universidad Oomza, convirtiéndose en la primera *himba* en entrar en esta institución, gracias a su profundo conocimiento de las matemáticas. En el transcurso de ese viaje, Binti conoce a otras razas, entre las que destacan las Medusas, enfrentadas con otros pueblos humanos, y acaba por ser capaz de comunicarse y de hacerse amiga especialmente de una de ellas, Okwu. Entre otros, el elemento que acerca a Binti y Okwu es que esta descubre por casualidad que el barro perfumado llamado *otjize* con el que recubre todo su cuerpo Binti es curativo para las medusas.

Precisamente a esta mezcla entre espiritualidad, pasado y futuridad lo han llamado "futuridad ancestral" en diferentes contextos, para referirse a esta vuelta a la recuperación de las raíces culturales, identitarias, espirituales para todes aquelles que viven "el futuro de un pasado que no es el nuestro" (Indigenous Action Media 2021: 26). El antifuturismo indígena del que habla el colectivo Indigenous Action Media en

su manifiesto nos dice que el discurso apocalíptico es este final de un mundo y una temporalidad lineal y aniquilante, es "una profecía autocumplida. El mundo lineal muriendo desde adentro" (Indigenous Action Media 2021: 39). Yásyana Elena A. Gil habla de un "futurismo mesoamericano" (2021) y la importancia de atender a las lenguas que pueblan Abya Yala y los aprendizajes sobre el tiempo que estas nos muestran. Por ejemplo, explica que, si bien en el castellano hay expresiones que perpetúan la idea de la línea horizontal con el futuro por delante y el pasado detrás mientras que en otras lenguas como el aimará, también se utiliza esta figura de la línea horizontal, pero con el futuro por detrás ya que al no ser algo conocido no lo podemos ver y el pasado por delante. Y en el mixe, lengua materna de la autora y que se habla actualmente en Oaxaca, esta metáfora de la línea temporal es vertical donde "el futuro nos va cayendo, atravesando el cuerpo y bañándonos de tiempo: *menp këtäkp*" (Gil 2021: 47-48). Iki Yos Piña Narváez recupera el concepto de Cristina Sharpe "*in the wake*" que traduce como "estar en la estela", entendido como el tiempo en "infinitivo y en el infinito de un sistema de plantación que no ha quedado en el pasado" (Piña Narváez 2021: 16) ese "estar en" continuo con el tiempo de la esclavitud vivida por los cuerpos negrxs/cimarrones. Para escapar y fugarse continuamente de este "tiempo de la plantación" existen "tecnologías del cimarronaje" como la conexión con las ancestras, sus símbolos y presencias. Piña Narváez nos habla del tiempo de Guachía, ancestra con forma de mariposa azul que sería la proyectora de la montaña, el río o el arcoíris, como un tiempo de "micro liberación, un tiempo de sanación, tiempo fantasía de transición y de ruptura con la cis-hetero-crononormatividad" (Piña Narváez 2021:17). Las futuridades ancestrales de las que habla Piña Narváez reivindican estas formas de "nanotecnología ancestral" como la ensoñación generada por el aleteo y la presencia de las mariposas que recuerdan la conexión con Guachía.

Fig. 27 y 28. Imágenes de la instalación No nos culpen de lo que pasó (2019-2020) colectivo Ayllu. 22a Bienal de Sydney.

Leticia Rojas, parte del colectivo Ayllu, al igual que Piña Narváez, y que se ha convertido en un colectivo referente en el Estado español de intervenciones y reapropiaciones del archivo colonial, especialmente de Abya Yala, a través de la práctica artística, también analiza sexualidades ancestrales de Abya Yala con la figura de lxs enchaquiradxs, identidades sexo-disidentes de la cultura manteña-huancalvica, sobre todo presentes en la península de Santa Elena, en Ecuador. Sobre lxs enchaquiradxs sabemos que estaban vinculados a templos y espacios sagrados y son descritos por los cronistas como "vestidos como mujeres" desde niños y que mantenían relaciones sexuales con los caciques (Rojas 2021: 351). Intentando "recuperar la memoria espiritual robada" (Rojas 2021: 351) y desde el contexto de la diáspora en España, Rojas, junto al colectivo Ayllu, han explorado la figura de lxs enchaquiradxs en diferentes piezas e instalaciones artísticas, como la expuesta en la Bienal de Sydney, *No nos culpen de lo que pasó*, en el que construyeron una huaca, un lugar sagrado, con diferentes imágenes, pinturas, objetos en su interior. Mafe Moscoso escribe sobre la figura de lxs enchaquiradxs y del rumor y la danza que despierta el legado y tradición de las prácticas y los cuerpos no binarios y de disidencia sexual en la Abya Yala previa a la colonización:

hay un nuevo orden geológico pre-colonial que es anunciado. entre la espuma de olas y las olitas del mar pacífico lxs hermosxs enchaquiradxs proclaman la llegada de un nuevo tiempo estratigráfico. el tiempo bananero de la recuperación de la vida y de la recuperación de la muerte. la celebración andina de la vida y de la muerte que se yuxtaponen difunde la llegada de mundos arqueológicos pre-coloniales que son necesariamente no-bi-na-rios. la llegada de los mundos de capas tectónicas que florecen exuberantes y promiscuas. seguimos en duelo pero resistiremos. seguimos en duelo colonial pero resistiremos promiscuos y exuberantes. hay una danza ritual que es una fiesta. es el tiempo de la danza ritual que anuncia. es el tiempo de la danza ritual que es anti-binaria. lxs enchaquiradxs se sublevan entre las líneas invisibles de las cenizas volcánicas equinocciales. hacen un llamado geológico. (Moscoso 2020: 42)

La potencialidad del placer, lo festivo y lo erótico donde estas políticas enchaquiradx desde esta cartografía del cuerpo político diaspórico que realizan Rojas y Moscoso es un "'soñar' y 'vivir' en los tres tiempos a la vez, pasado/presente/futuro, que abre posibilidades 'otras' (a otros cuerpos políticos, ídolos o divinidades sagradas, danzas posibles, trabajos, etc.). Esto, en cierto modo, desplazaría la noción fragmentada del tiempo moderno/colonial" (Rojas 2021: 359). Estos trabajos teóricos y artísticos son fundamentales como propuestas de intervención en el archivo colonial, tanto con ejercicios de reescritura de relatos y documentos y como con formas de reapropiación del archivo audiovisual. En este sentido, el marco expuesto en este subapartado, son referentes fundamentales de alteración e intervención en el archivo, especialmente en los archivos coloniales o los archivos donde las personas racializadas solo aparecen espectralmente y como ausencias, como veremos en el apartado de este capítulo referido a los "archivos imaginados" con el trabajo de Saidiya Hartman o Cheryl Dunye, así como la necesidad de invención e imaginación de archivos dentro de los movimientos antirracistas.

Algunos teóricos y autores del afrofuturismo han encontrado paralelismos entre la narrativa de la abducción alienígena, tan presente en la ciencia ficción, y el comercio transatlántico de esclavos, encontrando que las historias de los alienígenas son metáforas de la experiencia de personas afrodescendientes en América. El *alien* puede aparecer como metáforas críticas del imperialismo y el racismo, y en este sentido, el afrofuturismo también se está planteando la pregunta de qué implica ser no-humano. Recordemos que, en inglés, el término *alien* y concretamente *ilegal alien* se usa en muchos casos para referirse a las personas migrantes indocumentadas que cruzan fronteras y que alimentan el imaginario colectivo racista, de nuevo también presente bajo la idea de "la invasión de los *aliens*" y de representar una nueva forma de colonización (Womack 2013: 32). Por lo tanto, también puede representar ese cuerpo extraño que secuestra, abduce y, en muchos casos amenaza con colonizar el espacio conocido, esto es, aparecer como la imagen del invasor. Este *alien* como figura de la alteridad ha sido muy utilizado en la ciencia ficción ocupando los dos roles en relación a la colonización: pensemos en la *Guerra de los clones*, *Independence Day* (1996) como la amenaza y el enemigo, en la saga *Alien* (1979–2017), como metáfora de situaciones reales de discriminación racial como *Distrito 9* (2009), una película desarrollada en Sudáfrica inspirada en los horrores del distrito seis de Cape Town durante el apartheid o películas y novelas como *Avatar* (2009, 2023) o *El nombre del mundo es bosque* (2021), de Ursula K. Le Guin donde se plantean críticas al imperialismo y el colonialismo de los pueblos indígenas de planetas que los humanos han ido a explotar y arrasar buscando recursos.

Fig. 29 y 30. Fotogramas de Distrito 9 (2009) Neill Blomkamp y Avatar (2009) James Cameron.

En muchas de estas ficciones donde un protagonista humano entre en contacto con razas de otros planetas, el clima suele jugar un papel importante. Tanto en las mencionadas *Avatar* como en *El nombre del mundo es bosque* los humanos blancos que llegan a esos territorios se sienten fuera de lugar y desorientados, en un primer momento, por el calor y la humedad que les rodea. Fredric Jameson analiza la importancia del clima dentro de la ciencia ficción centrándose en la novela de Ursula K. Le Guin, *La mano izquierda en la oscuridad* (2012), que transcurre en el planeta

Universidad Complutense de Madrid

Invierno. Jameson habla de las condiciones climáticas, en concreto el calor, como parte del exotismo, algo que hace que los héroes blancos se disuelvan y sientan su identidad como amenazada por el entorno:

Esta pérdida de la autonomía física –dramatizada por el entorno total de la selva en la que el europeo se disuelve– se entiende, por consiguiente, como una metáfora de la pérdida de la autonomía psíquica, de la completa desmoralización, el consumo colonial de whisky y el deterioro general del héroe tropical son paradigma canónico en la literatura […] La preocupación por el calor, el temor al sudor como una especie de disolución de nuestro propio ser, equivaldría entonces a una inconsciente inquietud por el trabajo en el campo tropical. (Jameson 2009: 321)

La novela gráfica de ciencia ficción *House of women* (2017) de Sophie Goldstein es un ejemplo del miedo de esta disolución identitaria aplicada también a la sexualidad, donde un grupo de mujeres religiosas llegan a un recóndito planeta con intención evangelizadora y pronto empiezan a sufrir las consecuencias del clima como un relajo y disolución de sus costumbres. Las religiosas empiezan a observar cómo las indígenas de este planeta, que ellas intentan educar y encorsetar en los binarismos de género, mantienen relaciones sexuales con el único hombre humano que habita en ese planeta y que ha sufrido mutaciones genéticas convirtiéndose en un híbrido entre las dos especies. Escandalizadas en un primer momento ante este descubrimiento, poco a poco van desarrollando ellas también un deseo casi enloquecedor hacia este hombre y una censura y odio hacia el comportamiento de la población indígena.

Fig. 31 y 32. Imágenes de House of women (2017), Sophie Goldstein.

Si el calor plantea este riesgo de fusión y adhesión de identidades, la disolución del sujeto con su entorno y, por lo tanto, también con aquellos aclimatados a ese medio, el frío generaría lo contrario. Según Jameson, la novela e Le Guin presenta innumerables tramas que hacen un tanto inconexa la narración y el ser capaces de afirmar cual es el tema común en la novela por lo que se centra en el clima como forma de "reducción del mundo". Este elemento unificador y constante en la narración, el frío plantea una diferencia radical entre el sujeto y el mundo (2009). El frío genera que los habitantes de este planeta tengan que cubrirse constantemente y habitar los interiores, buscando a través de la arquitectura y el abrigo el aislarse del entorno. Este cierre y opacidad de los habitantes de este planeta se traslada a su sexualidad desde la perspectiva del terrestre. Estos habitantes son intersexuales y bisexuales: sus genitales se desarrollan tan sólo una vez al mes, en el momento de celo que denominan *kemmer* y van variando, respondiendo en ese desarrollo a quienes tienen alrededor. El protagonista del relato, narra la dificultad que tiene para ser capaz de comprender el género y la orientación sexual de las personas con las que se encuentra y su escrutinio y curiosidad constante para definirlos y comprenderlos de forma binaria.

Para Alcena Madeline Davis Rogan la corporalidad alienígena juega un papel importante en pensar la alteridad como una entidad que estos protagonistas desean o deben conquistar o comprender enteramente. En este sentido, las representaciones de la sexualidad alienígena y los actos sexuales entre *aliens* reinscriben continuamente los límites ontológicos y epistemológicos de las experiencias sexuales humanas lo que, para algunas autoras, es un problema ligado a los límites de la representación en la ficción y la política (2004: 443). En muchos casos, estas dificultades y complejidades en las representaciones creativas del sexo alienígena pueden ir de la mano de investigaciones y críticas teóricas de los límites de la representación, como en el caso de autores como Samuel Delany, Angela Carter o la propia Monique Wittig (Davis Rogan 2004). Los "límites de la representación" son los límites del pensamiento especulativo que, como veíamos al principio del capítulo, puede aparecer tanto en la ciencia ficción como en el feminismo, la teoría *queer* o cualquier otro discurso dialéctico que introduzca el futuro como parte de su aparto conceptual. Por lo tanto, la dificultad y limitación a la hora de pensar y representar sexualidades disidentes alienígenas que no reestablezcan el binarismo de género humano dentro de la ciencia ficción, conecta y es especialmente interesante para la teoría *queer* y feminista preocupada por criticar el sistema sexo-género. A lo largo del análisis no retomaré esta cuestión en profundidad, convirtiéndose en una de las muchas líneas que sólo queda esbozada en parte aquí, en el marco teórico, pero considero que sería interesante para futuros ejercicios de especulación en el archivo continuar pensando la corporalidad alienígena como una xenofeminista también *en* el archivo. En concreto, la figura de la archivera, del *arkonte*, es una especialmente fértil a la especulación, en tanto que conecta con seres míticos con conocimiento ancestrales y capacidad predictiva, tan importante dentro de lo que, más adelante, llamaré "archivos poderosos". Si bien no se pensará desde lo alienígena, en el siguien-

te capítulo de Metodología si se hará mención a una corporalidad de la archivera como una fantástica, con la figura del minotauro en el archivo-laberinto, así como la referencia al "ogro" que habita el archivo. También en el último capítulo y si bien, de nuevo, no forma parte de lo alienígena estrictamente, se piensa el cuerpo de las archivistas como uno en mutación con los archivos contaminados y *zombificados*, y por lo tanto generando mutaciones y contaminaciones intraespecies y posthumanas. Esta, la de la corporalidad seguida de estas interacciones y las sensibilidades y poderes que estas generen en el cuerpo de la *arkonte* mutante, es una de las preguntas que me gustaría retomar en el futuro, pensándolo de la mano de Octavia Butler y su triología *Xenogénesis* (2021), en posibles talleres de escritura a realizar desde el archivo de Ca la Dona[21].

2.1.4 Hauntología y futuro

Hasta ahora y con las referencias afrofuturistas, antifuturistas y aquellas que retoman la importancia de lo ancestral, hemos analizado propuestas artísticas y teóricas que se preocupan por esta interrelación temporal, en muchos casos críticas a la concepción moderna del tiempo moderno lineal y colonial, donde la espiritualidad, los ritos y la magia tienen poca importancia. Quisiera ahora detenerme en un concepto que sí se preocupa por los muertos y lo fantasmal, que acecha el presente continuamente y se convierte en una falla o una fuga del tiempo progresivo, me refiero a la producción teórica en torno a lo espectral, y lo que se desvanece, lo *hauntológico*, especialmente relevante en un archivo donde, como veremos, lo ausente, el duelo, la muerte e incluso lo fantasmagórico también tiene un papel importante. Uno de los autores que se ha preocupado por las políticas fantasmales en relación al futuro ha sido el crítico cultural Mark Fisher quien relaciona el concepto de *hauntología* de Jacques Derrida (2012) aplicándolo a la música para hacer un análisis cultural de la pérdida de la idea de futuro que se vivió a principios de los años dos mil. Fisher entiende la *hauntología* como la desaparición del modernismo popular y su capacidad de generar imágenes y escenarios de futuro, como parte de un duelo por aquellos proyectos que comenzaros en los sesenta y setenta desde la contracultura. También Franco Bifo Berardi habla de "lenta cancelación del futuro" en *Después del futuro* (2014) que empieza a ocurrir en las décadas de los setenta y los ochenta. Para Fisher, se ha perdido un sentido del shock del avance y la identidad propia de una época que se podía detectar en la música. Ya no se trata tanto de que las personas de otras épocas puedan defender ese lema conservadurista del "todo tiempo pasado fue mejor" sino que incluso podrían llegar a extrañarse de que ciertas formas pasadas que han vivido pervivan en el presente. En este sentido, para Fisher, el siglo

21 Este es un taller que iba a realizar en noviembre de 2023 en el archivo pero que, por encontrarme en el momento final de escritura y contando en este punto con un exceso de material, he tenido que postponer a finales de año.

XXI sigue en cierta forma atrapado en el XX. Estos pasados culturales y musicales especularon futuros que nunca llegaron a ocurrir y que fueron mucho mejores que los que efectivamente ocurrieron, proyectos que operan como los "futuros antiguos" (Lothian 2016) con los que comenzábamos este capítulo, que reflejan una incapacidad por seguir pensando el futuro en los términos en los que se hacía en el pasado. Aquí vemos una relación con los anhelos utópicos de José Esteban Muñoz (2020) en el que, en la Inglaterra post Margaret Thatcher y tras la instauración del neoliberalismo en la que escribe Fisher (2018), la música y el arte han perdido su capacidad de asir el presente o quizás ya no hay presente que pueda ser articulado. El tiempo se ha plegado sobre sí mismo dice Fisher (2018), y citando a Derrida en *Espectros de Marx* nos recuerda que la *hauntología* es sobre todo una agencia de lo virtual: "lo que *ya no es más,* pero permanece como una virtualidad que en realidad *es,* como la traumática 'compulsión a repetir' un patrón fatal [...y lo que] *todavía no ha* ocurrido actualmente, pero *ya es* efectivo virtualmente" (2018: 45). Es importante, dirá Fisher (2018), que la época del realismo capitalista, la época en la que creemos que no hay alternativa al capitalismo, está asediada no por la aparición del espectro del comunismo sino por su desaparición. Se trata de un duelo fallido: la muerte no ha sido conjurada, no ha habido una desaparición absoluta, sino que lo que hace que estas producciones sean *hauntológicas* es la consciencia de la pérdida constante de futuro. La importancia de los setenta sin duda como un momento de experimentación, de gran producción de la clase trabajadora dice Fisher (2018), pero también como un momento en el que esos deseos se van materializando y llegan hasta el ahora. Lo que nos acecha, por lo tanto, no es la pérdida sino:

> el espectro de un mundo en el que todas las maravillas de las tecnologías de la comunicación puedan ser combinadas con un sentido de la solidaridad mucho más fuerte que la socialdemocracia hubiera podido producir. […] Lo que debe asediarnos no es el *ya no más* de la socialdemocracia tal como existió, sino el *todavía no* de los futuros que el modernismo popular nos preparó para esperar pero que nunca se materializaron. Estos espectros –los espectros de los futuros perdidos– cuestionan la nostalgia formal del mundo del realismo capitalista. (2018: 55)

El trabajo de Fisher (2018) sobre la *hauntología* se centra principalmente en análisis musicales y, en ese sentido, no tiene tanta aplicabilidad a esta investigación, pero considero que su análisis de la impronta *hauntológica* que el ímpetu cultural y socialista de los sesenta sigue teniendo es relevante e influyente en la mirada de un archivo que comienza precisamente en esa década. Si el fantasma puede ser entendido como lo reprimido que acecha, buena parte de estos deseos del feminismo y lesbofeminismo de los setenta y ochenta presentes en el archivo se desvanecen, pero no mueren y, en muchos casos, permanecen en esa nostalgia tan común con la que muchas personas se aferran y aproximan a estos relatos. La figura de la "fan" feminista y lesbofeminista que revisaré en el análisis está atravesada por la *hauntología* también en este sentido de Fisher (2018) de conexión con las acechanzas contraculturales de los setenta. Dicho esto, son otras las autoras que se citarán en el análisis que trabajan cuestiones sobre las políticas de la memoria, los

espectros y su relación con la sociología y la espectralidad lésbica y se desarrollará su trabajo en los capítulos que siguen (Freccero 2007, 2013, Gordon 2008, Pol y Rosón 2017, Rosón 2020, Echaves 2021, 2023, Ramajo 2021 *et. al*).

Escribir historias del pasado que tienen en cuenta exclusiones o invisibilidades es también una forma de contar historias de fantasmas. La *hauntología* entendida como esta política de lo negativo, lo ausente y lo que se desvanece o se ha desvanecido por completo, es fundamental para el trabajo de esta tesis y será retomado a lo largo de los capítulos de análisis. Buena parte de esta realidad y materialidad de lo fantológico y *hauntológico* será tratado en el capítulo del análisis relacionado con las fotografías del archivo y el pegamento, donde la fotografía, en su intento continuo de retratar el tiempo y de paralizarlo, se convierte en un medio especialmente sensible a lo fantasmal.

2.2 SF, CIENCIA FRICCIÓN Y ECOFICCIONES

Una de las autoras cuyo trabajo más me ha influido a la hora de pensar tanto aproximaciones metodológicas al archivo, como a la hora de combinar la teoría y el género ensayístico con relatos especulativos ha sido Donna Haraway, especialmente, y como exponía al principio del capítulo, su texto *SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far* Donna Haraway (2013), donde habla de cómo la ciencia ficción ha dado forma a su escritura y su investigación[22]. Este interés se puede rastrear a lo largo de toda su producción y está presente, por ejemplo, en el diseño e imaginación de la corporalidad del ciborg del que nos dice que es un "organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo, una criatura de la realidad social a la vez que una criatura de la ficción" (Haraway 1991: 149-150). El artículo en torno al espacio SF y la importancia de la especulación fabulativa

22 Este texto ha sido increíblemente influyente en el ámbito de la estética, sobre todo en uno de los eventos artísticos más importantes del arte contemporáneo, documenta de Kassel y en concreto en la celebrada en 2012, Documenta (13). En la llamada "exposición jardín" comisariada por Carolyn Christov-Bakargiev se presentó una primera versión de este texto en el catálogo *100 Notebooks* que contaba con contribuciones de autoras y activistas ecosociales como Vandana Shiva. La influencia de Haraway no fue simplemente teórica, formó parte del comité de asesoramiento y vemos una gran influencia de sus teorías en las estructuras tentaculares y rizomáticas con las que conectaban los espacios expositivos con los jardines propios del parque donde se celebra documenta, el Karsaue Park. Documenta13 también trató la cuestión de las distopías y planteó preguntas esenciales como: ¿cómo podemos representar un mundo que se enfrenta a la catástrofe medioambiental, un paisaje post-humano y, quizás, la inminente extinción? Y ¿cuál es la economía política de las estéticas postapocalípticas? Los paisajes exteriores representaban la urgencia que tanto Haraway como Shiva plantean, pero que resuelven tratando la utopía, el interior trazaba el miedo a no tener un futuro en una clave más distópica. De hecho, una de las piezas más importantes de la exposición en clave de ciencia ficcional ecológica sería *El fin del mundo* de los artistas surcoreanos Moon Kyungwon y Jean Joonho.

y la ciencia ficción atraviesa el libro en el que posteriormente se publicó este texto, *Seguir con el problema* (2019) donde se plantea la importancia del relato y las prácticas artísticas y creativas para afrontar la pregunta por el tiempo presente y su por-venir. En los tiempos del colapso ecosocial y de la urgencia climática que algunos han bautizado como Antropoceno, el Capitaloceno refiriéndose al impacto del hombre y el capitalismo en los tiempos geológicos y en la habitabilidad de la Tierra, Haraway propone el Cthuluceno (Haraway 2019). Este Cthuluceno buscaría desarrollar una forma de "pensamiento tentacular" que nos permita pensar y generar relatos de continuidad, relatos que no busquen soluciones sencillas, sino que *nos líen* y nos hagan seguir con el problema de pensar y aprender, en sus palabras, a vivir y morir en simbiogénesis y relación con otras especies. Haraway (2019) nos interpela a mantenernos en el problema del presente en vez de buscar soluciones aparentemente sencillas que planteen escenarios de punto de partida cero, esto supondría según la autora una forma de generar y de heredar la respons-habilidad, el ejercicio de la capacidad de dar respuestas: la propia elección de la palabra problema, nos dice Haraway, ya tiene interés:

Trouble es una palabra interesante. Deriva de un verbo francés del siglo XIII que significa "suscitar", "agitar", "enturbiar", "perturbar". Vivimos (todos los seres sobre la Tierra) en tiempos perturbadores, tiempos confusos, tiempos turbios y problemáticos. […] Los tiempos confusos están anegados de dolor y alegría; de patrones ampliamente injustos de dolor y alegría; de un innecesario asesinato de la continuidad, pero también de un resurgimiento necesario. La tarea es generar parientes en líneas de conexión ingeniosas como una práctica de aprender a vivir y morir bien de manera recíproca en un presente denso. Nuestra tarea es generar problemas, suscitar respuestas potentes a acontecimientos devastadores, aquietar aguas turbulentas y reconstruir lugares tranquilos. En tiempos de urgencias, es tentador tratar el problema imaginando la construcción de un futuro seguro, impidiendo que ocurra algo que se cierne en el futuro, poniendo en orden presente y pasado en aras de crear futuros para las generaciones venideras. Seguir con el problema no requiere de este tipo de relación con los tiempos llamados futuros. De hecho, seguir con el problema requiere aprender a estar verdaderamente presentes, no como un eje que se esfuma entre pasados horribles o endémicos y futuros apocalípticos o de salvación, sino como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados. (Haraway 2019: 19- 20)

En su capacidad de representación y especulación con categorías otras, el arte, en este caso el arte del relato, nos permite evocar imágenes que todavía no son pensables. El relato, el *storytelling*, puede ser una de las formas de detener, según Haraway, el tren del progreso y sus aniquilaciones. Dice Haraway que "importa qué pensamientos piensan pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa qué relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa qué historias cuentan historias" (2019: 65-66). Aquí, frente al pensamiento y los relatos autopoiéticos, Haraway reivindica la importancia de lo simpoiético, donde esta forma de "pensamiento tentacular" como lo llama, es aquel que reconoce la interdependencia con otros seres. Haraway, en línea con la cita anterior argumenta que hay toda una producción teórica que es "seriamente

impensable: no apta para pensar con" (2019: 59). Dentro de este pensamiento interconectado y dependiente el juego tiene una gran importancia. De hecho, una de las imágenes que Haraway utiliza para este tipo de pensamiento en red, interdependiente y tentacular es el llamado "juego de cuerdas", en inglés *string figures* que forma parte de esa enumeración de prácticas dentro de la SF, la ciencia ficción y todo lo que engloba. Utiliza esta figura del juego de cuerdas para describir la necesidad de mirar las relaciones de simbiosis entre los seres que habitan el planeta y para hablar de cómo la relación entre los seres humanos y el resto de seres es también tentacular, embrollada, interconectada y en dependencia. De hecho, el último capítulo de *Seguir con el problema* termina con un relato en clave de ciencia ficción especulativa, un mundo en el que la reproducción y los sistemas de familia heterosexuales han sido reemplazados por sistemas multiparentales, en el que las relaciones de parentesco se dan en cualquier momento de la vida. Este relato de los Niños del Compost es el mejor ejemplo de estas sociedades no post-humanas como nos dice Haraway sino "com-post", donde los humanos desarrollan relaciones de parentesco con simbiontes a lo largo de generaciones sufriendo mutaciones corporales para comprender y relacionarse mejor con ellos.

Al principio del capítulo "Sembrar mundos. Una bolsa de semillas para terraformar con alteridades terráqueas" Haraway habla de cómo el *slogan* que ella usó durante la época de Reagan era "¡Cyborgs para la supervivencia de la Tierra!" en la época Bush, tomándolo de entrenamientos y competiciones de perros lo cambió "¡Corran Rápido, muerdan fuerte!" y cómo hoy en día se han convertido en "¡Sigan con el problema!" que da título a este libro. Haraway nos incita en todo el libro, pero en concreto en este capítulo, a tomar la obra de las ya nombradas autoras de ciencia ficción Ursula K. Le Guin y Octavia Butler como referentes para forjar alianzas multiespecies, en contra de lo que considera una división mortal como son los binarismos naturaleza/cultura, tecnología/organismo y lenguaje/máquinas. En la saga *Earthseed* con el primer libro *La párabola del sembrador* (1993) de Octavia Butler, Lauren Oya Olamina crece en una comunidad cerrada en Los Ángeles y tiene el don y la maldición de poder sentir el dolor de todos los seres vivos como resultado de una droga que tomó su madre al estar embarazada de ella. La joven, a lo largo de la narración, tratará de generar una nueva comunidad bajo una religión llamada "Earthseed" [Terrasemilla]. Es importante tener en cuenta que en la religión Yoruba, Oya es Orisha del río Níger cuyos atributos están ligados a la muerte, la creación y el poder sobre los vientos. La protagonista inicia la primera comunidad en el norte de California donde, en palabras de Donna Haraway, ella misma se encuentra planteando cómo podemos reforestar y replantar el mundo. En esta trilogía "Dios es el cambio" y la religión Earthseed muestra cómo cualquier semilla puede germinar en cualquier espacio y lugar por más peligroso que parezca. Pero, y esto es lo fundamental en la literatura de la autora, eso no quiere decir que vaya ni *deba* hacerlo. Esta es, para Haraway, una de las características esenciales de la obra de Butler: el problema de la destrucción

y las florecientes heridas y no simplemente la supervivencia en el exilio, diáspora, abducción y transportación de poblaciones indígenas, descendientes de esclavos, refugiados, inmigrantes (2019: 185).

En el marco de la exposición *Ciencia Fricción* Helen Torres, escribe un texto llamado "El arte de la continuidad" en el que dirá que el problema es que nuestro presente, "no es un 'presente denso', es decir, generativo, enredado sino un tiempo vacío, homogéneo, un paréntesis ensordecedor de soledad y aislamiento. Es el tiempo del progreso, ese huracán que empuja al ángel de la historia hacia el futuro, sin importarle 'el cúmulo de ruinas que crece hasta el cielo'" (Torres 2021: 59). Aquí "seguir con el problema" y "el arte de la continuidad" son dos títulos que abarcan el problema de mantenernos en la pregunta del presente, ejercitando la capacidad de respons-habilidad aquí y ahora. Precisamente en el contexto de la pandemia por el COVID-19 Haraway y Torres tuvieron una conversación en la que Helen Torres decía que este arte de la continuidad se lleva bien con el fracaso y plantea el reto de renunciar a la promesa de generar esa "nueva normalidad" que la pandemia auguraba abandonando la ansiedad por un futuro mejor y el miedo "hablando los lenguajes mezclados y bastardos de la resistencia, el rechazo, la pasividad y la negación puede ayudarnos a salir del inmovilismo" porque, en sus palabras, lo que "nos paraliza no es el miedo a la muerte, sino a la complejidad de la vida. Usar ese miedo para mantener la continuidad del relato es tarea urgente. Vamos tarde, pero aún estamos a tiempo" (Torres 2021: 63).

2.2.1 Utopía, distopía y colapso capitalista y ecosocial

Layla Martínez argumenta en su libro *Utopía no es una isla. Catálogos de mundos mejores* (2020) que muchos de los autores y autoras de utopías se han visto obligados a rebajar su contenido mientras se producía un auge de las narrativas distópicas. Esta ola distópica ha generado que los futuros mejores sean cada vez más impensables y que cada vez sean menos comunes los relatos utópicos por considerarse, incluso, ingenuos. Estos imaginarios distópicos, en muchos casos, están alimentados por lo que Mark Fisher ha llamado el "realismo capitalista", la creencia y el apoyo de aquella frase de Margaret Thatcher "No hay alternativa" y del "Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo" de Fredric Jameson (2009: 199). Ser solo capaces de imaginar futuros peores nos ha quitado la capacidad para pensar en un por-venir mejor y olvidar la importancia de la utopía para esbozar otros mundos posibles y mejores. Frente a esto, Martínez realiza un análisis de utopías históricas, proyectos socialistas, anarquistas y revolucionarios. Lo que nos muestran los ejemplos históricos analizados por Martínez es que en muchos casos los escenarios distópicos de colapso están atravesados por esta creencia en la naturalidad y necesidad del capitalismo también en el futuro. Paula Bruna (2020) analiza hasta qué punto nuestro imaginario está anulado por este colapso capitalista de la mano de la crisis ecosocial en las imágenes y representaciones audiovisuales del futuro en las que, en

muchos casos, como califica Timothy Morton (2016), el cambio climático opera como un "hiperobjeto", un objeto que tiene más partes que el todo y tan grande en el espacio y el tiempo que es casi imposible de comprender y acotar. Esto ocurre en películas como *The Day After Tomorrow* (2004), donde un tsunami acaba con la ciudad de Nueva York y donde la narrativa se centra más en el nivel de desastre y catástrofe y violencia sufrida por los personajes impidiendo que esta imagen distópica pueda generar una reflexión crítica en los espectadores (Bruna 2020: 4). Hasta qué punto nuestro imaginario está anulado dentro de las categorías del presente es bastante evidente por ejemplo en este *frame* de la película *Interstellar* (2014) en el que vemos cómo se ha podido replicar el campo de béisbol en esta estación espacial sin gravedad. Como si nos estuvieran diciendo que lo más importante, ante que cualquier cosa, antes que todo es el *american way of life* y la perdurabilidad de esa forma de vida, incluso en el espacio alienígena.

Fig. 33 y 34. Fotogramas de The Day After Tomorrow (2004) Alfonso Cuarón e Insterstellar (2014) Christopher Nolan.

El abuso de las retóricas futuristas es también peligroso no sólo en el sentido de la hegemonía distópica que se extiende sino por arrebatarnos esta capacidad de fabulación en el presente. Para generar imágenes de mundos otros, de corporalidades otras, de diferentes formas de percepción se abusa del recurso de proyectarlas en un momento que aún no ha ocurrido, en el futuro, como si el presente y el pasado estuviesen totalmente cerrados sobre sí mismos. Paula Bruna (2020) dice que hay que romper con el futuro a través de la lectura y asimilación atenta de marcos como el perspectivismo amerindio o la teoría decolonial como la utiliza Haraway (2019) para encontrar aliados en las culturas alejadas del capitalismo y la modernidad occidental, revisionadas ahora no como una sobrevivencia del pasado, sino como posibles maneras de subsistencia en el futuro (Danowski y Viveiros de Castro 2019: 218). ¿Por qué esta incapacidad para ficcionar con el aquí y el ahora? ¿Es posible pensar un presente *friccionado*? ¿un presente de diferentes ficciones que friccionan y chocan entre sí? ¿puede el archivo ser una herramienta para realizar esta tarea? Estas preguntas han influido mi trabajo en la importancia que la ciencia ficción puede te-

ner en el contacto con el archivo para poder seguir pensando el presente y el futuro más inmediato desde perspectivas que se pregunten por estos futuros que deseamos que lleguen y aquellos que tememos. La idea de fricción, expuesta en el apartado general, así como el pensamiento de estas autoras y muchas de las preguntas de este subapartado en torno a la representación de la distopía, serán retomadas en el último capítulo de esta tesis, de la mano de la presencia del moho en el archivo y las preguntas y afectos que este encuentro genera. Además, este marco ha sido importante, como veremos a continuación, en muchas prácticas artísticas que utilizan el archivo con intenciones de revisionismo ficticio o especulación fabulativa buscando generar una narrativa del presente y del pasado que tenga en cuenta unas ausencias y carencias tanto ficticias como históricas. Así, introducir herramientas propias de esta *SF* de la que habla Haraway en el archivo puede ayudarnos a no olvidar esta historicidad y materialidad de la utopía de la que habla Layla Martínez (2020) y ayudarnos a mantener el aliento en creer que otros mundos posibles.

2.3 ARCHIVOS IMAGINADOS

Plantear ejercicios de especulación y ficción en el archivo podría suponer un problema para algunas investigadoras, historiadoras o usuarias que siguen considerando a éstos como lugares de principios ordenadores y de verdad. No obstante, la ficción e interpretación está, ya de por sí, continuamente presente en el archivo y en la práctica de archivar, como bien sabemos las que hemos pasado tiempo con las categorías de ordenación y sentido propias de estos espacios, como archivos y bibliotecas. Una de estas personas, Javier Pérez Iglesias, bibliotecario de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, escribió en el contexto de la pandemia, un librito llamado *No hay ciencia sin ficción* (2022), un texto localizado en 2092 con la biblioteca como protagonista: un espacio de encuentro y contacto con autoras de otras épocas y que parte, al igual que mucha de la programación y actividades que ocurren en este espacio, de la idea de las bibliotecas y los archivos como espacios imaginativos y atravesados por la ficción. De la misma manera, también encuentro en el archivo de Ca la Dona un espacio fructífero para pensar el futuro, realizando así ejercicios imaginativos, y donde, hay un continuo ejercicio de reinterpretación también del pasado.

Para Eric Ketelaar, el archivo es un "repositorio de significados" con múltiples capas y facetas de significados escondidos en los procesos de catalogación que son continuamente construidos y reconstruidos mediante su uso e investigación (2001: 139). Esto significa que la aproximación al archivo de una generación hoy, cambiará, leerá y encontrará cosas diferentes con ese mismo material en el futuro y por lo tanto muestra que siempre estamos reimaginando y aproximándonos al archivo de forma creativa. En la introducción de *Archive Stories* Antoinette Burton (2005) explica cómo esa colección de ensayos pretende mostrar el peso de que los archivos no sólo cuenten historias, sino que son en sí mismos historias que producen discursos

y efectos sobre el discurso del que, en palabras de Burton, "la historia no es sino uno". Esto es importante, nos dice Burton, porque desde muchas otras disciplinas se quiere entender la historia como "un procedimiento metodológicamente auto-evidente siendo el archivo su instrumento" (Burton 2005: 20). Pero el archivo *queer* se encuentra continuamente con unas ausencias y vacíos que, si no se cuestionara la función del archivo, simplemente dejarían tras ellos silencios irrevocables: "al igual que hay muchas formas de historias *queer* también existen muchas formas de archivos *queer*: los banales, los tiernos, los burocráticos. Pero quizás lo más *queer* de los archivos son sus silencios –sus espacios en blanco y sus perversamente obstinados agujeros–" (Bryan Wilson 2013: 83). Podemos preguntarnos, cómo configura el archivo la memoria y la historia y, sobre todo, como dice Gracia Trujillo, "de quines formes l'absència o precarietat d'arxius incideix en la memòria, i la historia?" (2023: 36). Y es que, estas ausencias nos importan y hacen que tengamos que plantearnos contra-metodologías *queer* (Trujillo 2022). Una de estas contra-metodologías fundamentales para regenerar o llenos estos agujeros de la historia (véase capítulo 4) de los archivos y memorias *queers* y racializadas es la ficción. Siguiendo esta idea, Ann Cvekovitch (2019), argumenta que debemos cuestionarnos qué se ha considerado tradicionalmente como evidente y poder hacer prácticas que pongan en valor los presentimientos o las intuiciones. Cvekovitch nos recuerda la importancia de las prácticas artísticas para abordar preguntas históricas y la importancia de archivos inventados como el de Fae Richards hecho para la película *The Watermelon Woman* (1996) que, si bien puede generar dilemas y problemas para algunos desde el punto de vista de la verdad y la evidencia, "es una gran pieza no sólo de práctica archivística sino también de teoría del archivo porque nos enseña algo sobre cómo quizás necesitemos inventar archivos allí donde no existen" (Cvekovitch 2019).

En *The Watermelon Woman* (1996) de Cheryl Dunye, la protagonista, Cheryl, es una directora de cine negra lesbiana que busca referentes que le hayan precedido para poder encontrar su genealogía y su voz como artista. Dunye estaba investigando las figuras de mujeres negras lesbianas en Hollywood y para ello acudió al Lesbian Herstory Archive y a la biblioteca del Congreso. En el archivo encontró material de mujeres negras lesbianas, pero nada de mujeres negras en Hollywood y en cambio en la biblioteca del congreso sí encontró materiales de mujeres negras en Hollywood, pero nada de mujeres negras lesbianas (Bryan-Wilson, Dunye 2013: 83). Este mismo recorrido por bibliotecas y archivos es el que hace el personaje de Cheryl, a quien le cuesta encontrar documentación sobre la existencia de mujeres negras lesbianas en la industria cinematográfica hasta que encuentra documentación sobre Fae Richards, una actriz de Hollywood de los años 20 en un archivo llamado C.L.I.T. que sería una réplica y parodia del Lesbian Herstory Archive. Es aquí donde Cheryl Dunye fabrica este archivo inventado de esta mujer que, si bien no existió, podría haber existido. "The Fae Richards Photo Archive" es obra de la fotógrafa y activista Zoe Leonard y está formado por 82 imágenes, (gelatinas de plata y revelados) y un cuaderno con páginas de texto escrito a máquina (Bryan-Wilson,

Dunye 2013). El archivo hace un recorrido de la vida de Fae Richards desde su adolescencia, su carrera como actriz de Hollywood, la época en la que su carrera se vería perjudicada por el racismo de la época de las luchas por los derechos civiles y, finalmente, sus últimos años como una figura olvidada. Toda la dirección de arte busca el realismo de la época y, lo más interesante, también el formato de las fotografías pretende simular esa realidad. Este archivo fue adquirido por el museo Whitney de Nueva York y se ha convertido en un referente de la teoría *queer*[23].

Fig 35. Imagen de The Fae Richards Archive (1996) Zoe Leonard para The Watermelon Woman (1996) Cheryl Dunye.

Dunye excede los límites del archivo para poder generar una historia que, si bien está ausente en los registros del archivo, está presente en las estructuras afectivas como el deseo o la imaginación. Al no encontrar aquello que no sabemos si no está documentado por no haberle dado valor o porque no existió utiliza lo que Lisa Lowe denomina la temporalidad condicional de "lo que pudo ser" que:

23 Sería interesante hacer una revisión del interés con el que instituciones artísticas han acogido proyectos de revisión de documentación y archivo y alimentado las prácticas subversivas sobre los mismos mientras que esta no es, todavía, una práctica tan común en bibliotecas y archivos. En mi propia investigación me he sentido comprendida y respaldada por trabajadoras de los dos principales museos de arte contemporáneo del estado (el Museo Reina Sofía y el MACBA). Es coherente en relación al interés por parte de estas instituciones con la ficción, pero quizás haya llegado el momento de que estas propuestas también nazcan de los archivos.

simboliza de manera apta el espacio de un tipo de pensamiento diferente, un espacio de atención productiva hacia la escena de la perdida, un pensar con atención doble que busca incluir al mismo tiempo los objetos positivos y los métodos de la historia y de las ciencias sociales, y también las materias inasibles, ausentes, enredadas por estos métodos. (2006: 208)

> Saidiya Hartman (2008) ha llamado a este gesto de invención "fabulación crítica". En "Venus en dos actos" narra la experiencia absolutamente violenta de investigar en los archivos de la esclavitud. En una de estas inmersiones en las historias del comercio transatlántico se encuentra con el nombre de una niña, Venus que habría convivido en algún momento en el barco *Recovery* con otra niña, cuyo nombre desconocemos, ambas asesinadas a manos del capitán John Kimber. El archivo aquí, nos dice Hartman, no nos cuenta la historia de estas personas, sino la historia de mercancías, en el lenguaje de los asesinos, de los comerciantes, con nombres y apodos que son, a su vez, increíblemente violentos. La pregunta al archivo por la identidad de estas personas, el "¿quién es Venus" es una pregunta imposible. Ese nombre es un nombre colectivo, que designa la vida de muchas otras niñas que tuvieron destinos similares y cuyos rastros tampoco podemos encontrar en los archivos y, como nos dice Hartman, estas historias que podemos leer sobre ellas no son, en ningún caso, sobre ellas sino sobre la violencia y "las lógicas que aprisionaron sus vidas": "El archivo es, en este caso, una sentencia de muerte, una tumba, el despliegue de un cuerpo violado, un inventario de propiedad, un tratado médico sobre la gonorrea, unas cuantas líneas sobre la vida de una puta, un asterisco en la gran narrativa de la historia" (Hartman 2008: 3). Si el archivo aquí es una sentencia de muerte Hartman se plantea haber podido fabular que estas dos niñas eran amigas, haber creado en un pequeño momento de consuelo y belleza en medio de la violencia más absoluta pero cómo, finalmente, el contar con tan poca información sobre ninguna de las dos, decidió no contar estas historias. A raíz de esta decisión se plantea la pregunta de cómo contar la violencia sin reproducirla:

¿Cómo puede la narrativa encarnar la vida en palabras y al mismo tiempo respetar lo que no podemos saber? ¿Cómo escuchar los gruñidos y llantos, las canciones indescifrables, el ruido del fuego en los cañaverales, los lamentos por los muertos, los gritos de victoria, y luego asignarle palabras a todo esto? ¿Es posible construir una historia desde "el lugar de habla imposible" o resucitar vidas de las ruinas? ¿Puede la belleza proveer el antídoto al deshonor y el amor una manera de "exhumar llantos enterrados" y reanimar a los muertos? ¿O es acaso la narración su propio don y su propio fin, es decir, todo lo que es realizable dada la imposibilidad de superar el pasado y redimir la muerte? ¿Y qué permiten las historias en todo caso? ¿Una forma de vivir en el mundo en la secuela de la catástrofe y la devastación? ¿Un hogar en el mundo para el ser mutilado y violado? ¿Para quién? –¿Para nosotros o para ellos? –" […] Si leer el archivo es entrar a una funeraria; permite una visión final y un último atisbo de personas a punto de desaparecer en el asidero de la esclavitud entonces ¿con qué fin es que uno abre el ataúd y mira la cara de la muerte? ¿Por qué arriesgar la contaminación que implica el restituir las maldiciones, obscenidades, columnas de pérdidas y ganancias, medidas del valor a través del cual las vidas cautivas eran inscritas y extinguidas? ¿Por qué someter a los muertos a nuevos peligros y a un segundo orden de violencia? (Hartam 2008: 4-5)

¿Para quién hacemos memoria?, ¿a quién consuelan estas historias?, ¿es el relato inventado y el revisionismo antirracista o *queer* reparador?, ¿hay alguna forma de sanación en el relato? Ante el "silencio y el escándalo del archivo", ante este ataúd abierto que el encuentro con este deseo de "contar una historia imposible" genera se nos plantea esta duda sobre si la ficción es o no reparadora y, lo más importante, para quién. Y, si bien, tenemos esta duda, se tiene la certeza de que no hacerlo puede mantener lo que Hartman denomina las "certidumbres fabricadas" de los asesinos. En esta tensión, en este espacio dudoso, nos encontramos. Recordemos aquí la mesa redonda sobre "Temporalidades *queer*" que comisarié dentro del festival Berdache, donde la investigadora y artista afrocaribeña Iki Yos Piña Narváez contestó a la pregunta final que hice sobre la importancia del archivo en sus investigaciones que, siguiendo a Saidiya Hartman, al entrar al archivo entramos a la morgue, y, por lo tanto, "el archivo apesta" (2022). La experiencia increíblemente violenta que este hedor produce para algunos sujetos solamente puede ser abordada a través de la invención y, como dijo Piña Narváez, la superación del archivo. Esto no significa que el archivo o la historia no se utilice, como podemos ver en muchas de sus obras artísticas, pero se hará desde un lugar que reivindique la destrucción del archivo como único garante de significado, orden y verdad.

También para Anjali Arondekar es importante la pregunta de los archivos imaginados en relación a las ausencias en los archivos coloniales. No obstante, a diferencia de pensar que estos vacíos o estas ausencias deban ser llenadas esta autora sugiere que en vez de imaginar documentos que no existen imaginemos actitudes generativas y nuevas posibilidades con sus ausencias: "¿Que ocurre si el gesto restaurador nos devuelve a un espacio de ausencia? ¿Cómo se restaura la ausencia a sí misma? Dicho de forma más clara: ¿puede un archivo vacío también estar lleno?" (2005: 1). La solución para esta autora por lo tanto no pasa por generar más documentos o archivos sino prácticas creativas que tengan en cuentan estas ausencias.

Cindy Baker forma parte de esta práctica creativa y hace un gesto de "fabulación crítica" similar al de Dunye pero, en este caso, aplicado a la teoría. En su artículo "*The History of the Queer Crop Code: Symbology in the Settlement Era*" (2010) habla de las diferentes formas de cultivo en relación a las prácticas y preferencias sexuales en Norteamérica entre 1880 y los años 20. *The Crop Code* significaría el código del cultivo y está basado en el *Hobo Code*, símbolos que daban indicaciones para personas que vagabundeaban o se movían en busca de trabajo en esa época en Estados Unidos. Este código daba información sobre si era seguro dormir en ese lugar, si el dueño de la casa estaba o si se buscaban trabajadores. *The Crop Code* es la teoría de que existía un código semejante que circulaba y era conocido por la población *queer* rural de la época. Así, por ejemplo, Baker argumenta que, en su investigación, empezó a encontrar casos en los que, en regiones donde era común que se plantara un tipo de cultivo específico por ser el que mejor crecía y el más rentable, había excepciones de mujeres y hombres que vivían solos que plantaban otro tipo de vegetal.

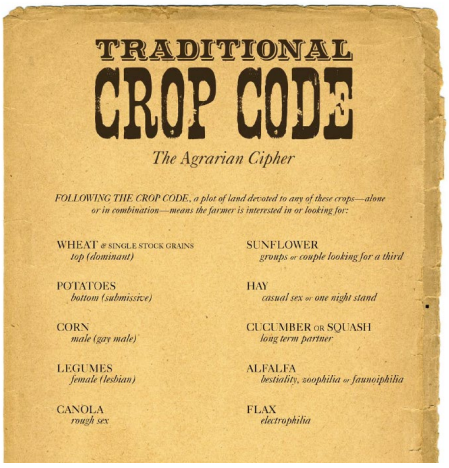


Fig. 36 y 37. Imagen del Crop Code (2010) Cindy Baker e ilustración de Iki Yos Piña Narvaez en colaboración con Nayare Soledad (2020).

En esta desviación, se basa la presunción del Crop Code. En la variación del nuevo *crop code* (una versión más desarrollada) hay todo tipo de indicaciones que se pueden dar a través de este código, desde identitarias, preferencias sexuales, fetiches, etc. No es hasta llegar al final del *paper* que Baker desvela que todo lo que se ha leído anteriormente es una fabulación. Es importante que, para añadir veracidad, toda la investigación está acompañada de datos e imágenes de archivo que aportan validación al texto:

> Esto no quiere decir que esta explicación no sea real; solo porque me lo haya inventado no significa que no haya pasado o que no pueda llegar a pasar. Es un hecho que existían personas *queer* en la época de los asentamientos rurales en Norte América, y también es probablemente verdad que casi todas estas personas estuvieran en el armario toda su vida. Ya sea porque estaban en el armario o porque sus experiencias no encajan con la visión histórica establecida, no tenemos prácticamente ningún relato histórico de su existencia. Una historia imaginada sirve para reivindicar nuestro derecho a la libertad no sólo ahora, sino también entonces. El revisionismo *queer* reta a la sociedad mainstream a afirmar que nunca existimos, haciendo visible nuestra ausencia en esos registros y creando espacios para la historia *queer.* (Baker 2010: 48)

Otro ejemplo que utiliza la ficción para llenar vacíos archivísticos es el recientemente publicado *Querida Theresa* (2022) la editorial Comisura invita a cinco escritoras a hacer ficciones sobre el archivo fotográfico de Theresa Parker Babb y sus series fotográficas en las que aparece con grupos de mujeres a finales del siglo XIX en la zona de Maine. En este caso no es la ausencia de archivo lo que se fabula o sobre lo que se genera la ficción. Las imágenes existen, no es necesaria su invención, pero no su interpretación y explicación está todavía en disputa. Apenas contamos con información e investigación sobre este archivo en el que casi todas las fotografías retratan la intimidad de estas mujeres en el exterior, la playa, el campo, dando paseos, remando en barcas o haciendo un picnic. Todas muestras gestos de cariño que pueden leerse como afinidad amistosa o como relaciones amorosas. Las ficciones que acompañan a las fotografías ven en ellas una mirada de intimidad y relato lésbica entre algunas de las retratadas (Sara Torres 2022) una perspectiva de clase, al hacer que la

escritora sea la sirvienta de Parker Babb que, en alguna ocasión, coge la cámara y toma alguna fotografía (Pilar Bellver 2022) o historias de amistad entre mujeres en relación a problemas feministas. Esto es, cada una de las autoras, a través de su interpretación, acoge estas imágenes dentro de los archivos imaginados y deseados feministas, de clase obrera o lésbicos, entre otros.

Fig. 38 y 39. Imágenes parte del archivo de Theresa Parker Babb incluidas en el libro Querida Theresa (2022).

Otro caso de ficciones realizadas sobre archivos fotográficos existentes, es *Ken, to be destroyed* de la artista Sara Davidmann quien heredó en 2011 las cartas que su madre, Audrey Davidmann había estado recibiendo de su hermana Hazel Houston y su cuñado Ken. En la correspondencia, se desvela que, después de cuatro años de matrimonio en 1958, Ken es una mujer trans. Debido a la penalización y persecución de las personas trans en ese momento en Estados Unidos y por decisión de la pareja, Ken no salió del armario como mujer trans más allá del espacio doméstico y es por ello que, años después, su sobrina seguía desconociendo su identidad hasta leer esta correspondencia. Sara Davidmann utiliza este título por una anotación que encuentra en uno de los sobres, con la letra de su madre y decide hacer una intervención sobre este material generando un archivo ficticio de la vida de *K.* el nombre que decide dar en este proyecto a la mujer que sólo conoce a través de las cartas y entre líneas de este archivo heredado.

En *Los Modlin* Paco Gómez (2013) cuenta el relato de cómo recoge unas cajas con fotografías en una calle de Malasaña que habían sido tirados a la basura junto con otros objetos personales como mueble y ropa. A partir de este hallazgo comienza una investigación detectivesca sobre quiénes eran los dueños de ese archivo y, lo más importante, por qué lo tiraron a la basura. Aquí, el uso del archivo no es simplemente documental para hacer una biografía de esta familia, sino que es todo el proceso por el cual las imágenes y los hallazgos encontrados el que cobra importancia (2013). Este no es un relato *queer* o antirracista y por lo tanto la pulsión de hilar esta historia desgranada no responde a un interés de revisionismo o reparación histórica, pero me interesa por la aproximación absolutamente fanática que el protagonista y el autor desarrolla con los documentos que encuentra. Las investigaciones y apegos fanáticos, como ya vimos en el capítulo 4, también son formas de historiografías afectivas "desviadas" y, por lo tanto, son siempre susceptible de duda sobre su veracidad al ser el fan, como ya vimos en ese capítulo, aquel que se acerca tanto al objeto de su fanatismo que termina por deformarlo. Por lo tanto, en esta narración, documental y ficción se desdibujan.

Ann Gilliand and Michelle Caswell (2015) también defienden que hay que abordar los afectos que genera la presencia y ausencia de determinados materiales e historias en los archivos. Lo que ellas llaman los "imaginarios archivísticos imposibles" y los afectos vinculados a los "fondos y archivos imaginados" plantean resistencias a las nociones de evidencia basadas en muchos casos en lo forense, lo burocrático o lo histórico y que, en muchos casos, no son capaces de dar cuenta de la capacidad de movilizar afectos como el deseo, la ira o el trauma que los archivos generan (Gilliland and Caswell 2015: 55-56). De hecho, ocurre que, en muchos casos, el deseo de que ese archivo exista es un peso suficiente para mantener el archivo. Es también importante tener presente los archivos destruidos o desaparecidos como documentos que, sobre todo cuando se tratan de cuestiones relativas a crímenes contra la humanidad o derechos humanos, si bien no pueden ser utilizados como prueba, el hecho de imaginar estos archivos y su posterior destrucción es fundamental en el

proceso afectivo de las víctimas. El "archivo que nunca existió" y el "archivo perdido para siempre", aun siendo imaginarios, juegan un papel fundamental a nivel social (Gilliland y Caswell 2015). Eric Ketelaar nos recuerda que la contra-catalogación o el contra-archivo, esto es, la decisión consciente o inconsciente de no guardar o escribir (2015) es una de las causas principales para el "archivo que nunca existió" y el "archivo perdido para siempre". Podemos imaginar estos archivos y documentos y las razones por las que, quizás en muchos, fueron destruidos o de los que, por las razones que fuera, se decidió no dejar rastro. En muchos casos estos archivos dejan rastros que nos hacen pensar o imaginar su existencia, pensemos sobre todo en el caso de documentos en relación a crímenes de guerra. Es importante tener en cuenta que los supervivientes y víctimas, así como sus seres cercanos pueden necesitar la imagen de estos archivos imaginarios y que esta necesidad afectiva nos impulsa a agrandar el peso que los archivos como instituciones tienen en la documentación de los derechos humanos (Gilliland y Caswell 2015).

Los archivos imaginados, nos recuerdan Gilliland y Caswell (2015), también sirven, en muchos casos, como reclamos afectivos de justicia y, por lo tanto, de reclamos a futuro. Por ejemplo, el vídeo que no existe del asesinato de Michael Brown sirve para reclamar una justicia que aún no ha llegado (Gilliland y Caswell 2015: 65). En el funeral se reclamaba que los policías llevasen cámaras encima para poder dejar registro de sus actos y hacerles responsables por ellos. Esta reivindicación que se convirtió en movilización social va de la mano de la creencia de que hacer reales esos documentos imaginados traerá con ello justicia al poder ser prueba en los tribunales. Pero el problema no es simplemente la falta de evidencia y por lo tanto la necesidad de más registro o archivo, sino la lectura sobre los archivos y registros que ya existen, en este caso, marcada por el racismo, que hace que audiencias y tribunales mayoritariamente blancos pueden absolver a los policías de estos asesinatos. Esto es, los documentos y registros no hablan por sí mismos, sino que tienen que ser interpretados. Gilliland y Caswell consideran que este tipo de archivo imaginado es otro tipo de archivo, el archivo que "no necesita ser creado porque su solo posibilidad previene la brutalidad de su creación" (2015: 66). Los archivos imaginados en este contexto se convierten en una fuerza para el cambio político y mueven al público a la acción colectiva apoyando la legislación propuesta.

El archivo y los documentos pueden ser, por lo tanto, una herramienta de movilización del por-venir deseado a través del relato con el pasado. Defender esta práctica es defender la práctica del anacronismo y la reconstrucción histórica ficticia sin miedo. Esto fue, en parte, lo que hicieron con los fondos del archivo de Ca la Dona el proyecto de *Archivo Desencajado* (2018), donde las alumnas del Programas de Estudios Independientes (PEI) del MACBA realizaron este proyecto que exploraba la sexo-disidencia en Barcelona desde finales de los setenta a la actualidad. Combinando imágenes y documentos de diferentes archivos de Barcelona, entre ellos el de Ca la Dona, generaron imágenes contemporáneas a partir de la mezcla, el collage y la apropiación de imágenes históricas:

Desencajar implica sacar de las cajas, de los almacenes, del clóset. Lo desencajado remite a lo que no puede o no quiere ser clasificado, lo que está por fuera de las normas sociales, desbordándose de los marcos reconocibles. Desencajar, en términos disciplinarios, plantea un espacio difuso entre especialidades. […] se trabajó desde una práctica bastarda entre la archivística, la curaduría, la producción artística, los estudios de género, la sociología, la investigación detectives. (Egaña Rojas, Benzo, Obiols, Pizarro, Posada 2018: 6 -7)

Fig. 40 y 41. Imágenes del proyecto de Archivo desencajado (2018) Lucía Egaña Rojas, Benzo, Julieta Obiols, Javiera Pizarro y Diego Posada generadas a partir de una postal y una fotografía del fondo de Ca la Dona, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Para construir este futuro deseado y desencajado y en ese sentido también desorientado, (Ahmed 2018) inclasificable en el sentido estricto de la archivística, esto es, que escapa a la herramienta de búsqueda de la palabra clave, el *Archivo desencajado* reinterpretó documentos de Ca la Dona haciendo de propio archivo imaginado y deseado una realidad. Este archivo participa del sentimiento de revisionismo histórico *queer* que estamos comentando y acoge la propuesta de la especulación crítica de Hartman llenando unos vacíos y ausencias históricos. Investigación histórica canónica y lectura encarnada contemporánea que se apropia de los materiales convive, por lo tanto, en este proyecto[24].

24 Como comentábamos anteriormente, si bien este proyecto utilizó imágenes y recursos del archivo de Ca la Dona, este proyectó nació en una institución artística (el MACBA) y el resultado se expuso en el Centro de Documentación de ese museo, no en el archivo. Si bien me parece una propuesta brillante

2.3.1 Archivos inventados en talleres: la leyenda de Matadero y El peso del papel

Desde enero hasta junio de 2022 fui parte del proceso de residencia en Matadero Madrid del colectivo de investigación y escritura en torno al lenguaje, *Una fiesta salvaje*, integrado por Violeta Gil y Helena Mariño. Durante esos meses, nos invitaron a la directora de cine Elena López Riera, a la poeta y traductora Berna Wang y a mí a ser parte de un grupo de estudio y trabajo que culminaría con unas actividades y talleres abiertos al público, llamados "Anhelo de ser salvajes" donde también fueron invitadas la artista Sole Parody y la escritora Andrea Chapela. Decidimos hacer dos sesiones trabajando sobre archivos: la primera sobre archivos inventados y el uso de imágenes de archivo en ficciones con pretensión de verdad, guiado por López Riera y por mí, y la segunda sesión trató sobre archivos familiares, guiado por Wang[25].

y un referente de futuras actividades a realizar en el CDOC de Ca la Dona, vuelve a plantearse el miedo a que estos proyectos tengan más cabida en instituciones de investigación artística que en bibliotecas o archivos. Esto es interesante porque, además, el Archivo Desencajado es ahora parte del archivo del MACBA y ha sido consultado para realizar la investigación de esta tesis. Por lo tanto, el proyecto superó los límites de proyecto expositivo y fue asimilado, a su vez, por el archivo del MACBA.

25 Más información disponible en: https://www.mataderomadrid.org/programacion/anhelo-de-ser-salvajes

Fig. 42 y 43. Imágenes de la primera sesión del taller Anhelo de ser salvaje (2022) Matadero Madrid. Fotografías de Matadero Madrid.

López Riera había investigado las leyendas orales de la zona de Orihuela y la transmisión de estas, algo que se ve reflejada en su película *El agua* que acababa de terminar cuando comenzamos a trabajar juntas (2022). La película trata de Ana, una adolescente que tiene que hacer frente a la leyenda que asocia las riadas de la zona de la Vega Baja a que el río se enamora de una mujer y que, de no poder tenerla, acaba por inundarlo todo. Siendo una ficción, hay varios momentos de la película en la que ésta toma una perspectiva más documental, donde vemos a muchas mujeres de Orihuela explicando esta leyenda y cómo mujeres de su familia se la han transmitido, así como el miedo a que "se te meta el agua dentro" como sinónimo de convertirte en una "desviada". Lo importante aquí es que esta leyenda viene de una mitología principalmente familiar basado en el miedo al agua en la zona de Orihuela. Para dar forma a este relato, López Riera les contó la leyenda y les pedía que cada una repitiera su versión de la leyenda o los detalles con los que habían interiorizado esta historia y que, teniendo en cuenta que su objetivo al contarla fuera que ella se la creyera. Las mujeres usaron diferentes referencias de autoridad como haber visto a la mujer que el río se llevó ellas mismas, conocer la historia de primera mano porque ellas también habían sentido que llevaban el agua dentro o bien que alguien muy cercano, normalmente una madre o abuela, hubiese visto también esta escena y les hubiese transmitido este relato de generación en generación.

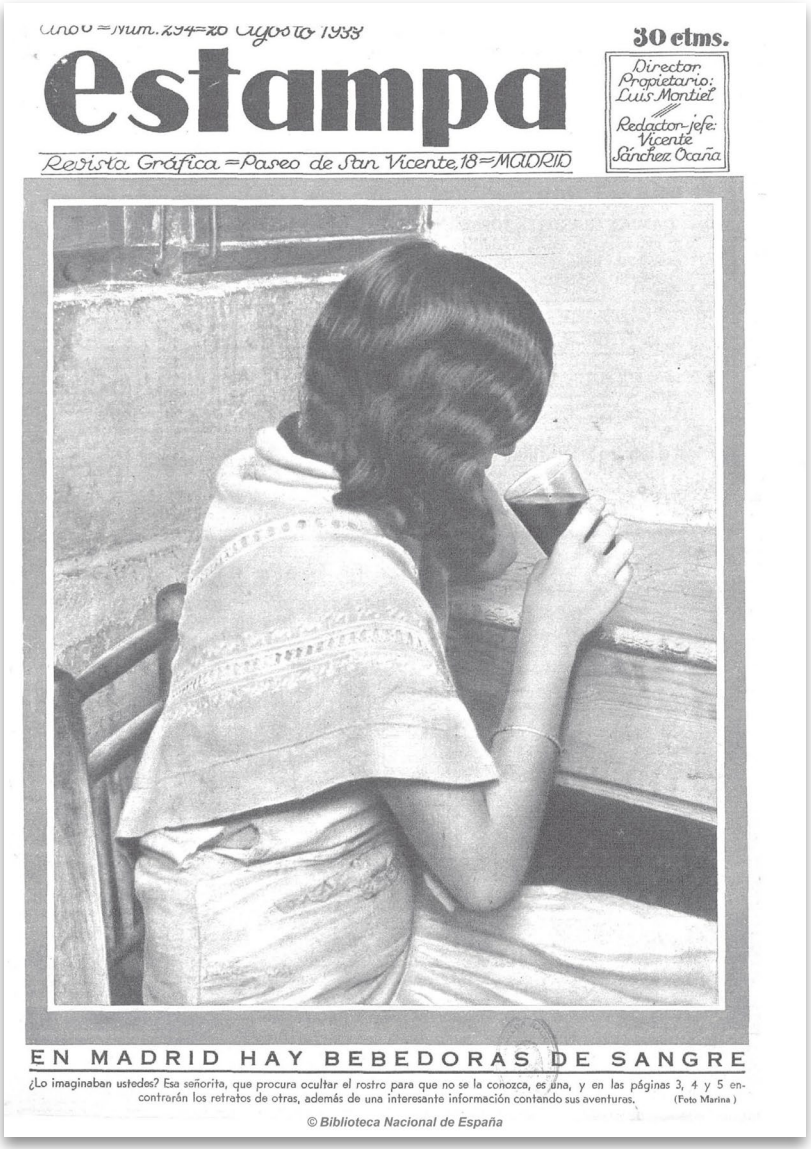
A raíz de esta metodología que López Riera utilizó para ensayar con las actrices no profesionales comenzamos a preguntarnos por la verificación y la evidencia y los diferentes mecanismos con los que esta se logra. Durante el taller proyectamos fragmentos de películas y documentales donde se entremezclan los recursos de ficción con los de verdad, como la película de *Los Rubios* de la argentina Albertina Carri, que trata sobre la desaparición de los padres de la directora a manos de la dictadura argentina y cómo esta reconstruye la memoria que tiene de ellos a través de recuerdos inventadas, historias fragmentadas que les cuenta otras personas, incluso juguetes de *playmobil* para llenar los vacíos de la memoria y del registro. Hay una escena muy impactante en la que la directora entrevista a una mujer sin decirle quien es ella y ésta, sin saberlo, le cuenta cómo detuvieron a sus padres y cómo ella supo donde los tuvieron encerrados durante un tiempo. Cuando describe el aspecto de los padres de Carri, sin saber que está hablando con su hija, en un momento dice: "después estaba el tipo, que era rubio. De ojos así color de los tuyos más o menos y la señora era una flaquita rubia también" (Carri 2003). Este recuerdo, el que fueran rubios, es un recuerdo inventado de la señora y genera una distorsión al ver que la actriz que hace de Carri es morena. Momentos después vemos como este relato inventado es encuerpado por el personaje, que compra una peluca rubia y se pasea con ella por la ciudad.

Otro fragmento que proyectamos fue de una película llamada *Los montes* de José María Martín Sarmiento, película sobre un pueblo escondido y casi abandonado en León. La película comienza con la muerte del último hombre del pueblo y las mujeres velando el cuerpo. Éstas pasan toda la noche contándose historias y leyendas para mantenerse despiertas y entretenerse. Esta película nos interesó como herramienta para el taller, porque se entremezclan cotilleos con historias sobre fantasmas y espíritus en las que las mujeres utilizan diferentes formas de narración para que su historia sea más atractiva y, en muchos casos, más convincente (1981). Por continuar con los relatos de especulación en el territorio leonés proyectamos la pieza de Laura Tabarés sobre especulación y ciencia ficción en relación a un mineral llamado *Villamaninita* y cómo su posesión, en este relato, hace que los diferentes personajes que se encuentran con él desarrollen diferentes capacidades y poderes (2020).

Siguiendo la metodología de la repetición y la memorización de las leyendas y la idea de usar archivo histórico e imágenes de archivo como prueba de verdad, López Riera y yo nos encargamos de esta primera sesión y decidimos trabajar con el archivo histórico *online* de Matadero. Seleccionamos una serie de fotografías que combinaban elementos necesarios para poder desarrollar una historia: imágenes de espacios, imágenes de personas y documentos escritos y las ordenamos en diferentes carpetas, de modo que cada grupo tuviese documentos diferentes. Dividimos a las participantes en grupos y les dimos un tiempo para pensar esta historia. Casi todas las actividades planteadas hasta ese momento en el curso pasaban por la escritura y, si bien había habido una sesión sobre música con la artista Sole Parody, en

casi todas se había pensado diferentes ejercicios de escritura. En cambio, nosotras quisimos darle importancia a la tradición oral y, por ello, les dimos la indicación de que no escribieran nada para dar forma a este relato, sino que pusieran en práctica el mismo método de los ensayos de *El Agua:* contarse entre ellas la historia, tratar de darle haciéndose preguntas las unas a las otras para ver si era coherente. Después todo el mundo contó sus leyendas y pudimos hacer preguntas. Todos los grupos tuvieron que trabajar con una imagen que encontramos investigando sobre la historia de Matadero que era la portada de la revista Estampa del año 1933 en la que se puede leer "En Madrid hay bebedoras de sangre".

Wang estaba escribiendo un texto sobre su madre, trabajando con documentos fotográficos y escritos en chino de su familia. Tanto con algunas imágenes como con estos textos, se producía un proceso de intimidad y extrañeza entrelazada, una forma de "enredo íntimo" (Callén y López 2019) ya que algunos de los textos de su madre con los que Wang estaba trabajando estaban escritos en chino, lengua que ella comprende, pero no escribe ni lee y, por lo tanto, este sentimiento de desarraigo del archivo escrito familiar está también inscrito en la historia del archivo de la diáspora china en España. Nos propuso llevar una imagen parte de nuestro archivo familiar y después, sin saber de quién era cada imagen, se intercambiaban estas y se escribían pequeños relatos íntimos con los objetos que nos habían tocado. Finalmente, nos volvimos a intercambiar textos e imágenes de modo que leyéramos en voz alta una narrativa sobre un objeto íntimo propio que no era la propia, sino la escrita por otra persona que imaginaba las vidas y los afectos de las personas vistas en las imágenes.


Año V=Núm. 294=20 agosto 1933

estampa

30 cts.

Director Propietario: Luis Montiel

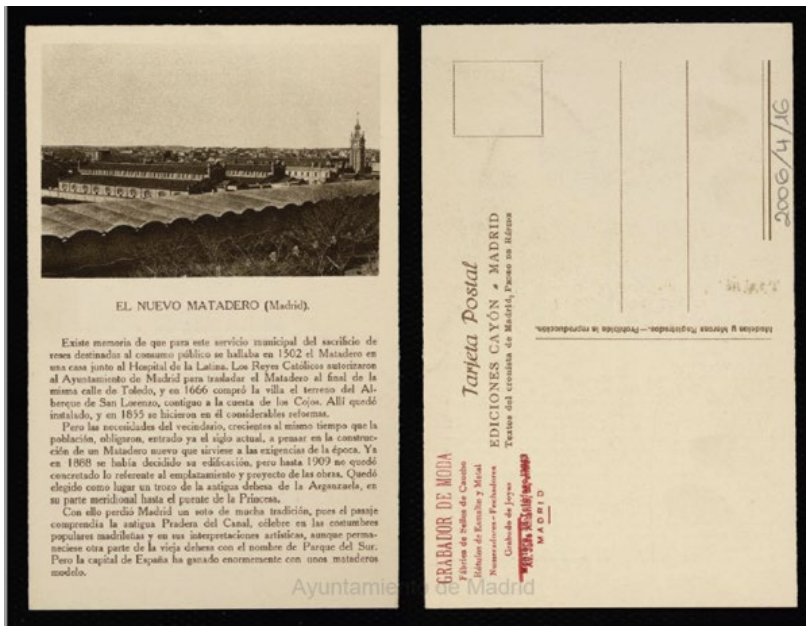
Redactor-jefe: Vicente Sánchez Ocaña

Revista Gráfica = Paseo de San Vicente, 18 = MADRID

EN MADRID HAY BEBEDORAS DE SANGRE

¿Lo imaginaban ustedes? Esa señorita, que procura ocultar el rostro para que no se la conozca, es una, y en las páginas 3, 4 y 5 encontrarán los retratos de otras, además de una interesante información contando sus aventuras. (Foto Marina)

© Biblioteca Nacional de España



Ayuntamiento de Madrid

Fig. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54 y 55. Imágenes del archivo online de Matadero Madrid con el que trabajamos en el taller Anhelo de ser salvaje (2022).

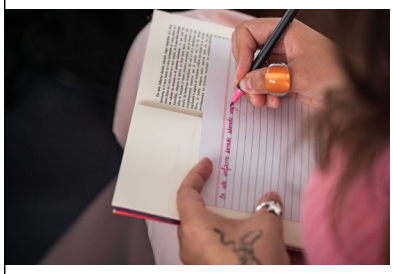
Otro taller en el que también trabajé con la idea de archivos inventados y utilicé herramientas creativas para el desarrollo de nuevas formas de comprensión y acercamiento a los archivos fue *El peso del papel*, que realicé en abril de 2021 en la Fundación Miró. En este taller trabajamos la idea de la intimidad que se genera con los documentos a través de lo escrito y con las caras B o los márgenes de lo que suele aparecer en los archivos; materiales que se suelen pasar por alto o no valorar. Me estoy refiriendo aquí a todo aquello que sostiene el trabajo creativo y la vida de las personas creadoras de esos documentos: recibos del banco, listas de la compra, recetas de comida, sumas relativas a la economía doméstica, pagos de alquileres, etc. Una de las influencias de este taller fue el trabajo de Mercedes Villalba sobre la importancia de la interrupción en las metodologías feministas, de la que hablaré con detalle más adelante, y de ampliar la comprensión de los archivos, sobre todo cuando se refieren a personajes públicos, para dejar entrar esta cara B de los documentos como formas de comprensión íntimas y feministas de estos espacios. La imagen que nos generamos de las autoras y de los personajes públicos tiene mucho que ver con esta cuestión de la intimidad de los archivos, pues hay toda una serie de decisiones sobre qué se decide publicar y qué no que suele excluir ese tipo de documentos. Así por ejemplo, Villalba nos recuerda el caso de Emily Dickinson, una autora cuya obra se publicó póstumamente y donde, por lo tanto, la labor de investigación y ordenación de su archivo ha sido fundamental. El relato normativo que se ha hecho de Dickinson es uno que responde a la idea de la escritora huraña y encerrada, con el peso del fracaso de no haber sido capaz de publicar en vida que, en muchos casos, se atribuye a su falta de habilidades sociales. No obstante, Villalba realiza una lectura diferente de su archivo: nos recuerda la cantidad de correspondencia con la que este archivo cuenta, rastro documental de las relaciones sociales que la escritora mantenía con su entorno, así como la cantidad de referencias a comida que en estas cartas aparece, lo que nos hace entender que la escritora sí asistía a eventos sociales. Además, el archivo de Dickinson cuenta con gran cantidad de recetas de cocina y son varios los documentos que nos hacen comprender que a la autora le gustaba cocinar para otros. Estas recetas aparecen en muchos casos intercaladas con su producción artística, siendo varios los documentos en los que aparece por un lado un poema y por otro una receta. No obstante, en las decisiones de edición toda esta información relativa a las autoras, que en los archivos se encuentra entremezcladas mostrando claramente la relación entre la producción artística y la vida, se separa y termina por desaparecer, desapegándonos de una parte esencial de las condiciones de producción artísticas e intelectuales.

Inspirada por esta idea, en este taller reuní toda una serie de ejemplos de archivos en los que esta la interrupción de las condiciones materiales emergiera: las notas obsesivas del archivo de la escritora Octavia Butler en la que, como un mantra, se repite que llegará a ser una escritora de éxito y donde aparecen continuamente números y sumas correspondientes a gastos cotidianos, notitas coti-

dianas del fondo de Gretel Ammann de carácter amoroso entre ella y su pareja, un sobre de una floristería del archivo de Mercedes de Acosta escrito por Greta Garbo del que hablaré más adelante, el último documento del archivo de Maria Mercè Marçal donde el cáncer terminó por afectar a su caligrafía, o documentos "imaginados" del archivo de Joan Brossa relativos al desorden de su estudio, entre muchos otros.

Fig. 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62 y 63. Imágenes del taller El peso del papel, realizado en la Fundación Miró (2023). Fotografías de la Fundación Miró.

De Viva Voz
BAR



La segunda inspiración para este taller fue el proyecto del que también hablaré en este capítulo, *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* y, siguiendo la metodología de memorización de esta performance, realizamos toda una serie de dinámicas en torno a la memorización de la primera frase del libro seleccionado y la explicación de esta a otras personas. Este taller formaba parte de las actividades de una exposición llamada *Amigos imaginarios* y, por lo tanto, la primera dinámica con la que comenzamos consistió en que cada asistente trajese un libro, ya fuese su libro favorito o con el que sintiese un vínculo especial y que, a partir de ese momento, los documentos escritos que se generasen se hiciesen evocando la voz de esa autora, convirtiéndose, por lo tanto, en ese "amigo imaginario" que los libros representaban. Junto con esta frase y los libros, los materiales con los que contábamos eran papeles de diferentes tipos, hojas para hacer recibos, facturas, pagos de alquiler, servilletas, sobres de cartas de diferentes tamaños y texturas, talonarios, etc. Dinamicé una serie de rondas de escritura y dibujo generando que el archivo imaginado fuera creciendo y creciendo con el peso material de estas condiciones de sostenimiento de las que ya he hablado. Una vez habíamos generado nuestro "archivo imaginado" propio en torno a la idea del amigo imaginario y donde, de nuevo, la imaginación fue fundamental para pensar las condiciones materiales de las autoras con las que trabajamos, finalizamos con el intento de ordenación, que también respondía a unas indicaciones específicas, para intentar ordenar el archivo imaginado creado entre todas, gesto semejante a los retos de catalogación y ordenación propios de estos espacios. En este taller, la idea de archivo y documento imaginado fue fundamental pues se jugaba continuamente con la idea de la pérdida: la pérdida de la memoria al memorizar la frase del libro con la que se iban haciendo diferentes variaciones o la pérdida de palabras al no ser capaz de reproducir a la perfección la frase que las compañeras nos enseñaban. Y esta fragilidad de la memoria, tan propia de la oralidad, fue trasladada a los materiales cuando se hizo patente la cantidad de documentación que en poco tiempo podíamos generar y, por lo tanto, las enormes ausencias que podíamos especular que existen en los archivos de esas autoras a quienes creemos conocer tan bien. Por lo tanto aquí la imaginación y la especulación se convirtieron en las principales formas de comprensión y acercamiento a los archivos, convirtiéndose en una actividad que amplía la comprensión y los hábitos con los que solemos acercarnos a estos espacios y a la práctica archivística.

2.3.2 Archivos fantásticos, archivos poderosos

Dos de las primeras referencias en las que las bibliotecas y archivos son lugares de fantasía cuyo acceso y conocimiento del pasado también permite un poder premonitorio tienen lugar en espacios escolares. En la famosa saga *Harry Potter* vemos como la biblioteca de Hogwarts y Hermione Granger a través de la lectura y su conocimiento, es la base de operaciones y especulaciones en muchas ocasiones de lo que está por-venir. Esto ocurre en casi todos los libros y películas de la saga. En *Harry Potter y*

la piedra filosofal (2001) lo vemos en dos ocasiones: cuando Hermione acude a la biblioteca e investigando encuentran que lo que está escondido en el colegio es la piedra filosofal y, gracias a esta lectura, son capaces de anticipar que, probablemente, el villano de la historia, Lord Voldemort querrá hacerse con ella y Harry tendrá que impedírselo y cuando Harry entra en la Sección Prohibida de la biblioteca.

Fig. 64 y 65. Fotogramas de Harry Potter y la piedra filosofal (2001), Chris Columbus.

En la segunda película *Harry Potter y la cámara secreta* (2002) es interesante el protagonismo que cobra un libro en concreto, el diario de Tom Riddle, que permite a Harry conocer los secretos de la "cámara de los secretos" a través de un viaje al pasado. Este diario contiene una parte del alma de Voldemort y es su destrucción lo que permite acabar con esa parte fantasmagórica del villano que estaba controlando al Basilisco y asesinando a los estudiantes. De nuevo, el contacto estrecho con los libros y, en este caso un diario, permite conocer el pasado y anticipar el futuro, lo que prepara y ayuda a los protagonistas. En *La Orden del Fénix* (2007) los mortífagos buscan la profecía sobre "El elegido" que podrá derrotar a Voldemort. Éste escuchó parte de esa profecía poco tiempo antes de que Harry naciera y eso le hizo creer que la profecía hablaba de él. No obstante, nunca llegó a escucharla del todo y piensa que, de hacerlo, podrá dar con la clave de cómo acabar con él. La profecía se encuentra literalmente archivada en la Sala de Profecías junto con otras en el Ministerio de Magia y Hechicería en el departamento de Misterios. Finalmente, en *Harry Potter y las reliquias de la muerte* (2010-2011) es también un libro, en este caso un cuento infantil popular, el que da la clave de cómo matar a Voldermort. Se trata de *Los Cuentos de Beedle el Bardo*, que cuenta la leyenda de los tres hermanos magos que hicieron frente a la muerte y ésta les regaló los tres objetos que, juntos, convertirían a su poseedor en un mago invencible: la piedra de la inmortalidad, la varita de Sauco y la capa de transparencia. En su testamento, Dumbledore deja en herencia a Hermione este cuento infantil, sabiendo que, a través de su lectura, esto es, a través del conocimiento del pasado y de nada más que una leyenda infantil, será capaz de interpretar que Harry podrá vencer a Voldemort cuando posea estas tres reliquias. Tiene sentido que en esta saga la biblioteca, los libros y el archivo tengan un papel tan protagonista ya que, no lo olvidemos, la mayor parte de la acción ocurre en una escuela y los protagonistas son estudiantes cuyas aventuras ocurre de la mano del curso escolar.

De igual manera ocurre en *Buffy Cazavampiros*, serie norteamericana que cuenta las historias de Buffy Summers en su lucha con los vampiros y otras criaturas fantásticas y terroríficas acompañando a la protagonista desde su adolescencia a su adultez pasando por el instituto y la universidad. La serie empieza con Buffy en el instituto Sunnydale, donde ha sido transferido un nuevo bibliotecario, Rupert Giles para poder formar a Buffy como cazadora. Giles forma parte de un Consejo de Vigilantes, formado para combatir los poderes demoníacos y lleva con él una gran cantidad de libros sobrenaturales con información sobre las criaturas que pueblan este universo fantástico. Al igual que ocurría en *Embrujadas* con el *Libro de las sombras* los libros de Giles se convierten en el primer recurso al que consultar para enfrentarse a las criaturas y son muchísimas las escenas en las que vemos a los personajes estudiando para anticipar los movimientos de sus enemigos y la forma de derrotarlos. Además, da la casualidad de que la biblioteca está ubicada sobre la Boca del Infierno, una zona de conexión con otra dimensión, lo cual hace que todo el pueblo de Sunnydale y concretamente la biblioteca del instituto, sean una zona de especial actividad sobrenatural. Por lo tanto, la biblioteca se convierte en un escenario fantástico y en el centro de operaciones desde donde organizar los combates e informarse sobre los peligros y debilidades de los enemigos a los que Buffy se enfrenta y son muchos los capítulos en los que Buffy, sus amigos y Giles luchan contra demonios y vampiros en esa sala.

Fig. 66 y 67. Fotogramas de Buffy Cazavampiro (1997-2003) Joss Whedon.

Son muchos los libros importantes en la serie, el más conocido es el *Manual de la Cazadora*, que tiene en su portada escrita la palabra Vampyr, donde se explican las reglas básicas de la instrucción de la cazadora de vampiros así como el mundo mágico al que se enfrentará. Quizás uno de los más importantes sea el *Pergamun Codex*, que aparece en el capítulo titulado "La chica de la profecía" en la primera temporada y del que Giles dice: "Este es el Pergamum Codex. No hay nada él que no llegue a pasar" (temporada 1 capítulo 12). Giles daba este libro por perdido desde el siglo XV, un buen ejemplo del "archivo perdido para siempre" del que hablábamos en la sección

anterior pero que el vampiro–amante de Buffy, Angel, le entrega al bibliotecario en 1997. En este texto aparecen todas las profecías relativas a la Cazadora del momento y, como vemos al final de la primera temporada, efectivamente, todo lo que lee Giles en el texto, como el ascenso de El Maestro, el principal vampiro y la muerte de Buffy a manos de este, ocurre. Lo fundamental de las profecías de Buffy en relación a la preocupación por el por-venir y el lugar que el archivo ocupa en él es que, casi todas ellas, hablan sobre el fin de los tiempos o sobre la ascensión de un gran mal al que, gracias al conocimiento del pasado y la lectura de estos documentos, pueden vencer.

El archivo y los documentos también tienen capacidad de predicción en otra serie de fantasía popular, *Juego de Tronos* donde, gracias a la investigación de Sam en la biblioteca de la Ciudadela podemos saber la importancia del *dragonglass* para combatir a los caminantes blancos. Sam pasa mucho tiempo investigando en la biblioteca y es, gracias a su encuentro con Bran y a su lectura que, de nuevo, son capaces de descifrar tanto la verdadera identidad de Jon Snow como cómo acabar con los caminantes blancos. Es famosa también la apertura de la película de fantasía *Cazafantasmas* que empieza con una escena en la Biblioteca Pública de Nueva York donde una bibliotecaria se encuentra con un fantasma que merodea por las instalaciones seguida de la icónica banda sonora. También en *Star Wars*, concretamente en la película *El Ataque de los Clones* (2002) vemos una escena en la que el archivo y la biblioteca importan. Obi-Wan Kenobi acude a la biblioteca de los jedi buscando información sobre un sistema planetario llamado Kamino y pide ayuda a la Jefa Bibliotecaria de los Archivos Jedi, Jocasta Nu ya que, según dice, le está costando encontrar documentación sobre el mismo. Esta le conduce a la base de datos diciéndole que no está familiarizada con ese nombre y, tras incluir las coordenadas en los buscadores del archivo y ver que no hay resultado se da el siguiente diálogo:

Obi-Wan Kenobi: no aparece en el historial del archivo.

Jocasta Nu: Kamino…no es un sistema que me suene ¿estás seguro de que tienes las coordenadas adecuadas?

Obi Wan-Kenobi: Según mis coordenadas debería estar en este cuadrante

Jocasta Nu: lo lamento, pero parece que el sistema que estás buscando no existe.

Obi Wan-Kenobi: eso es imposible. Quizás los archivos están incompletos.

Jocasta Nu: si algo no aparece en nuestro registro, entonces no existe. (Star Wars, *El ataque de los clones* 2022)

Como sabemos posteriormente, estos archivos fueron destruidos para ocultar que en ese planeta se estaba desarrollando una tecnología para hacer clones para el ejército del Imperio. Estos archivos son, por lo tanto, un ejemplo más de este archivo imaginado quizás un "archivo perdido para siempre" que, como decíamos, deja rastros y por lo tanto sabemos que, en algún momento debió existir y probablemente haya sido destruido.

En la novela distópica de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953) y su adaptación cinematográfica por Truffaut nos encontramos con una sociedad en la que los bomberos se dedican a quemar libros por considerar que estos son un impedimento para el desarrollo de una sociedad eficiente y feliz. Dentro de una distopía existe la comunidad de los personas-libro que se aprende libros de memoria y adquieren el nombre del título que son. Estas personas son archivos vivos, somatecas andantes que, a través de su ejercicio de memoria devienen archivos orales de las historias que quieren salvaguardar y cuidar para el futuro. Pablo Martínez se pregunta por quienes serán las "personas–libros" *queer*, dónde estará Virginia Woolf y cómo se relacionarían con otros autores *queer*.

No me resisto a pensar qué andarían haciendo en ese momento Virginia Woolf, Susan Sontag, Rosa Chacel, Audre Lorde, Agnes Vardá, Arthur Rimbaud, Jean Genet, Pedro Lemebel y Robert Mapplethorpe, pero seguro que no andaban lejos de ese grupo de desarrapados que configuraban un archivo vivo de la literatura. Probablemente se lo estaban pasando pipa por ahí cerca, en el bosque, contándose historias mientras se peinaban, tocaban y reían. Todas ellas con sus memorias a cuestas, con sus cuerpos-archivo, sus memorias-libro, sus voces-relato […] Cuando pienso en el archivo *queer* o en la *queerización* del archivo, inevitablemente aparece un cuerpo antes que un documento. Aparecen el relato encarnado, el objeto relacionado con la experiencia, con el sujeto, la comunidad y el contexto. (Martínez 2019: 172)

La coreógrafa Mette Edvarsen ha realizado su proyecto *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* basándose en la novela de Bradbury y queriendo hacer una reactualización de la misma. Esto proyecto consiste en crear estos libros vivos a través de la memorización y que estos libros, títulos a elección de las personas que se vayan a convertir en cada libro, puedan ser contados en circunstancias puntuales y en distintos lugares. Recientemente se han creado dos nuevos libros vivos en castellano, *Amuleto* de Roberto Bolaño y *La hora de la estrella* de Clarice Lispector[26]. Proyectar la imagen de una sociedad donde estos archivos son destruidos hace que nos interroguemos por qué historias son aquellas que se consideran dignas de ser salvadas, teniendo en cuenta que esta salvación pasa por una memorización total y un encarnamiento, esto es, por un convertirse en ese relato. Nos podríamos preguntar, siguiendo a Martínez: ¿qué lugar podemos imaginar que ocupen los relatos de personas LGTBIQ y *queer* en este escenario distópico?

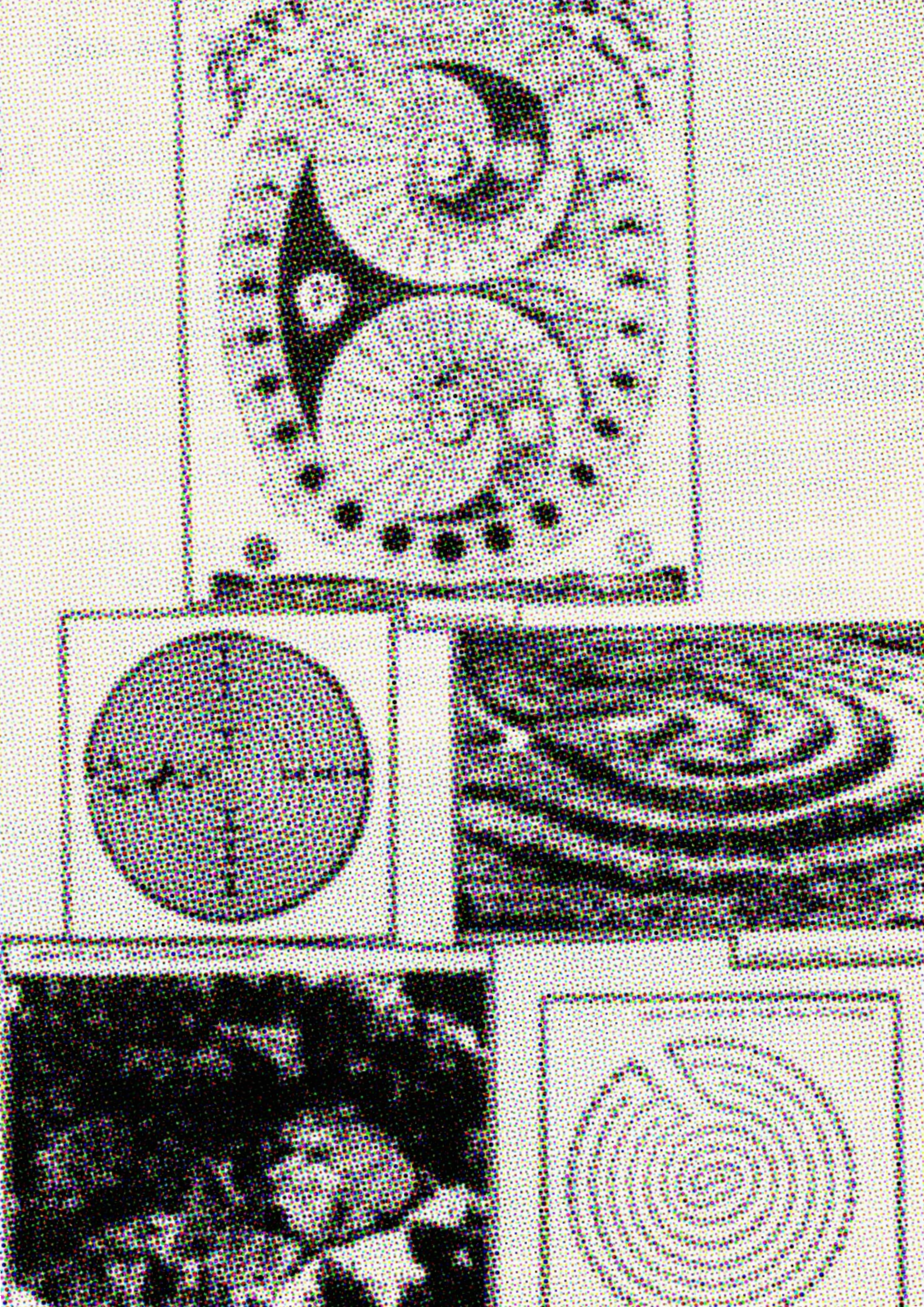
Todas estas ficciones nos devuelven una imagen del archivo y los centros de documentación y bibliotecas como lugares poderosos, donde sus protagonistas se acogen al estudio del pasado principalmente para poder conocer el por-venir. La magia es, al fin y al cabo, una forma de empoderamiento y de ejercicio del poder a través del deseo y por lo tanto, los archivos en estas ficciones mágicas y fantasiosas nos muestran lugares y documentos poderosos. Un "archivo pode-

26 Curiosamente, conozco y he trabajado con uno de estos libros –vivos, Violeta Gil, parte del grupo de *Una fiesta salvaje*, que es *Amuleto* de Roberto Bolaño.

roso", en este sentido, será aquel capaz de activar la ficción y la fantasía como la curiosidad y el interés en la pregunta por el tiempo que está por-venir y entender, de esta forma, su interrelación con el pasado de una forma menos lineal. Propongo pensar el "archivo *queer* poderoso" teniendo estas imágenes mágicas, fantásticas y creativamente ambiciosas como una forma de "insuflar de esperanza el archivo" y su horizonte (Martínez 2019:176)[27].

27 El archivo de *Ca la Dona* también cuenta con herramientas de predicción y preocupación por el futuro como son la colección de tarots del fondo de Gretel Ammann y la importancia de la astrología como mecanismo de orientación. El uso de estas cartas y la importancia de la pregunta por el futuro a nivel personal y político no es algo simplemente anecdótico, sino que está presente en muchos documentos. Lucía Egaña realizó un taller llamado "Oracular un archivo del mañana" con este fondo, juntando las cartas de Gretel Ammann con las suyas propias y utilizando la misma metodología asociativa del tarot con otros documentos del fondo. Véase: https://caladona.org/agenda-caladona/oracular-un-archivo-del-manana/

Fig. 68. Imagen de la Arxivatona en la que se ve la sala del archivo. Fotografía y cortesía de Marina Freixa. Centre de documentación de Ca la Dona.



DES-ENREDANDO EL HILO/LIO
Desplazamientos metodológicos

3.1 ORIENTACIONES Y DESORIENTACIONES EN EL CAMINO

Durante años esta ha sido una tesis silenciosa.

Muchos de esos silenciosos y pesares se deben a la sensación de frustración y fracaso al haber cambiado mi tema de tesis. Como les ocurre a muchas otras doctorandas, el proyecto inicial que presenté como marco de investigación y con el que me concedieron la beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU) que ha financiado este proyecto, mutó y, prácticamente, terminó por desaparecer. En ese tiempo en suspensión, dudoso y aparentemente "sin tema" la tesis se convirtió en un tabú generalizado y en un trauma ocasional, casi en el sentido estricto de la palabra, algo que no se puede mencionar ni expresar verbalmente.

En parte esta inseguridad y sensación de fracaso inicial, va de la mano de las exigencias metodológicas de investigación académicas en las que, para ser beneficiaria de esta beca, se pide un tema acotado, un título, preguntas de investigación, objetivos, metodología y bibliografía meses antes de matricularse al programa de doctorado. Como toda persona entrenada en la aplicación a becas y conociendo el arte de eso que podríamos llamar la "mentira necesaria" exigida en la burocracia, rellené los documentos con un proyecto de tesis que cumplía todo lo exigido. Al momento de comenzar el doctorado y después de meses leyendo sobre ese primer tema, me di cuenta de que eso no era lo que quería hacer. El problema era que ese *no,* no implicaba necesariamente saber lo que sí. Podía tener intuiciones, sentires,

intereses y ganas, pero no las certezas y seguridades necesarias para volver a rellenar esos papeles. O, dicho de otra manera, la estructura y el punto de partida era tan estrecho que no encontraba mi lugar de entrada.

La obligatoriedad y normatividad de la orientación académica me había colocado en un punto de partida recto, lineal, riguroso, en el que parecía que los modos y caminos eran uno y siempre el mismo. La metáfora espacial de la rectitud y la linealidad vinculada a la orientación sexual de la que habla Sara Ahmed vuelve a ser fundamental aquí. La orientación recta y heterosexual[28] es aquella que sigue los puntos de una línea ya pautados de antemano como si al hacerlo fuese a llegar de forma directa a su objetivo. Precisamente, en esta investigación me he encontrado, en muchas ocasiones, con una "falta de objetividad" entendida como una ausencia de objetivo o de objeto al que llegar. Esta ausencia de objeto tiene que ver con la lectura de las vidas y orientaciones *queer* como identidades negativas, esto es, siempre como aquellos modos de vida alternativos a la norma, aquellas que se desvían y *no* cogen ese camino. Ahmed llama a esto la "discontinuidad de los deseos *queer*": la forma en que las personas *queer* se salen fuera de la línea para poder alcanzar objetos que no forman parte de los puntos de la misma (2019a: 103). Me reconozco en este ejercicio de salida de la línea donde, en vez de seguir la línea recta pautada que me condujese a los puntos y objetos señalizados que debía seguir, busco otros objetos y caminos. Mi orientación comenzó a torcerse y a *queerizarse* en todos los sentidos y me encontré dando vueltas. Ante las preguntas insidiosas exteriores y las evaluaciones interiores me aferraba a las pocas seguridades y certezas que mantenía: conceptos, teorías y corrientes que me seguían interesando. En las rondas de presentación de metodología del primer año de doctorado, me aferraba a palabras contundentes que sabía que generaban extrañamiento, como quien habla otro idioma y parece decir algo muy complicado, me camuflaba y escondía detrás del lenguaje académico y de los conceptos levantando un muro a modo de advertencia: "no me preguntes". De forma retrospectiva y en el momento de escritura de este capítulo, comprendo que esos momentos de aparente inactividad y pérdida forman una parte esencial del recorrido de este trabajo y sus caminos. Como bien sabe quién se haya encomendado a un proceso como este, acotar aquello que interesa implica descartar. Esto es: para encontrar lo que queremos atender, debemos perder en muchos casos los puntos de partidas y lugares desde donde comenzábamos[29] y, en ese sentido, perdernos.

---

28 Recordemos aquí el juego de palabras que hace Sara Ahmed entre la rectitud y la heterosexualidad, que en inglés significa lo mismo (*straight*). Véase Capítulo 1 para un desarrollo más detallo de la idea de orientación y desorientación queer en Sara Ahmed (2019a).

29 No me voy a detener mucho más en este punto, pues considero que la crisis de salud mental en la academia, así como los malestares que padecen muchas personas que realizan doctorados en nuestro contexto, son casi una realidad asumida, sobre todo si tenemos en cuenta los estudios realizados que han ido publicándose en los últimos años en prensa general, véase entre otros: Barrecheguren, Pablo (2018, 26 de marzo) "La tesis doctoral es perjudicial para la salud mental"

Erea Fernandez escribía en los agradecimientos de su tesis "esta tesis casi no existió, pero sí existe" y cómo entre el sí y el no ocurrieron otros muchos espacios, vínculos y aprendizajes (2020: 9). Esta frase tan sencilla escrita en el marco del reconocimiento del contexto afectivo y personal que engloba a un proceso de investigación como es una tesis, me emocionó enormemente. Resume de forma contundente los temores y realidades de muchos caminos de investigación acompañados de metodologías y ritmos dudosos, titubeantes e inseguros con los que me reconozco. Precisamente también entre el sí y el no, decantándome por el sí, aún acechada por el no, traté de hacer fuerte lo que hasta ese momento parecían debilidades recordando que "el feminismo ama otra ciencia: las ciencias y las políticas de la interpretación, de la traducción, del tartamudeo y de lo parcialmente comprendido" (Haraway 1995: 336). Balbuceante y tartamudeando, después de mucho tiempo, conseguí decir las primeras palabras en contextos de máxima intimidad cuando personas de mi círculo más íntimo me increparon la absurdez de no saber sobre qué trataba mi tesis y por lo tanto a lo que dedicaba mi tiempo, mis pasiones y sufrimientos. Como quien re-nace con sus primeras palabras dichas torpemente, esa articulación de conjeturas y preguntas dichas en voz alta alumbró un nuevo camino.

3.1.1 Punto de entrada al archivo-laberinto

Sentí que todo se tambaleaba y se movía a mi alrededor. Abandonar la linealidad, abandonar la rectitud, abandonar la heterosexualidad (y casi abandonar la tesis) genera desorientaciones y miedo al no saber hacia dónde ir ni cómo. Perder el punto de referencia produce mareos. Aquello que nos centra es tener siempre un horizonte claro y a poder ser un punto inmóvil al que mirar. Sobre todo, si nosotras mismas estamos también en movimiento. Mareada, desorientada, sin punto de referencia, pero teniendo que "avanzar" me di cuenta de que había estado "dando vueltas sobre lo mismo" desde casi el principio del doctorado, sin apenas haberme dado cuenta. Aquí la imagen de la espiral empezó a tomar importancia en las formas en las que había conducido y pensado mi investigación. Algo que caracteriza a la rectitud de la línea es que permite ver de antemano el lugar al que se va a llegar, aunque sea como horizonte lejano que se acerca conforme avanzamos. Por el contrario, otros

El País https://elpais.com/elpais/2018/03/15/ciencia/1521113964_993420.html. No obstante, aunque sea un rumor populi, todavía genera mucho miedo hablar sobre ello y, si bien están comenzando a crearse recursos de acompañamiento psicológico dentro de la universidad española, estos son todavía insuficientes. Si bien en ese momento me sentía la impostora de la clase, hoy entiendo que esa sensación de vulnerabilidad y pérdida acompañaba a muchas y muchos de mis compañeros de doctorado y de departamento. Por lo tanto, aquí lo importante quizás sea no camuflar ese sentimiento de pérdida, permitiendo que se convierta en un malestar mayor, sino ser capaces de expresar las dudas y las vueltas como parte de los procesos reflexivos de la investigación y, en ese sentido, de la metodología, como proponen y practican muchas investigadoras feministas.

caminos, como la espiral, nos hace confiar en que se llegará al final, pero este no se vislumbra mientras hacemos el camino. Esto es: en vez de haber llegado al punto-idea[30] de forma directa, me había estado acercando siguiendo un recorrido, pero los giros de la espiral no me permitían ver el lugar al que iba a llegar. Precisamente y entre otras razones, este cuestionamiento de conocer el lugar al que se va a llegar desde el comienzo así convierte a la espiral en un símbolo importante para pensar metodologías feministas y son varias las investigadoras que la utilizan en sus prácticas y metodologías (Gilchrist *et. al.* 2015, Moore 2015, Dietz y Mateos Cortés 2020, Rosales-Anderson 2020)[31]. Además, este movimiento es sin duda un ejercicio de desorientación y, podríamos añadir, de "desorientación *queer*" (Ahmed 2019a) ya que en su casi circularidad puede hacernos sentir que no avanzamos, pero las vueltas se van estrechando cada vez más hacia el centro del camino. Y, en este sentido, la espiral como forma que se "sale" del camino recto, puede ser una figura más de las cartografías y paisajes del deseo lésbico, que a través de la repetición de lugares no señalizados ni oficiales del horizonte generan los llamados "caminos del deseo".

No obstante, la imagen convencional de la espiral sigue teniendo un objetivo claro, y los puntos por los que recorrer ese camino también marcan una única dirección[32]. Le doy una vuelta más a este concepto, que no acaba de ser tan sugerente para "pensar-con" él (Haraway 2019). En mi búsqueda encuentro un texto de Gretel Ammann como apertura del primer número de la revista *Laberint* publicado en el solsticio de otoño [sic] del año 1989[33], sobre la importancia de la forma de la espiral para la práctica y el pensamiento feminista, y concretamente una reivindicación del laberinto. *Laberint* fue editada por Gretel Ammann y Dolors Majoral desde 1989 hasta

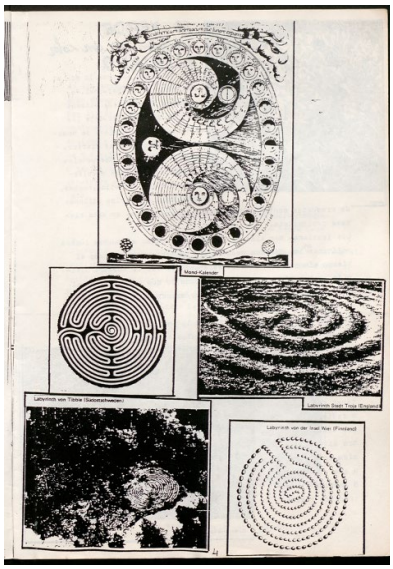
30 Es relevante aquí recordar que en inglés el concepto de "idea" también tiene una connotación espacial, el "punto". El *point* viene a representar aquí precisamente el punto que se quiere alcanzar en las vías y caminos de investigación. Me interesa este doble significado del inglés para continuar con las imágenes que estamos esbozando entre los caminos de investigación y conocimiento desde figuras espaciales.

31 Además, la espiral tiene un peso cultural y artístico importante. La espiral aparece representada en multitud de culturas y diferentes soportes desde pinturas rupestres a formaciones funerarias y tumbas con esta forma y también ha sido recuperada por artistas contemporáneos del *land art*, como las espirales de Robert Smithson, o las espirales del viento del escultor Martín Chirino.

32 Agradezco esta reflexión a mi directora de tesis Carmen Romero Bachiller quien me hizo notar que quizás la estructura que había seguido o la imagen evocativa de estos caminos *queer* que estaba buscando no era tanto una que tuviese una única dirección sino múltiples puntos de entrada, sentidos, direcciones o que incluso pudiese mutar y las limitaciones que la imagen de la espiral podía generar en ese sentido.

33 En vez de los meses, las fechas que aparecen en todas las publicaciones de la revista editada por Gretel Ammann y Dolors Majoral, *Laberint* son estacionales, haciendo referencia a los equinoccios y solsticios. El peso de la astrología y de la espiritualidad en el fondo de Gretel Ammann es importante contando, entre otros, con una colección de tarots, diferentes documentos de lecturas de cartas astrales así como libros sobre el tema.

1999 y forma parte de lo que llamaron la Red de amazonas, creada en 1985 y tiene un gran peso en el archivo al tratarse de una de las publicaciones de lesbianismo separatista más importante durante esos años.



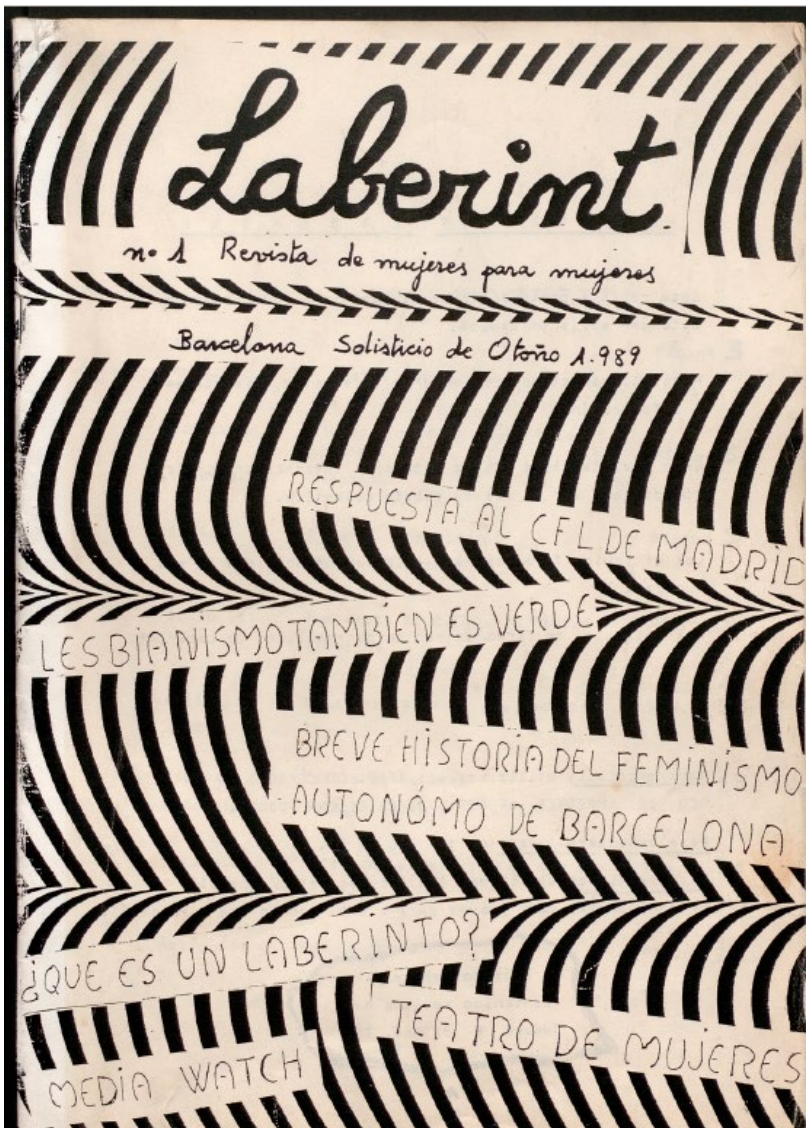


Fig. 69, 70 y 71. Digitalizaciones de la revista Laberint, nº1. (1989). Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Los laberintos son estructuras básicas para ejecutar una danza. Las danzantes van siguiendo su estructura, sus caminos, hasta llegar al núcleo más profundo, y luego vuelven a salir. La estructura básica de los laberintos es la espiral, el camino de la luna. Algunas danzas llevaban a la danzante al núcleo central para que encontrara allí la luz y luego la pudiera sacar y traer al mundo. Otras veces el centro representaba el lugar del silencio y calma totales, las profundidades, la muerte, para renacer después saliendo danzando hacia una nueva vida. Los laberintos son/eran de piedra, de plantas o se encontraban en grandes dibujos en el suelo. Pocas muestras quedan hoy, pues muchos fueron destruidos por las creencias patriarcales o convertidos en mero ornamento. En Alemania se llama a los laberintos "Anillos de las brujas". Nosotras queremos entrar en nuestros propios LABERINTOS para sacar de nuestro interior la sabiduría de mujeres que tenemos. Queremos danzar y danzar para compartir la luz que encontremos con otras mujeres. Queremos dejar morir lo

viejo y dejar renacer lo nuevo. A veces nos perderemos: sabremos que hemos perdido el paso o el ritmo. Pero aprenderemos a mejorar nuestra danza a partir de los errores o aciertos de otras hermanas. El patriarcado no nos podrá robar o prohibir jamás nuestro laberinto interior y nuestras propias danzas. (Ammann 1989: 3)

Son varias las ideas que Ammann evoca que me resultan interesantes para continuar rastreando esta figura espacial del camino de investigación que me ha acompañado. En primer lugar, este texto nos hace pensar en la potencialidad de pensar la espiral no como la estábamos planteando hasta este momento, sino de la mano del laberinto. Pero es importante, recordar, como insiste Paolo Santarcangeli en *El libro de los laberintos* que, si bien encontramos muchos laberintos con forma de espiral, la espiral, en sí misma, no es un laberinto, aunque en muchas representaciones prehistóricas la línea entre estos se difumine y la que empezaba siendo una espiral se torne mucho más compleja y laberíntica (1984: 124). En segundo lugar, el laberinto en espiral, nos dice Ammann genera unos movimientos y desplazamientos "perfectos para ejecutar una danza". Si bien no lo cita directamente, esta referencia de Ammann parece una cita al libro de la activista ecofeminista y *wiccan* Starhawk *The Spiral Dance* (1979). Starhawk creó el ritual de la "danza espiral" en 1979 ejecutándolo junto con otras *performers* cuando el libro salió a la venta y repetiendo esta performance anualmente desde entonces en San Francisco, concretamente en *Samhain*[34]. Este texto tuvo una gran relevancia en el contexto anglosajón y es probable que Ammann, que había escrito varias ponencias y textos sobre matriarcados y a quien le interesaba la astrología y espiritualidad, lo conociera[35]. Más allá de esta referencia a Starhawk son varios los investigadores y arqueólogos que analizan la espiral de la mano de prácticas espirituales, religiosas, donde la danza y el ritual tendrían un peso importante (véase Santarcangeli 1984: 124-135). Por lo tanto, si la metodología es el camino de conocimiento y "una buena tesis es aquella que te desplaza"[36] este camino del laberinto que es, como narra Ammann, un camino hacia el conocimiento

34 *Samhain* se celebra la noche del 31 de octubre al 1 de Noviembre, es una fiesta gaélica que marca el final de la temporada de cosechas y el inicio del invierno.

35 Según Niamh Moore, no hay duda de que la célebre frase con la que termina el texto "El manifiesto ciborg" de Donna Haraway "A pesar de que los dos bailan juntos en la danza espiral, prefiero ser un *cyborg* que una diosa" (Haraway 1991: 311) está haciendo referencia al título del libro de Starhawk. Considero que se pierde un matiz importante del inglés en esta traducción. El texto original dice lo siguiente: "Though both are *bound* in the spiral dance, I would rather be a ciborg, than a goddess" (Haraway 1985: 101) aquí bound tiene una connotación mucho más fuerte que el "bailar juntos" de la traducción castellana de Cátedra, de Manuel Talens, que nos hace pensar en una conexión, incluso, ineludible. Entre otros se podría traducir como atado, amarrado o entrelazado. Para un análisis en profundidad sobre la relación entre la diosa de Starhawk y el cyborg de Haraway recomiendo encarecidamente la lectura de este texto de Moore. Cfr. MOORE, Niamh (2015) *The Changing Nature of Eco/Feminism. Telling Stories from Clayoquot Sound*, Vancouver: UBC Press.

36 Esta fue una frase que me dijo Carmen Romero Bachiller durante nuestras tutorías y que me acompañó desde entonces durante el desarrollo de esta investigación.

en sí mismo, está marcado por un ritmo y un desplazamiento placentero: una danza, que entra y sale, se pierde y que está repleta de lugares de oscuridad e iluminación.

La "metodología laberíntica" como figura de la metodología feminista y lésbica, es aquella con diferentes puntos de partida, salida y direcciones. No siempre se tiene que partir del mismo lugar, esto es, las preguntas de investigación no tienen por qué estar acotadas o, de hecho, no se tienen por qué conocer de antemano, al igual que quien se para ante la entrada de un laberinto no sabe lo que le espera en su centro. La fachada del laberinto suele ser un punto de reflexión: su entrada puede generar miedo ya que sabemos que su recorrido siempre implica un tipo de transformación radical en aquellas que se adentran en sus profundidades, así como "el riesgo de perderse" (Eco 1984: 13). En distintos puntos de los laberintos, pero normalmente en su entrada, suelen aparecen inscripciones y símbolos que son también sugerentes para pensar esta figura como parte de una metodología lésbica. Nos estamos refiriendo aquí a la interpretación de muchos investigadores de que la etimología de laberinto proviene del griego *labrys*, el hacha de doble filo, que se encontró en muchas partes del palacio cretense de Cnosos excavado por Arthur Evans, y que hizo que éste entendiera que el palacio se trataba del laberinto cretense descrito en la Antigüedad (Santarcangeli 1984: 61)[37]. El *labrys* se asocia con un arma que se utilizaba en ritos sagrados apareciendo en casas, utensilios, piedras y cuya representación se encuentra ya en cultos de Asia Menor y en estas armas de doble filo "hay que identificar una alusión a la dualidad, a las dos corrientes, representadas también en el caduceo –otro símbolo de vida y de muerte en el que los dos simbolismos se funden– o en la espada, como poder creador y destructor" (Santarcangeli 1984: 194). Pero el hacha de doble filo también ha sido el símbolo con el que se ha representado el arma de las amazonas, así como su posterior reapropiación por parte de lesbianas de los setenta y ochenta que encontraban en esta antigua comunidad uno de sus referentes más potentes. De hecho, Monique Wittig y Sande Zeig, en su *Borrador para un diccionario de las amantes*, en el que cada letra forma parte del mundo lésbico poblado de amazonas incluyen "hacha" en la *h* y *labrys* en la *l:*

37 La etimología del laberinto es muy compleja y sigue en discusión. Son muchos los arqueólogos que desestiman esta interpretación de Evans argumentando que en Creta hacha no se decía *labrys* sino *péleky*. Otros investigadores derivan laberinto de *labra* y *laura* que significaría cueva, túnel y camino subterráneo. Me parece muy sugerente, aunque como él mismo dice no es ni helenista ni arqueólogo, la interpretación de Santarcangeli, de la que quizás también se pueda seguir tirando del hilo para pensar en esta metodología laberíntica, placentera y juguetona: "Existe en la lengua griega una curiosa expresión: la desinencia *-inda*, sufijo indeclinable y lingüísticamente irreductible, al que, con todo, se le podría suponer alguna relación-corrupción con el sufijo *-inthos*; y, sobre esta base, considerar la desinencia *-inda* como perteneciente al elemento preindogermánico de la lengua griega. Pues bien, esta desinencia se usa sólo exclusivamente en los juegos de niños y, casualmente significa 'jugar'. Ejemplos: *sfairinda* = juego de pelota; *streptinda* = juego del lanzamiento, *basilinda* = jugar al rey, etc. […] Si es verdad que los habitantes de Cnosos en la época minoica decían *péleky* por 'hacha' [y no *labrys*], la etimología *labrinda*, juego de la caverna, de la mina, y por ende *labyrinthos*, resultaría de lo más persuasiva" (1984: 63).

Hacha. El hacha de doble filo fue la primera arma conocida por las antiguas amazonas. No abandonaron jamás el uso de esta hacha famosa entre todas. Simbolizaba su fuerza vital en un sentido absoluto. Cuando las madres rechazaron a las amazonas de sus imperios y de sus ciudades, conservaron sin embargo el arma de siempre. La convirtieron muchas veces en el símbolo de sus diosas, aquellas que engendran-y-que-reinan, bajo la forma de la cruz de brazos iguales. […] Labris. Nombre dado al hacha de doble filo de las antiguas amazonas, símbolo de la fuerza de su imperio. (Wittig y Zeig 2023: 106 y 130)

El *labrys* está muy presente en símbolos e imágenes de la cultura lésbica y, por lo tanto, de su archivo. Son muchos los documentos y objetos del archivo del Fons de Gretel Ammann donde encontramos referencias a las amazonas: la propia red de Amazonas, la revista *Amazonas*, chapas, pegatinas con el *labrys* o postales y recortes de periódicos. De hecho, recientemente Blanca Arias realizó en colaboración con integrantes del CDOC, (Centre de Documentació de Ca la Dona) entre las que me encuentro, la pieza *Una amazona es una amante que cabalga* (2023) que consistió en sesiones de discusión colectiva sobre el material del archivo en torno a esta figura, así como el debate sobre representaciones audiovisuales de amazonas como pueden ser *Superdykes* (1975) de la directora de cine lesbiana Barbara Hammer y la posterior creación de una pieza de cerámica colectiva[38]. Es especialmente interesante y aglutina todo lo expuesto hasta el momento un dibujo de Gretel de un laberinto en espiral donde, en su centro, encontramos este *labrys.*

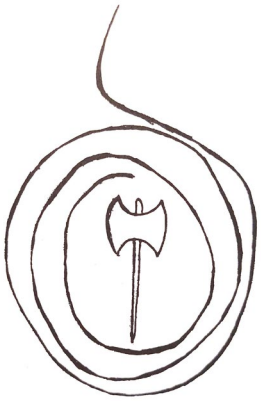


Fig. 72. Dibujo de Gretel Ammann de una espiral con un labrys en el centro. Fotografía de la autora de AMMANN, Gretel (2000) Escritos, Barcelona: Xarxa Feminista.

Por lo tanto, propongo pensar aquí la metodología laberíntica de la mano del *labrys* lésbico con estas etimologías en común y su relación con el archivo. Y siguiendo con este paralelismo: no sólo el camino de la investigación ha sido laberíntico y en espiral, sino que la propia entrada al archivo se asemeja a la entrada a un laberinto. Queda algo del rito, en el sentido clásico y espiritual, de entrada, en el archivo, al igual que ocurría con la entrada a este laberinto de Ammann, entendido como el

38 Para más información sobre esta pieza, véase: http://www.saladartjove.cat/es/i/artistas/blanca-arias

acceso y el camino de conocimiento de un misterio. Pararse ante sus estanterías móviles se asemeja al punto de partida y de entrada de un laberinto, en el que se tiene que decidir por dónde se desea empezar, esto es, entrar:

La Women's Art Library ocupa cuatro estanterías grises enormes situadas justo frente a la puerta. Cada una de ellas tiene una llave y una manivela giratoria. Me pregunto cómo acercarme al material. Empezar a escoger cosas y a manipularlas parece algo agresivo. ¿Cómo pedir a un archivo su consentimiento? Althea entra e interrumpe mis pensamientos. Agarra una de las manivelas y pone las estanterías en movimiento. Está buscando algo. La observo discretamente. Me gusta cómo se mueve. Quizás podría imitar sus gestos, parece que ella sabe cómo relacionarse con el archivo. Cuando Althea se va, retomo la observación. Las cuatro estanterías están ahora más cerca las una de las otras y parecen más grandes. Desde esta perspectiva, el archivo aparece como una entidad compacta. Lo percibo como un organismo viviente que se pliega y se despliega. La estructura metálica de las estanterías es como un esqueleto, una carcasa. Tiene articulaciones que le permiten deslizarse, pero sólo en dos direcciones. El esqueleto sostiene y protege el material blando, los órganos que apenas puedo adivinar –carpetas, libros, diapositivas, revistas, cajas, etc. –. Me pregunto qué hay dentro de esos órganos. ¿Sabe el archivo lo que contiene? Todavía no he decidido mi primer movimiento. Antes de dejar la habitación, Althea deja el primer pasillo abierto, lo tengo enfrente. El tubo fluorescente que cuelga del techo lo ilumina. Ahora veo claramente los libros, las carpetas y las diapositivas. Quizás debería interpretarlo como una invitación a entrar. Mientras escribo esto otro archivista entra en la habitación y acciona las manivelas. El primer pasillo vuelve a cerrarse, no del todo, pero ahora sólo podría introducir un brazo en el hueco entre las dos estanterías. Sin embargo, parece demasiado pasivo y algo tramposo esperar a que alguien abra de nuevo el pasillo y usar esto como una invitación a entrar. Supongo que ya lo he decidido. Lo único que puedo hacer es agarrar las manivelas y mover las estanterías para hacerme paso, justamente como lo hace Althea. (Echavarri 2018: 10-11)

Este extracto del diario de campo de la investigación que Mirari Echavarri realizó en la Women's Art Library de la universidad de Goldsmiths muestra esta meditación ante el punto de entrada del archivo como ese lugar de reflexión previa al conocimiento o la transformación, semejante a la que ocurre ante el laberinto. Me interesa especialmente, además de la referencia al consentimiento del archivo (que retomaré más adelante en relación a las políticas de iluminación y oscuridad del archivo) la descripción de los puntos de entrada del archivo, que cambian continuamente. Al igual que las representaciones más mágicas y misteriosas, el sentimiento de pérdida que se experimenta en el laberinto puede generar la sensación de que éste está vivo y se mueve a su antojo. Aquí la agencia y vitalidad del archivo y del laberinto también se muestra en su punto de entrada, como narra Echavarri donde hay lugares desde los que la propia llamada del cuerpo del archivo y su material nos invitan a entrar más que otros. Una vez dentro, una se puede perder también en el archivo-laberinto, quedarse atrapada en su interior y convertirse en una extremidad y organismo de ese cuerpo. Durante mi investigación, me cuentan como anécdota la historia de un catalogador que lleva años catalogando ese fondo y que le caracteriza la extrema minuciosidad de descripción y documentación de cada uno de los elementos del archivo, que hace que se tome mucho tiempo en la catalogación del documento, dejándose llevar más por la pasión que por la practicidad. Como un ser en mutación

con el archivo, también las archiveras, la figura del *arkonte*, se puede convertir en un ser mítico que conoce y habita sus profundidades, el centro del archivo-laberinto, del que no quiere o no es capaz de salir. Convirtiéndose así en la memoria viva del archivo, una guardiana-minotauro u otro tipo de criatura fantástica que lo habita, como me explicó Laura Casellas, persona actualmente contratada en el CDOC (Centre de Documentació de Ca la Dona) y que por lo tanto más tiempo pasa en ese espacio: "Este espacio, lo que me doy cuenta es que te cierra. A mí me cierra mucho y me va muy bien que haya gente, porque así no me cierro tanto, porque si no soy un ogro. En plan, cuando llevo cinco días sin ver a nadie trabajando aquí sola, aparece alguien y le miro con una cara de odio..." (entrevista Laura Casellas y Rebecca Schmitz Robles 07/09/2023). Algunas de las intimidades y recovecos que este archivo guarda, solo las archivistas lo pueden conocer. Una vez dentro del archivo-laberinto, contando con este conocimiento, la pregunta es: ¿cómo salimos? ¿cómo contamos las vueltas que hemos tenido que dar para llegar a su centro? Y, si en ese centro del laberinto de Ammann se conoce un secreto o un fuego, ¿cómo se saca este fuego desde el interior al exterior? ¿cómo se recibe ese secreto en el exterior por aquellas que no han entrado? ¿se debe sacar la luz y la oscuridad del archivo-laberinto? ¿se debe sacar/exponer todo lo que se encuentra en el archivo?

Esta es la tercera idea insinuada por Ammann que me interesa para esta metodología laberíntica: la presencia de la luz y la oscuridad. El laberinto que nos describe Ammann como figura de esta erotohistoriografía lésbica que vamos a esbozar, es un lugar lleno de esta dualidad. Las políticas de la iluminación, la exposición, el fotografiado y de la oscuridad, como aquello que no se quiere o se debe mostrar, que se puede contemplar pero que a veces debe permanecer en su caja, en el armario, está absolutamente presente en la metodología laberíntica del archivo. Entrar al archivo, como veremos más adelante, implica sumergirse en un lugar profundo y, en este sentido, oscuro. Pero ir a tientas o a oscuras, como veremos, no tiene por qué hacernos tropezar, perder el ritmo de esta danza, entendida como un proceso y un camino placentero y colectivo. Como nos dice Audre Lorde en *Poetry is not a luxury* la oscuridad y la profundidad son condiciones fundamentales del pensamiento poético entendido como necesidad vital y como forma de revelación y destilación de la experiencia y son muchas las incógnitas y antigüedades de estas profundidades las que atraviesan al archivo:

> Todas y cada una de nosotras, las mujeres, poseemos en nuestro interior un lugar oscuro donde nuestro auténtico espíritu oculto crece y se alza […] Estos ámbitos internos de potencialidad son oscuros porque son antiguos y recónditos; han sobrevivido y han cobrado fuerza en la oscuridad. En estos profundos lugares, todas albergamos una reserva increíble de creatividad y fuerza, de emociones y sentimientos que no hemos analizado y de los que no somos conscientes. El ámbito de poder que cada mujer posee en su interior no es blanco ni superficial; es oscuro vetusto y profundo […] Para las mujeres, la poesía no es un lujo. Es una necesidad vital. Ella define la calidad de la luz bajo la cual formulamos nuestras esperanzas y sueños de supervivencia y cambio, que se plasman primero en palabras, después en ideas y, por fin, en una acción más tangible. La poesía es el instrumento mediante el que nombramos lo que no tiene nombre para convertirlo en objeto del pensamiento. (Lorde 2003: 13-14)

En definitiva, esta discontinuidad laberíntica ha dado forma y ritmo a la cartografía del deseo y del camino de esta investigación. Por lo tanto, si la metodología es el camino de la investigación, este ha sido un camino en forma de espiral, laberíntico, desorientado con sentimientos de pérdida y en búsqueda de imágenes profundas y, como veremos más adelante, sumergidas. La metodología laberíntica y en espiral puede ser otra figura más para estas metodologías a la contra, que hacen y deshacen el hilo que guía su entrada y orienta su salida, *queer* o a contra-pelo (Torras 2019) desorientadas (Ahmed 2019a) y donde el simbolismo y evocación poética tal como la entiende Lorde (2003), son fundamentales.

Es importante apuntar aquí que esta investigación puede ser entendida, en parte, como una aportación sobre metodologías *queer* y feministas al tratarse de una propuesta de aproximación a los archivos desde una perspectiva material. Además, los archivos se suelen asociar tradicionalmente con lugares a los que ir a investigar siendo el giro de este trabajo que el archivo y su materialidad es el contenido que se investiga. Hay que sacar al archivo de ese lugar opaco y restrictivo en el que su uso va dirigido a salvaguardar una información que las investigadoras pueden excavar y publicar. Considero que una interpretación de este tipo, en la que se entienda que lo que he realizado es principalmente un estudio y aportación a este campo de las metodologías feministas, animando a otras investigadoras a tener más presente el contenido material de los archivos con los que trabajan, es muy limitante. Por el contrario, la intención de esta investigación es analizar perspectivas donde el material del archivo también forma parte de la memoria y cómo esta se puede narrar desde los mismos. Por ello, este capítulo de metodología es muy extenso y se exponen cuestiones relativas al análisis. Pero también, a lo largo de los capítulos que siguen en el análisis, se seguirán encontrando cuestiones relativas a metodologías feministas y *queer*.

3.2 EL CUERPO QUE INVESTIGA (PARCIALMENTE): REFLEXIVIDAD EN LAS INVESTIGACIONES FEMINISTAS Y ACTIVISTAS

Las metodologías feministas que se han utilizado son aquellas que ponen el cuerpo en primer plano y que lo utilizan como herramienta de conocimiento. En este sentido, son "conocimientos situados" como los llama Donna Haraway (1995): conocimientos y prácticas que defienden la parcialidad del conocimiento y que operan como críticas a la objetividad entendida como una forma de neutralidad no encarnada. Pero esta crítica no implica que debamos renunciar al deseo de objetividad, sino abandonar la creencia de que ésta se consigue mediante el distanciamiento absoluto, el deseo de transcendencia o el desdoblamiento del sujeto y el objeto: "así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse

a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva" (Haraway 1995: 326). Esta parcialidad inherente a los conocimientos situados también plantea formas de conexiones con objetos y sujetos específicos. Cuestiona el deseo de conexión con la totalidad y con ser, nosotros mismos, una totalidad, afirmando que estamos formados y somos parte de lo que Marilyn Strathern llama "conexiones parciales" (1991). Formas de conexiones en muchos casos incoherentes, mezcladas y que dan cuenta de la multiplicidad de perspectivas e identidades que conforman el mundo social. Estos procesos de investigación que tienen en cuenta la experiencia de la investigadora y la tematizan son por los tanto también formas de "reflexividad fuerte", esto es, procesos en los que la investigadora incluye su propia experiencia y lugar de partida como parte del objeto de conocimiento (Harding 1996). Esta parcialidad y necesidad de reflexividad es fundamental para la investigación y la construcción de las memorias políticas sexo-disidentes y feministas en nuestro contexto, sobre todo si tenemos en cuenta la dispersión de los materiales con los que nos encontramos la mayor parte de las investigadoras que nos acercamos a esta práctica genealógica desde el archivo. Como señala Pau López Clavel, en su investigación sobre el movimiento LGTBIQ valenciano, además de la "reflexividad" hay que añadir la empatía y la honestidad a este ejercicio de narración de historias múltiples y dispersas como es la del movimiento LGTBI en el estado español, comprendiendo y subrayando siempre esta parcialidad en la que "toda investigación que aboca a un relato historiográfico que aspira a construir memoria colectiva no deja de ser una aportación más" (2019: 178). Precisamente este ejercicio de "empatía y honestidad" tal como lo entiendo y lo he aplicado, también tiene que ver con la capacidad de generar vínculos de responsabilidad con aquellos sujetos y objetos que intervienen en nuestras investigaciones, especialmente si se tratan de fuentes orales con las que buscamos ahondar en estos archivos incompletos, inacabados y parciales. En este sentido, estos procesos de reflexividad también son encarnados y operan en muchos casos, como los llama como parte de las "articulaciones comprometidas" que implica atender a los "compromisos corporales" que se generan en los procesos de investigación (Ruíz Trejo y García Dauder 2018). Este "compromiso corporal" ha sido constante en mi experiencia en el archivo, como iré mostrando en detalle a lo largo de los capítulos de análisis. Cuanto más tiempo he pasado en el archivo, más responsable me he sentido de esta forma de "compromiso corporal" y afectivo que generaba con él y más me removía la necesidad de conservación y de cuidado de sus objetos. Y, sobre todo, he sentido enormemente ese vínculo con las personas involucradas en esta investigación a través de las entrevistas y conversaciones que he tenido, después de las cuales sentía un compromiso a tratar con cuidado los vínculos que se formaban, la información y el tiempo que se había compartido conmigo. En mi diario de campo, busco la entrada de la primera entrevista que realicé y encuentro esta inseguridad de no ser capaz de ejercer esta respons-habilidad (Haraway 2019) con el cuidado que implicaba:

Jueves 16 de Septiembre de 2021

Hoy he vuelto al archivo, en esta ocasión para hablar con Mercè Otero Vidal. Me ha dejado dos grabadoras Ricardo. Como me daba miedo que no funcionaran bien, así que he decidido encender las dos a la vez. Al principio de la conversación estaba muy apurada y nerviosa.

Aunque la conversación ha ido bien me siento cada vez más y más responsable. Al haber hablado con ella mi vinculación con el archivo se ha hecho más real. Siento que ahora se ha sentado una expectativa, que tengo que hacerme cargo de unas responsabilidades. Soy consciente de que esto es, también, un problema feminista: la respons-habilidad. La habilidad para dar respuestas. Así me he sentido: un tanto irresponsable, incapacitada para dar respuestas a algunas preguntas que me han hecho. Hasta ese momento habíamos estado dando vueltas por la biblioteca y el archivo, subiendo todos los pisos de Ca la Dona. Mercè hablando, yo detrás de ella con una grabadora en cada mano. Después de que Mercè me explicase todo con mucha generosidad, ella y Coloma me han preguntado sobre el tema de mi tesis. Ha dado la casualidad de que hemos terminado la conversación sentadas en la mesa del archivo, donde se suelen consultar los documentos: ellas sentadas en un lado de la mesa y yo en el otro. Al tratar de explicar en qué consisten las temporalidades queer he sentido que por mi actitud (estaba nerviosa) y por mi forma de hablar de pronto he reconocido en mí misma una complejidad y un academicismo en el vocabulario, una dificultad de simplificación que, me ha parecido, generaba una distancia entre nosotras.

A través de la responsabilidad, el vínculo con el archivo y sus cuerpos (objetos y sujetos, humanos y no-humanos) se estrecha y con ello la necesidad de abrir los procesos de investigación, perdiendo, de alguna forma, el sentimiento de seguridad y tranquilidad que puede generar la opacidad o la utilización de métodos tradicionales y estructurados. Aparece aquí ese nerviosismo que mencionábamos en la introducción de este capítulo: el tratar de sostener la fachada de seguridad y "rectitud" al explicar la propia investigación y el fracaso sentido como una forma de incapacidad de dar respuestas en las frases inacabadas, los puntos suspensivos o la incoherencia. Todo ello aparece como un retrato del "no saber" y forma parte de lo que Tiffany Page llama "metodología vulnerable" donde los métodos vulnerables son aquellos que lidian con lo desconocido, manteniendo a la investigadora en la incertidumbre en "un espacio de vulnerabilidad, donde no es necesariamente posible, o no es el resultado que se espera de prácticas metodologías de este tipo, predecir de antemano como y en qué dirección irá la investigación" (2017: 8).

Además, esta insistencia en el nerviosismo y la inseguridad de mostrarme como una investigadora frente a compañeras de un espacio colectivo puede ser un sentimiento común en las investigaciones en contextos activistas, sobre todo cuan-

do, como es mi caso, se es parte de ese grupo y se teme establecer diferencias y jerarquías en el momento de posicionarse en el lugar de "la investigadora". Esta fricción o incomodidad tiene que ver con un intento de "ruptura de binarismos o fronteras rígidas entre investigadxr/activista, archivista/productorx cultural" (Mendoza Alabat 2019: 130) sobre todo teniendo en cuenta que en muchos archivos *queer* "generalmente son los mismos miembros de grupos o comunidades los que documentan las actividades y no expertos externos 'autorizados'" (Halberstam 2005 citado en Danbolt 2016: s/p). Esto ocurre en el archivo de Ca la Dona con implicaciones de diferentes tipos que van desde la catalogación de fondos por parte de personas que formaron parte de esos grupos y espacios activistas (fondo de Ca la Dona) a la implicación y ayuda en la catalogación de parte de los documentos por parte de las activistas donantes de esos fondos (fondo de Gretel Ammann y del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona). También en el ¿Archivo Queer? algunes de les activistas de los colectivos La Radical Gai y LSD participaron en la labor de catalogación y posteriormente han difundido e investigado sobre ese archivo, o en el archivo digital creado por Diego Mendoza Alabat *Guardianx de la contramemoria: un archivo transfeminista/kuir/transmarikabibollo andaluz* que documenta parte del activismo LGTBIQ+ andaluz del que él forma parte y el de los colectivos "desde los que investig[a]" (Mendoza Alabat 2019: 130), por mencionar solo algunos. Me interesa mucho este *desde* en vez de "sobre" que utiliza Mendoza Alabat, entendido como el esfuerzo de compromiso y vinculación con aquellos colectivos y personas que forman parte de nuestras investigaciones y cuyas experiencias analizamos y aparecen reflejados en nuestros trabajos.

En mi caso el grupo activista al que pertenezco y desde el que investigo es el de las archivistas que cuidan, catalogan, organizan y difunde la memoria lesbofeminista de Ca la Dona, concretamente (y hasta ahora) la de los fondos de Gretel Ammann y el Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona[39]. No obstante, aunque se haya intentado en todo momento realizar un ejercicio de reflexividad y compromiso esto no implica que, como dice Carmen Romero Bachiller en su tesis doctoral que no haya sentido, en muchos momentos, grandes bloqueos y la sensación de estar traicionando mi presencia en ese espacio como activista (2006). Aquí Romero Bachiller recupera la idea de Strathern ya citada de las "conexiones parciales" en este caso aplicado a la propia disolución de las identidades singulares de las personas y donde, como lo entiende John Law también se dan "conexiones parciales en una misma persona. No

39 Este "hasta ahora" quiere decir que, ahora mismo, estos son los dos fondos que tenemos abiertos y que estamos trabajando, pero en el momento de terminar la catalogación del fondo de Gretel Ammann y del Grupo de Lesbianas Feministas pasaremos a catalogar otros. Ambos fondos se están pudiendo catalogar en parte gracias a una subvención anual del ayuntamiento de Barcelona sobre memoria LGTBI que permite la contratación de una persona a media jornada y de otras subvenciones puntuales para digitalización. Es por ello que el siguiente fondo que se catalogue dependerá de decisiones internas de todo el CDOC pero también de las convocatorias abiertas y existentes.

tenemos, este es el argumento, identidades singulares. Strathern apunta, por ejemplo, que Strathern-la-feminista no es la misma Strathern-la-antropóloga" (Law 2004: 64) y, si bien podemos afirmar que no son la misma, evidentemente estas identidades no están en absoluto separadas y se afectan e informan continuamente:

> Este problema se me presentaba particularmente en el momento de las entrevistas y constituyó una importante fuente de bloqueo en un momento determinado, unido además a que, en ocasiones, mis posiciones como persona implicada políticamente en determinados colectivos en el barrio como la Eskalera Karakola, se confundían y solapaban con mi posición de investigadora, lo que me llevaba a que me viera obligada a preguntarme a mí misma si en determinadas situaciones me encontraba presente como "activista" o como "socióloga", aspectos ambos no necesariamente continuos, aunque sí probablemente vinculados por "conexiones parciales" (Strathern, 1991) […] En este sentido y reproduciendo la imagen propuesta, "Romero-Bachiller-la-activista-en-el-barrio" y "Romero-Bachiller-la-socióloga-que-hace-una-tesis" se construyen como espacios distintos que se dirigen a diferentes audiencias y que producen textos e intervenciones distintas. Al tiempo, ambas son posiciones que se informan y atraviesan mutuamente: no están en absoluto separadas. Todo ello ha desembocado a que en muchas ocasiones tuviera la sensación de estar traicionando a la "RB-activista-en-el-barrio" con la "RBsocióloga- que-hace-una-tesis" (Romero Bachiller 2006: 118).

De nuevo, y replicando este ejercicio, yo misma también he sentido que, en algunas ocasiones, tenía que diferenciar en el mismo gesto y en el mismo espacio cuando entraba al archivo "a investigar" y cuando "iba de voluntaria" con todas las complejidades que esa separación me suponían. De hecho, y siguiendo este entrelazamiento del que habla Romero Bachiller en contextos activistas, esta separación era muy difícil y en muchas ocasiones mientras investigaba, si estaba sola, acababa mandando fotografías o comentarios relativos a hallazgos que nos podían ayudar en la catalogación al grupo de *WhatsApp* de las voluntarias o, si estaba acompañada, me unía a alguna conversación relativa al trabajo de catalogación. Y si iba a catalogar o a organizar alguna actividad de difusión como parte del grupo de voluntarias, también era común que encontrara alguna imagen o algún documento que me interesara para la presente investigación y le tomara alguna fotografía, escaneado o apuntara alguna idea que desarrollar posteriormente. De hecho, como se verá en el análisis y se esbozará en la sección de "Métodos" de este capítulo, muchas de las ideas de esta investigación se dieron durante el desarrollo y la práctica activista. Por lo tanto, se produce un entrecruzamiento en el que la llegada de los trabajos y producciones de investigación en espacios activistas parecen representar un riesgo extractivista, con la necesidad de generar narrativas y relatos propios, vividos y experimentados por las personas que habitamos esos espacios y que también tomamos la palabra para contarnos a nosotras mismas, con todos los riesgos que además estos posicionamientos representan en muchos casos, en contextos académicos, por ser vistos como "demasiado implicados". Aun así, estos ejercicios son delicados y complejos, no se dan de forma aproblemática sino que como ya he dicho, generan roces, tensiones y negociaciones, como analizan Elena Casado, Paula Martín y Carmen Romero Bachiller en su investigación sobre el acoso sexual en la universidad, quienes nos recuerdan las tres acepciones de fricción que aparecen en la RAE pueden aparecer como 1. Acción o efecto de friccionar. 2. Roce de dos cuerpos en

contacto 2. Desavenencia entre personas o colectividades (2022)[40]. Si bien me gustaría poder tener clara esa diferencia y separación, principalmente por el miedo y la inseguridad a que mi práctica activista se viese contaminada por un "interés individual", a saber, el de la investigación, creo, como Romero Bachiller, que estas posiciones están absolutamente enredadas y, friccionadas y que, como tal, pueden generar fricciones

Considero que, además, esta fricción está muy presente en un espacio activista que es un centro de documentación y donde, por lo tanto, es común que muchas personas vengan únicamente a investigar sin involucrarse con la organización activista y política que lo sostiene y donde, además, muchas de las personas que forman parte y se involucran, pueden tener interés en desarrollar investigaciones al encontrarse con tanto material inédito y que ha pasado sin la atención y el interés académica durante tanto tiempo. Precisamente, son varias las personas dentro del grupo activista del Fons Gam que, o bien se han unido al grupo después de llegar a él desde contextos académicos o universitarios o que han propuesto un proyecto de investigación o artístico y, posteriormente, se ha unido al grupo de voluntarias, desarrollando diferentes trabajos de investigación y artísticos que, en además nutren las perspectivas y los posicionamientos del archivo, además de suponer, en algunos casos, aportaciones imprescindibles para la catalogación del archivo (Tuset 2013, Belmonte Marqués 2021)[41]. Se produce en este espacio, por lo tanto, una continua relación entre investigadoras, activista y archiveras como un espacio y proceso poroso.

3.3 METODOLOGÍAS FEMINISTAS Y QUEER: CAOS, INTERRUPCIÓN Y AFECTOS

Además de cuestionar las metodologías y los puntos de partida de investigación, es importante dar cuenta de la limitación que muchos métodos plantean a la hora de interpretar y analizar la complejidad social. Para John Law (2004) atender al caos de la realidad social es importante y considera que, muchas veces, por intentar explicar cosas complejas y enredadas con metodologías sencillas y claras se puede estar generando una mayor falta de comprensión y dificultad para aprehender la realidad. Fren-

40 Agradezco nuevamente a mi directora Carmen Romero Bachiller las conversaciones en torno a estas tensiones y fricciones, así como sus comentarios al primer borrador de este capítulo en el que compartía experiencias propias realizando investigaciones en contextos activistas. Poder hablar y compartir estas experiencias con ella han sido de vital importancia para encontrar referentes y para continuar realizando mi investigación, no perdiendo nunca de vista mi propio posicionamiento. Sin ese apoyo y ese ánimo constante esta investigación no habría sido lo que es.

41 Blanca Arias también hizo una propuesta de co-creación de una pieza de escultura de cerámica en la que participamos varias de las integrantes del CDOC y que será expuesta en la Sala de Art Jove de Barcelona. Véase: http://www.saladartjove.cat/es/i/artistas/blanca-arias

te a la rígida dicotomía y obligatoriedad del binomio cuantitativo/cualitativo debemos desarrollar una comprensión "más amplia, suelta y generosa" (Law 2004: 4) de los métodos en el escenario contemporáneo lo que, en muchos casos, implica una desestabilización, la perdida de la sensación de control y seguridad en la investigación. Los métodos tradicionales buscan generar unas garantías y seguridades: son en muchos casos caminos pautados y directos con los que ser capaces de examinar nuestras hipótesis y preguntas de investigación iniciales. En cambio, el método y metodología caótica, es en muchos casos "lento e incierto. Un proceso arriesgado y problemático, llevará tiempo y esfuerzo generar realidades y sostenerlas detenidas durante un momento contra un fondo de flujo e indeterminación" (Law 2004: 10). La metodología aplicada en el archivo ha sido sin duda una "metodología caótica" en su mezcolanza de métodos, en su amplitud y generosidad de dejar entrar los sentires y reflexiones propios en el proceso y objeto de investigación y en el *no* tratar de ordenar sistemáticamente lo que, de por sí, ya estaba enredado en el archivo. Este respeto a lo caótico ha estado presente en el contacto con el material de archivo, en la escucha de las narraciones en las conversaciones y entrevistas que he tenido, así como en el proceso de catalogación colectiva, como se verá más específicamente en el capítulo de catalogaciones a-pegadas, en el que pongo en conversación prácticas de metodologías caóticas y guarras en el contexto de catalogación activista del fondo fotográfico.

Esta presencio de lo caótico también se debe al reconocimiento y la inclusión de prácticas y reflexiones que normativamente quedan fuera de los procesos de investigación. Mercedes Villalba (2021) habla de las interrupciones que el trabajo doméstico y el goce plantea en la producción intelectual y artística y la importancia de que estas llamadas "interrupciones" puedan pasar a un primer plano temático. Pareciera que las necesidades del cuerpo y de los cuidados, todo aquello por lo que se ha interesado el feminismo en su atención al trabajo reproductivo, tuviese que quedar replegado al lugar de la "pérdida de tiempo" la distracción o, como dice Villalba, la interrupción, cuando, de hecho, es precisamente en esos momentos cuando ponemos a prueba la pulsión y vitalidad de la teoría que nos atraviesa (Villalba 2021). Y es que, como como dice Audre Lorde (texto que cita Villalba) no existen ideas nuevas, tan sólo la forma de encuerpar y hacer nuestras estas ideas:

> Porque no existen ideas nuevas. Tan sólo existen nuevos medios de sentirlas, de examinar cómo se sienten esas ideas viviéndolas un domingo a las siete de la mañana después del desayuno en pleno frenesí amoroso, haciendo la guerra, dando a luz o llorando a nuestras muertas… mientras sufrimos por los viejos anhelos, batallamos contra las viejas advertencias y los miedos a estar en silencio, impotentes, solas, mientras saboreamos las nuevas posibilidades y nuestra nueva fortaleza. (Lorde 2003:18)

Además, estas "interrupciones" de la vida cotidiana y de las condiciones de posibilidad materiales y de sostenimiento del trabajo como son el cocinar, pagar el alquiler, o cuidar a otras personas, también se cuelan y aparecen continuamente en los objetos del archivo en forma de facturas, recibos de alquiler, listas de la compra, recetas, etc. como ya hemos visto con el taller de *El peso del papel* (véase 2.3.1.) y es algo

que, influida por el trabajo de Villalba, atraviesa mi forma de acercamiento e interés en los archivos. Atender a estas interrupciones y los sentires que ahí se generan, como aquellos momentos de distracción no productiva, es también fundamental dentro de una metodología feminista. En mi investigación, ha sido fundamental la "pérdida de tiempo" y las interrupciones en el archivo, las conversaciones merendando o charlando con las compañeras o las entradas de diarios sobre sueños en relación al archivo. Todo esto forma parte de lo que Dau García Dauder y Marisa Ruiz Trejo llaman las "epistemologías de fuera de campo": todo aquello descartable y que queda fuera de lo publicable pero que literalmente sostiene el cuerpo investigador y forma el conocimiento en su sentido más material:

> conversaciones, confesiones, cafés o comidas donde se guisa la confianza necesaria para generar conocimiento y se sostiene lo cotidiano. Son paseos, bailes, manifestaciones, a veces cuidar a los/as niños/as o al perro de la persona a la que se quiere entrevistar. Pero también está conformado por risas, lágrimas, silencios, indignación, vergüenzas, angustia, esperanza, decepción y dolores compartidos, todo el abanico de emociones que conforman un proceso de investigación. Son los vínculos que nos unen a las personas con quienes investigamos y luchamos, el reconocimiento de nuestros privilegios y la externalización de nuestros dilemas. (García Dauder y Ruiz Trejo 2018: 17)

Por lo tanto, las metodologías caóticas encarnadas y feministas que se han utilizado son aquellas que mezclan métodos, procesos de "aquí y de allá" atendiendo a aquello que para otros son los descartes, los deshechos, aquello que queda "fuera" y es, en sentido y como la llama Jack Halberstam, una "metodología carroñera":

> una metodología *queer* es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología *queer* trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas. (Halberstam 2008: 35)

Precisamente esta combinación es también una contra-metodología que escapa a los regímenes más acotados de lo que se entienden por disciplinas y es, así, un tipo de pensamiento no interdisciplinar, sino "indisciplinado" (Halberstam 2018) en el que, más que saltar entre la aplicación de métodos propios de disciplinas acotadas, se ha seguido la intuición y se ha utilizado aquello que se necesitaba en cada momento.

3.3.1 Metodologías afectivas, eróticas e íntimas

Los métodos y modos de hacer de esta investigación han tenido como medio y como objeto de estudio los afectos y sentires de forma central. Estas "metodologías afectivas" (Timm Knuden y Stage 2015) desarrollan aparatos sensibles hacia los puntos de partida o las preguntas de investigación y tienen como centrales las implicaciones y vínculos afectivos de la investigadora con aquello que analiza mostrando en muchos casos que la demarcación de los temas de investigación y de estudio tienen que ver con aquello que nos configura y nos atraviesa, esto es, con aquellos cuerpos y temas

con los que ya nos encontramos interconectadas (Blackman 2015: 25). Además, responder a las metodologías afectivas implica una forma de atención hacia la agencia de aquellos objetos y seres no-humanos que encapsulan afecto y es, en ese sentido, un asunto que atiende a lo humano y lo más que humano. De hecho, el afecto aparece y guía la investigación en y desde "atmósferas, fragmentos y huellas fugaces, intuiciones, reacciones encarnadas, intensidades sentidas y emociones" (Blackman 2015: 25). Mi aproximación a las metodologías afectivas también está atravesada por la atención a la sensualidad y eroticidad de los materiales con los que entro en contacto y cómo éste desplaza mi posicionamiento en la investigación y es en este sentido una metodología afectiva sensible y erótica. Estas metodologías afectivas son cada vez más comunes en investigadoras que partimos de los estudios *queer*, lo cual, para Macón y Solana se debe a que esta teoría se ha preocupado desde sus inicios por "la sexualidad, el erotismo y el placer, [y] no es accidental que haya sido esta corriente la que se haya dedicado en profundidad a examinar las relaciones afectivas –y, en ocasiones, eróticas– que emergen entre los sujetos y objetos de investigación" (Macón y Solana 2015: 22).

En este caso, las metodologías afectivas son aquellas que se han utilizado para el estudio del archivo siendo éstas y no las demarcaciones históricas las que han guiado y acotado los objetos de investigación y atención. Que la visión principal que guía esta investigación no sea la histórica o una que otorgue una gran importancia a la cronología no significa que no haya un interés por el método histórico ni que no se hayan estudiado trabajos que atiendan al desarrollo de genealogías LTBIQ+ y concretamente lésbicas del estado español. También es importante señalar aquí, de nuevo, la parcialidad de esta investigación y el contexto más amplio en el que se enmarca, en el que es cada vez más común tener recorridos y genealogías desde perspectivas históricas.

Son los afectos del presente los que movilizan y activan el deseo de cercanía y estudio del pasado, buscando con este ejercicio una movilización y desplazamiento del momento presente sobre aquellos problemas que me atraviesan y con los que me encuentro comprometida, de modo que la historia y memoria que rastreo "no privilegia ni el presente ni el pasado, sino la relación inestable entre ambos. Aquellos de nosotros que nos posicionamos en su inestable intersección lo hacemos con la esperanza de encontrarnos a nosotros mismos cambiados por la experiencia" (David Halperin 2007: 23). Por lo tanto, las metodologías afectivas y eróticas en el archivo conectan claramente con las temporalidades *queer* en su deseo y aproximación a un estudio del pasado en el que los afectos pauten los criterios de demarcación donde se generen otros sistemas de ordenación e interpretación de la historia siendo fundamental, como analizaremos en el próximo capítulo, lo que Elizabeth Freeman llama "erotohistoriografía" (2010). Una de las consecuencias fundamentales de esta decisión es, como veíamos en el marco teórico, que frente al interés por la cronología y por la fecha, se reconozca la importancia del anacronismo y de las metodologías de ordenación caóticas que rodean a la construcción de las memorias sexo-disidente.

En este sentido, esta investigación también conecta con los estudios de la memoria feministas que, como nos dice María Rosón, reivindican la memoria frente a las críticas que consideran que "la memoria no es herramienta para la disciplina histórica por su alto componente de intersubjetividad. Nosotras decimos, frente a eso, que si nos interesa el pasado es para entender como éste nos afecta en el presente" (2019: 65). Considero que la historia narrada a través de sus restos materiales y de los objetos que componen las historias de vida que quedan en los archivos no supone un desprecio a la perspectiva histórica, sino que recoge todo aquello que excede y, podríamos decir, exhuma una fecha o una década. Es un zoom intensificado y detenido a las partículas y detalles que componen la cotidianidad de la que está formada la historia a través de la práctica de la arqueología de la que habla Foucault que, en "su mal uso del archivo", se ganó el desprecio de historiadores convirtiéndose así en lo que Andrés Tello llama un "archivero maldito" (2018: 39-40). Nosotras, también, como "archiveras malditas" asumimos este riesgo de la crítica y la incomprensión que entiende el archivo únicamente herramienta de la disciplina histórica.

Además, el criterio erótico que se ha mantenido ha valorado enormemente la intimidad en la metodología. Nirmal Puwar y Mariam Fraser (2008) analizan cómo la intimidad en los procesos de investigación ha sido sistemáticamente excluida en los resultados de la investigación por considerarse, en muchos casos, como algo que excede lo riguroso y que se asocia con lo anecdótico, irracional o poco científico. Así, el sentimiento de aventura, el miedo, el misterio, el drama, el aburrimiento o los aspectos sensoriales como "los olores, los sonidos, los confines espaciales, las tensiones y las exigencias emocionales" no se ponen analizan como deberían a pesar de que son, en sí mismas, "las propiedades afectivas de la labor de investigación" (2008: 4). Las metodologías afectivas que he utilizado son metodologías íntimas en este protagonismo que atribuyen a las sensaciones en el estudio del archivo, así como los "enredos íntimos" con sus cosas y objetos (Callen Moreu y López Gómez 2019). Además, encuentro que algo que me convoca en el archivo es el deseo de acercarme tanto como para llegar a tocar el pasado y sus materiales, esto es, para generar vínculos íntimos con estos materiales y las personas cuyas vidas quedan retratadas en los mismos. El archivo de Ca la Dona es un "archivo de sentimientos" (Cvekovitch 2018) repleto de historias de compromiso político e intimidad entre compañeras, amigas, amantes que, en su aproximación, nos ayudan a articularnos como colectivo en el presente operando como referentes. Estos materiales de la intimidad y proximidad política y activista, así como personal, amistosa, romántica, nos ayudan a generar nuevos vínculos de proximidad, colectividad e intimidad entre las compañeras que nos sentimos convocadas y llamadas a ese lugar para su estudio, cuidado, construcción y protección. Por lo tanto, la intimidad aparece como metodología y como parte de mi reflexividad en el proceso de investigación; como objeto que se encuentra en los materiales, y finalmente, como desarrollaremos en profundidad a lo largo del análisis, como conector trans/cros-temporal que atraviesa los cuerpos humanos y no humanos; en el contacto entre nuestros cuerpos individuales y los

materiales del archivo y nuestros cuerpos colectivos presentes con la comunidad que nos precedió y cuyos objetos y legados hoy atesoramos.

Por lo tanto, esta es una investigación que parte de metodologías feministas, *queer*, afectivas, encarnadas que establecen "conexiones parciales" con los cuerpos del archivo atendiendo a su afectividad, agencia y vibración y donde se da importancia a lo caótico, la guarrería y el enredo propia de los espacios de memoria colectivos. En el siguiente apartado veremos con más detenimiento cómo se han aplicado estos puntos de partida metodológicos al archivo.

3.4 EL CUERPO EN EL ARCHIVO QUEER

Aplicar una metodología encarnada y erótica en el archivo y en los estudios críticos de archivo no ha sido una práctica tan común. Uno de los trabajos que más me ha influido dentro de los que sí utilizan el cuerpo como una herramienta de conocimiento es el de Jamie A. Lee (2021), quien habla de "el cuerpo del archivo" y afirma que los archivos y los cuerpos están interconectados. Los archivos como cuerpos de conocimiento sustentan y representan un poder sobre los cuerpos humanos: ya sea el impacto en la narración e interpretación de la historia hasta el efecto que ciertos archivos generan en su acceso a ciertos sujetos, generando formas de violencia, como analiza el investigador trans K.J Rawson con lo que él llama la "accesibilidad ambiental" que afecta especialmente a personas racializadas y trans (2017). Pensemos por ejemplo en la experiencia de violencia de cuerpos racializados en archivos coloniales (Hartman 2008) donde el archivo, como nos recuerda Malea Powel, es uno que congela el sentimiento y el cuerpo ante su peso aniquilante "mientras estaba allí sentada, pensando en el imperio, empecé a sentir un frío intenso: sentía como me volvía diminuta e insignificante frente al imperialismo y temblaba ante la imposibilidad de la situación. Yo, una indio, una mestiza, aquí, en este extraño espacio colonial" (2008: 92). Por lo tanto y como se verá a lo largo de este trabajo, los cuerpos humanos dan forma y crean los fondos, así como su organización y sus términos de acceso y, en este sentido, los archivos y los cuerpos "se producen y son producidos mutuamente" (Lee 2021: 5). Lee se plantea una serie de preguntas sobre el posicionamiento del cuerpo en el archivo que me parecen fundamentales para pensar una metodología encarnada en el archivo *queer*, feminista y lesbofeminista y que me han acompañado a lo largo de esta investigación: "¿Qué puede decirnos un énfasis en el cuerpo sobre formas de ser en y con el pasado? ¿Qué puede ofrecer poner en el centro el cuerpo en el archivo a la creación de memorias individuales y colectivas en el tiempo y el espacio? ¿Qué puede hacer el cuerpo en y por los archivos? Y, por otro lado, ¿qué pueden hacer los archivos por el cuerpo" (Lee 2021: 5).

Haciendo mías estas preguntas, encuentro que aquello que me orienta y desorienta (Ahmed 2019a) poniendo el cuerpo en el centro del archivo y del conocimiento, comienza por las manos. Trabajar en el archivo con las manos por delante puede

ser muy lento. Frente al objeto de estudio acotado previamente, el conocimiento a través de la divagación y de lo táctil se percibe, en muchos casos, como una "pérdida de tiempo". No obstante, ponerse "manos a la obra" significó aquí acudir al archivo sin objeto acotado, practicando una forma de apertura y esperanza utópica lésbica que podríamos relacionar con ese gesto de "tender la mano" del que habla Blanca Arias como fundamental dentro de la iconografía y la sociabilidad lésbica (2023). Las manos me guían intuitivamente hacia aquellos documentos y objetos que quieren tocar incluso antes de que sea capaz de captar el interés o la información que estos contienen. De forma ingenua me dejo atravesar por este llamamiento *a la mano* y trato de pensar si el deseo de tocar en muchos casos está guiado por estos afectos pre-lingüísticos y previos a la interpretación. Y es que el deseo de tocar está lleno de conocimiento y profundidad: el conocimiento táctil muestra como el mundo se configura y se abre a través y con las manos. Las manos van primero, y lo demás sigue después.

Previo al tacto, se produce este llamamiento. Tomarse en serio la frase "me llama la atención" implica situar la agencia en aquello que nos está llamando, que reclama nuestra cercanía y nuestro tiempo, confiando en un conocimiento encarnado y una forma de sentir-pensar que ponga en valor y le dé importancia a aquello que nos reclama. Este llamamiento y seguimiento del objeto tiene que ver con lo que Lisa Blackmann (2015) ha denominado "*hauntologías* encarnadas": aquellas que operan en negativo, en su ausencia, como formas de narrativas sumergidas, y que nos hacen sentir que hay mucho más que decir y buscar que lo que simplemente aparece. Esta orientación metodológica implica una "forma de percepción distribuida o mediada" que es "somática, psíquica, técnica e histórica" y que excede los modos convencionales de percepción permitiéndonos "ver" más allá de lo que hay (Blackman 2015: 26). La *hauntología* tiene sentido en esta operatividad de aquello que no alcanzamos a ver ni a comprender pero que es real en sus efectos materiales (Gordon 2008). Responder a la llamada de estos objetos, por lo tanto, es una forma de responder a unas "llamadas fantasmales" (Blackman 2015: 33) que requieren una ética particular para que podamos desarrollar mucho de lo que, en principio, parecía pequeño o inexistente. Y es que la relación entre el sonido, los llamamientos y lo más que humano es estrecha. Pensemos en las vibraciones, pitidos, susurros o murmullos con los que se asocia las apariciones fantasmales, en la propia idea de "hablar con los muertos" o, como analiza Lisa Blackman, en el surgimiento de algunas tecnologías vinculadas a la voz y a "la llamada" como la radio o el teléfono, con el desarrollo de movimientos espiritistas (2012). La voz y el sonido como fenómeno que aparece sin necesidad de vislumbrar un cuerpo presente se convierte en el medio ideal de conexión con las muertas de las que no están, pero, también, con aquello no-humano como las sus cosas. Marta Echaves habla de un "zumbido azul"[42] como forma de materializar el duelo y María Rosón lo conecta con la idea de "materia vibrante" (Bennett 2010) entendiéndolo como un fenómeno especialmente interesante para pensar la memoria de las cosas y el legado

42 Véase: https://ca2m.org/pensamiento/ese-zumbido-azul

de la cultura material del franquismo: "Ese zumbido puede encarnar, y ayudarnos a pensar y materializar los fantasmas y los duelos no resueltos, los cuerpos enterrados en el subtierro" (Rosón 2021: 10). Estas "llamadas fantasmales" de los objetos como parte de las "*hauntologias* encarnadas" movilizan afectos y objetos propios que quizás no sabíamos que teníamos como parte del archivo de nuestro cuerpo y nuestras experiencias. Por lo tanto, aquí la llamada fantasmal de los objetos del archivo genera respuestas en mi propia somateca, mi archivo corporal, y muestra que el interés en "las cosas" es siempre encarnado.

Esta práctica ha implicado pasar mucho tiempo en el archivo y pasar mucho tiempo sin saber hacia dónde ir, "a ciegas", generando formas de metodologías ingenuas o "metodologías de la intuición" (Coleman 2008). En muchos casos tenía claro que un objeto "me había llamado la atención" pero al acercarme a él no terminaba de "ver claro" si me interesaba para algo y por algo en concreto. En estas cartografías corporales que estamos esbozando, parte del camino del conocimiento donde, como hemos visto hasta ahora, intersectan varios sentidos por medio de la escucha al que objeto suena y al tacto que (nos) acerca, no podemos ignorar el papel que cumple la vista. La visión ha sido el sentido que más se ha valorado desde las epistemologías occidentales herederas de la modernidad y son comunes las metáforas que vinculan conocimiento y capacidad de ver. Esto ha hecho que la teoría feminista preocupada por el cuerpo haya ido alejándose y perdiendo interés en la visión, dándole mayor espacio a otros sentidos y es que "la visión es *siempre* una cuestión del 'poder ver' y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras" (Haraway 1995: 330). No obstante, Haraway también decía que le interesaba seguir otorgándole "confianza metafórica a este sistema sensorial":

> Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad. Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. (1995: 326)

Por lo tanto, el problema no es la visión sino la pretensión de verlo todo y de hacerlo sin tener en cuenta las limitaciones y situaciones de las perspectivas y puntos desde donde se mira, así como de las herramientas que se utilizan para ello y sus impactos. Esto es, la pretensión de visión y perspectiva universal y sus impactos epistemológicos y políticos. En esta conexión entre conocimiento y visión, quisiera detenerme un momento en esta idea de ir "a ciegas" como sinónimo de no ver y, por lo tanto, de no saber. John Law (2004), también interrogándose sobre la visión y la metodología, cita el libro de David Appelbaum *The Stop* (1995), *La parada*, en el que habla de la asumida rapidez de la visión frente a la aparente torpeza y lentitud de las personas ciegas. Pareciera que la persona ciega carece de visión y que esto se entiende normativamente en

términos de una falta. Pero, nos dice Appelbaum, utilizando el palo que le guía tentativamente y mapeando el espacio, la persona ciega ve aquello que las que tienen visión no ven. No aleja los objetos con la percepción de la visión, sino que tantea el terreno. Appelbaum (1995) sostiene que en ese tantear hay un tipo de aplomo, lo que él llama "percepción serena" entendida como "una percepción de las huellas de significados ocultos. Es una percepción propia de la parada". Law (2004) nos dice que tenemos mucho que aprender de esta idea de la lentitud y la parada aplicada a los métodos donde lo que en muchos casos se considera como una lentitud y algo que nos "retrasa", una carencia, es también una atención al detalle y otra forma de percepción. Esta parada hace que las cosas lleven más tiempo y que tardemos más en comprenderlas:

disuelve la idea, la esperanza, la creencia de que podemos ver el horizonte, de que podemos ver distancias lejanas. Erosiona la idea de que tomando distancia, con un vistazo podemos hacer una idea general de una realidad determinada. Así que la parada tiene sus costes. Aprenderemos menos sobre ciertas cosas. Pero también aprenderemos mucho más sobre un rango muy amplio de realidades. (Law 2004: 10)

Algo semejante ha ocurrido en mi investigación y quizás podríamos hablar aquí de esta metodología de la parada, al realizar movimientos tentativos semejantes al contacto entre el bastón y la superficie para ver el terreno por el que se camina, implicando también pausas para re-orientarse y tiempo. Con las manos he ido generando un mapa táctil y afectivo del archivo dejándome llevar por aquellos caminos del deseo y movilizaciones que generan esas llamadas y esos tirones para que volvamos nuestro cuerpo, atención y tiempo hacia ellos. Con alianzas hacia otras formas de visión y comprensión como aquellas que nos enseña la ceguera, he intentado leer y conocer con las manos, como si al pasarlas por encima de los objetos pudiera comprender las capas y relieves de su significado. Esto es, he utilizado una forma de "visualidad háptica" que funciona como el tacto al despertar respuestas corporales, afectivas y memorias (Marks 2002), donde la intimidad en el contacto con estas superficies y texturas se entiende como parte de lo que Sedgwick llamó "*touching-feeling*", que se ha traducido como "tocar la fibra" (2003)[43] aplicando también esta perspectiva a los materiales que se asocian a lo visual, las fotografías, enfocándonos en "sentir la fotografía" desde sus características hápticas (Brown y Phu 2014).

3.4.1 Atención a los materiales

Las metodologías afectivas que hemos utilizado, plantean, en definitiva, *metodologías atentas*. Prestar atención como metodología también tiene que ver con concederle tiempo y espacio a aquello que tradicionalmente se ha vislumbrado como sin importancia e insustancial y que parece haberse escapado de las investigaciones más tradicionales. Estas metodologías de la atención y de la escucha, son encarna-

43 Véase la traducción: SEDGWICK, Eve Kosofsky (2018) *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía y performatividad,* Alpuerto: Madrid.

Universidad Complutense de Madrid

das y afectivas porque esta atención no va dirigida sólo a lo que se tiene delante, esto es, al objeto de estudio, sino también a cómo se observa, se percibe y se aproxima ese objeto (Blanco Fuente 2021, Álvarez Veinguer 2022). En este sentido y dentro de estas metodologías atentas, no he partido con unas preguntas de investigación acotadas, sino que las he encontrado en el contacto con los materiales y en el archivo y, como dice Lisa Blackman, ellas "me han encontrado a mí":

> Ellas me han encontrado y yo las he encontrado a ellas, y en ambos casos sentí profundamente que había encontrado un *atractor* –un texto, objeto, evento o afirmación que pusiera en marcha un camino que me guiara fuera de mí misma y de algunas de mis disposiciones heredadas; disposiciones que, de por sí, no resonaban o no acababan de pegar conmigo–. Estas emociones existían como intuiciones, como presencias insistentes que me invitaban a mirar en otra-parte y en otro-tiempo. (Blackman 2015: 33)

Ir pegada a los objetos, siguiendo su materialidad tan de cerca significa que las cosas con las que he trabajado y que he tocado son, en sí mismas, las incógnitas de la investigación. Esto implica que esta forma de escucha a lo objetual también cuestiona el binarismo entre los sujetos activos y los objetos pasivos como una forma de "trabajada, paciente, atención sensorial a las fuerzas no humanas que operan fuera y dentro del cuerpo humano" (Bennett 2010: xiv). En este sentido, la metodología y el acercamiento que se ha tenido, ha sido, además, afín a consideraciones de los nuevos materialismos feministas, que afirman la vitalidad, vibración e intra-cción de la materia, así como con posiciones interesadas en establecer alianzas entre los sujetos históricamente objetualizados y los objetos, esto es, con el Feminismo Orientado a los Objetos. En concreto, me ha influido el trabajo de Karen Barad y su análisis sobre la co-constitución de la materia y los humanos así como la idea de la "fuerza agencial" de la materia y la importancia que concede al tacto en su trabajo (2007, 2012) el análisis de la materia "animada" de Mel Y. Chen que critica la concepción de que ésta es inmóvil, muerta o carece de poder desde perspectivas como los estudios *queer*, estudios críticos antirracistas y de discapacidad para afirmar la "animacidad" (2012)[44] o la "materia vibrante" y el "materialismo vitalista" de Jane Bennett quien analiza el poder agencial de materiales como la basura, tapones de botellas de plástico, metales o células madre (2010). Me interesa, además, las preguntas en torno a la metodología al estudio de la materia que nos lanza Bennett: "¿Qué método sería el apropiado para la tarea de decir una palabra por la materia vibrante? ¿cómo describir sin borrar la independencia de las cosas? ¿Cómo reconocer la oscura pero ubicua intensidad del afecto impersonal? Parece que lo que se necesita es una cierta predisposición a parecer ingenuo o estúpido" (2010: xiii). En sus consideraciones metodológicas Bennett pone en relación la atención con el gesto de seguir a las cosas y las connotaciones que este verbo tiene con las entidades no-humanas como analiza Jacques Derrida en

44 El término original que utiliza Mel. Y Chen es *animacies.* Se podría traducir también por "animosidad" que resalta el carácter activo de la materia, pero se perdería la conexión con el "ánima" y su componente un tanto espiritual.

su libro *El animal que estoy si(gui)endo* donde habla de esta relación íntima entre ser y seguir donde "ser (cualquier cosa, cualquiera) es siempre estar siguiendo (algo, alguien), y siempre estar alerta a la llamada de algo, aunque pueda ser no-humano" (Derrida en Bennett 2010: xiii). El acto de seguir dota de agencia al objeto: el que sigue y lo que se sigue. De modo que lo que se sigue en este sentido marca el camino a recorrer. También Rebecca Coleman, habla de utilizar una metodología del seguir o del seguimiento como método en su análisis de la purpurina como un material, un medio y una mercancía ubicua que se mueve, esparce, se queda y se pega y que es afectiva, vibrante en sus cambios y transformaciones (2020: 44). Este trabajo ha sido de gran inspiración para mi investigación pues aquí el seguimiento de la purpurina tiene que ver con la temporalidad, en concreto con analizar qué futuros genera y evoca.

En mi seguimiento y atención a las cosas y objetos del archivo he acotado la investigación a tres materiales principales que guían los capítulos que siguen: la sangre, el pegamento y el moho. Aunque muchos intersectan, cada uno de ellos los he encontrado en espacios y materiales diferentes del archivo y despiertan preocupaciones, incógnitas y temporalidades diferentes. He encontrado en estos materiales puntos de partida flexibles, abiertos y en continua mutación que, en muchos casos, me permitían realizar conexiones con otros materiales de formas laterales como el polvo o el agua. Además, la atención a la materia en el archivo me ha permitido, como veremos, rastrear prácticas ligadas a la escritura o la fotografía que, de otra forma, probablemente hubiese ignorado. Prácticas que están cada vez más en desuso, desvaneciéndose y que forman ya parte, podríamos decir, de "otra época". Al elegir tres materiales centrales como los conductores del análisis de esta investigación, no pretendo generar nuevas categorías analíticas que acoten el estudio de este archivo y se conviertan así en un marco con el que analizar otros. Dado el tiempo que he pasado en el archivo, estos son los tres elementos con sus respectivos afectos con los que he decidido acotar la investigación y esa decisión también está atravesada por un cierto anacronismo. Cada vez que he vuelto al archivo he encontrado más documentos pegajosos, sangrientos y mohosos que, en muchos casos, desestructuraban los capítulos ya escritos y me hacían comprender la cantidad de materiales que no había atendido en las visitas anteriores. A su vez, el anacronismo responde aquí al tomar conciencia de que podrían haber sido otros los materiales en los que decidiera detenerme y no lo he hecho. Esta atención al material, ha sido, junto con la catalogación, uno de los acercamientos a este espacio que me ha permitido comprender hasta qué punto el estudio de la historia y del archivo es siempre una creación y una recreación.

3.4.2 Desencajadas, deseantes, a contrapelo, de vida: un cuerpo que cambia

También han sido de gran influencia y referencias los proyectos e investigaciones de metodologías *queer* en el archivo, así como prácticas que cuestionaran los métodos tradicionales propios de los archivos, especialmente el proyecto citado en el capítulo anterior como parte de los "archivos imaginados" (véase 2.3.), *Arxiu Desencaixat*, rea-

lizado por las alumnas del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA y Lucía Egaña, que, como ya hemos visto, exploraba las memorias sexo-disidentes en Barcelona desde finales de los setenta a la actualidad utilizando también un criterio erótico para la selección de los materiales "dando cuenta de lo imprevisto" y donde el cuerpo jugaba un papel fundamental: "el atractivo visual, la sorpresa, la resonancia con la historia personal o la curiosidad" fueron los criterios de selección de los materiales que darían lugar a la exposición posterior en el Centre de Documentació del MACBA (Egaña Rojas, Benzo, Obiols, Pizarro y Posada 2018: 7). Estas metodologías eróticas también exceden, desencajan las herramientas de conocimiento y acceso clásicas de los espacios institucionales, como el buscador y se encuentran en continua negociación y contacto con las personas que conocen y guardan el archivo:

Este tipo de selección de materiales desbordó el uso de la palabra clave como forma de búsqueda y localización. El criterio de selección requiere la inmersión en los materiales disponibles, mirarlo todo. Muchas veces se trata de buscar sin saber qué se encontrará en el proceso. Esta metodología de selección requiere del contacto directo con los materiales y la capacidad para dejarse guiar por la atracción, por el deseo. Pero entre las investigadoras y el documento no se da una relación cerrada, sino una que está premiada por el deseo, el cuerpo, la palabra y la memoria de quienes cuidan los archivos. El acceso y la búsqueda de los materiales estuvo animada por nuestro propio criterio erótico en negociación y bajo los influjos de la seducción con las guardianas del archivo, una especie de catálogos vivientes, guías y conocedoras del corpus que comenzábamos a indagar. (Egaña Rojas, Benzo, Obiols, Pizarro y Posada 2018 2018: 7)

Lo desencajado como metodología implica sacar los documentos de los armarios, de las cajas trabajando como aquello "que no puede o no quiere ser clasificado" con una práctica, como ellas la llaman, "bastarda" entre diferentes disciplinas y es, en ese sentido también unas prácticas de esas metodologías "indisciplinada" (Egaña Rojas, Benzo, Obiols, Pizarro y Posada 2018: 6 y Halberstam 2018). Precisamente uno de los archivos con los que trabajaron en este proyecto fue el de Ca la Dona y son muchas las reinterpretaciones y collages artísticos que usando documentos del archivo. Este proyecto ocurrió en un momento en el que, como dice Mercè Otero Vidal, "todo seguía metido dentro de cajas", dando lugar a que las activistas tuvieran que ir rebuscando y reordenando la documentación mientras se realizaba la investigación:

Lucía Egaña, que cada any fa un curs al MACBA i porta les estudiants a mirar els nostres papers, cartell, adhesius, fotos, etc. I diu: "Ah, esto es un arxiu desencaixat". Efectivamet, ho és, perquè la primera vegada que van venir va coincidir amb l'època en què realment teníem tota la documentació de Ca la Dona encara en les caixes del trasllat, per terra, i poc a poc anàvem obrint caixes i desencaixant els documents abans de poder-los col·locar al seu lloc definitu […] En una situación paral·lela ens vam trovar quan van venir unes companyes de Madrid, María Rosón e Inés Aparicio, a buscar material per una exposició dins de "El porvenir de la Revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ". Ens van demanar què teníem, i vam ensenyar toto el que teníem i, aleshores, ens van dir, veniu a explicar-ho a Madrid, perquè vosaltres sou "archivos deseantes". Aquestes qualificacions tenen toda la força de categoría. Així que vam participar en una taula rodona que portava el títol conunt de "Archivos deseantes", amb dones d'altres centres de documentació feminista lesbiana d'arreu de l'estat. Després resulta que venen les companyes de FemArt, que están a Ca la Dona. Són dones artistas que tenen una feina inmensa en veure com es conserven i es guarden

les obres d'art. Quan van fer 25 anys, ens van convidar a parlar en una taula rodona que es deia "L'arxiu a contrapèl". Ja está, ja som desencaixades, deseantes i a contrapel. Si ara ens hem de dir 'arxiva', nosaltres som les primeres a dir-nos-ho. No ho discutirem. (Otero Vidal 2022: 28-29).

Me interesa esta cita de Otero Vidal porque muestra la apertura de aquellas que conocen y cuidan el archivo a que este sea interpretado y re-interpretado continuamente, como ya apunté. Aquí las categorías "desencajado", "deseante", "a contrapelo", "archiva" funcionan como los múltiples desplazamientos y perspectivas acumulativas y que intersectan en cada visita e interpretación del archivo mostrando que este "no es un archivo al uso sino del uso" y como esta vitalidad hacen que la aproximación feminista a este sea como un "archivo de vida" (Otero Vidal 2022). Por lo tanto, tanto en el día a día del archivo de Ca la Dona como en mi investigación, conviven estas metodologías desencajadas, entendidas como gestos de apertura y visibilización, así como de desorden y desbordamiento de las categorías clásicas de sistematización de los archivos, combinadas con este "encajamiento" del archivo al que se refiere Otero Vidal, en el sentido de la ordenación de los documentos del archivo mediante la catalogación y disposición de estos en cajas y estanterías móviles para su conservación. Como veremos a continuación y a lo largo del análisis estos procesos de "ordenación" y "encajamiento" de todas las categorías excesivas y de los sentires de este archivo no se da sin tensiones, dificultades ni contradicciones.

3.5 METODOLOGÍAS CASERAS: FISGONEOS, PUDOR E IDENTIFICACIÓN

Si Ca la Dona tiene en su propio nombre la palabra casa, muchos de los comportamientos que allí ocurren se le parecen a los que se desarrollan en una casa que no es la tuya, pero en la que tienes muchos permisos. El proceso de catalogación y de investigación en el CDOC es en este sentido una "metodología casera", donde el fracaso *queer*, lo caótico y la guarrería están presentes. Una de las prácticas concretas de esta "metodología casera" que he practicado es lo que podríamos llamar el "fisgoneo". Ser una fisgona en el archivo es ser aquella que se mete donde no se tiene que meter, pregunta lo que no tiene que preguntar y cuyos intereses y motivaciones pueden resultar extraños. Mi experiencia en el CDOC, al ser parte del mismo y tener una relación personal con muchas de las personas que lo sostienen, ha sido el de una "fisgona consentida" que me ha facilitado enormemente la investigación, entrando, saliendo y abriendo con mucha facilidad y teniendo siempre en mente que estas eran condiciones absolutamente excepcionales de este espacio[45]. Si la intuición es fundamental en

45 Esta facilidad en el fisgoneo es algo particular y extraño de este Centre de Documentació, que, al ser sostenido por activistas, permite que el acceso al espacio y la consulta sea mucho más flexible que en otros lugares. Son muchas las personas que pasan por el CDOC y encuentran esta misma facilidad y

investigaciones como ésta, lo es igualmente la confianza en esa intuición en quienes te rodean y acompañan[46]. Esta "metodología casera" ha sido posible gracias al sentimiento de pertenencia que esta confianza y estos acompañamientos continuos han hilado, haciéndome sentir, en muchos casos, "como en casa".

No obstante, no tener una perspectiva histórica me ha hecho sentir un juicio interno y, en alguna ocasión, externo: no se entendía del todo por qué hacía lo que hacía y, más importante aún, *por qué quería hacerlo*. Este énfasis es importante: no tener un objeto de estudio avalado por la disciplina histórica, puede generar sospechas en los motivos por los que se está en ese archivo. Cuando el uso que se da de documentos es el del análisis histórico se presupone este rigor y claridad del que ya hemos hablado, que tranquiliza. Si lo que se busca no es necesariamente el análisis histórico, ya sea por intereses académicos, activistas o su intersección, entonces surge ese increpante, *para qué.* La sospecha del mal uso del archivo. Si bien esta sospecha nunca se me ha expresado verbalmente y los usos del archivo del CDOC han sido deconstruidos y revisados para no perpetuar dinámicas de archivos institucionales, en alguna ocasión he notado, sobre todo con alguna compañera que apenas conociera, algún arqueamiento de ceja al explicar que estaba consultando documentos relacionados con el amor en el archivo. Lejos de alejarme de las sospechas implícitas en este gesto, creo importante tomármelo en serio y pensar qué señala. La disciplina histórica presupone esa frialdad, ese distanciamiento respecto al objeto de estudio que genera asentimiento de cabezas. Al investigador *le interesa* el objeto de estudio: lo mira con distancia. Frente al interés, el deseo es una actitud excesiva, que implica un acercamiento. Hay un riesgo de que seguir este deseo, fisgoneo, curiosidad o eroticidad sea entendido como una actitud y una lectura excesivamente cercana con el archivo, o, dicho más planamente, *morbosa.* La cercanía con el objeto en el marco de los archivos en los que se presupone y se necesita una mínima distancia para la conservación de los materiales puede generar riesgos, incomprensión:

---

acompañamiento en el fisgoneo. Eso sí, como todos los espacios activistas, una de las condiciones que sostiene esta actividad es dedicarle mucho tiempo, más que el que se dedica cuando se quiere hacer una consulta de un fondo de forma rápida pasando en él, por ejemplo, un solo día, como puede ocurrir en archivos institucionales.

46 Agradezco especialmente a Mercè Otero Vidal que me haya acompañado muchas veces en mis fisgoneos inundándolos de explicaciones y que, incluso, más de una vez me ha pillado "con las manos en la masa" abriendo alguna caja un tanto delicada y me haya animado a seguir con ello, a Montserrat Roset por haberle cogido el gusto a mis preguntas extrañas sobre lo pegajoso y sangre y que haya acabado, ella también, conectando con la materialidad del archivo, contándome nuevas reflexiones y anécdotas sobre estos materiales cada vez que la veía y a Laura Caselles que "se acordaba de mi" cada vez que encontraba objetos pegajosos y me los enviaba por fotografías vía *whatsapp*. El resto de compañeras también han respetado que muchas veces no les explicase en profundidad qué estaba siguiendo en mi seguimiento de la sangre, el pegamento el moho con una profunda afinidad y comprensión a dar el espacio para encontrar ese significado.

cejas subidas, ojos en blanco. En el contexto de este archivo, este arqueamiento de ceja tiene que ver con lo que llamaré la sensibilidad del archivo sumado a la fórmula de Sara Ahmed: "ojos en blanco=pedagogía feminista" (Ahmed 2018: 62).

Dentro de este fisgoneo y a lo largo de estos años en el archivo, en numerosas ocasiones me he encontrado con materiales que han sido descritos como "sensibles" y se me ha pedido que lo tuviera en cuenta a la hora de tocarlos o fotografiarlos. Esto ha ocurrido principalmente en los fondos fotográficos llamados "personales" del fondo de Gretel Ammann, así como con el fondo de las hermanas Goula. La sensibilidad aquí puede tener varias interpretaciones. Que el material sea sensible significa que puede herir la sensibilidad de quien lo mira: pensemos en la cantidad de avisos de entrada a exposiciones de arte o películas que comienzan con la advertencia de que el material es sensible o puede herir la sensibilidad de quien lo mire. También puede referir a la propia vitalidad y vulnerabilidad del material con el que entramos en contacto, funcionando como una llamada de atención a tener cuidado con la fragilidad física de aquello a lo que nos acercamos. Además, afirmar la sensibilidad de estos materiales en el contexto de un archivo del que se está afirmando su vitalidad como "archivo vibrante" (Echavarri 2018) nos hace pensar en los sentimientos y sensibilidades de los documentos. Este "archivo sensible" genera en muchos casos sentimientos de pudor en quien lo toca, entendido este como el reflejo de una intimidad o un secreto que debería estar tapado y oculto en el proceso de su desvelamiento, dando lugar a lo que analizaré más tarde como "archivos pudorosos".

Este es un tema fundamental para la práctica de esta investigación ya que toda exposición de documentos históricos atenta contra su bienestar y conservación y, de hecho, mantenerlos "a oscuras" y "en el armario" usando preferiblemente sus imágenes escaneadas, ayuda a conservarlos. De nuevo, retomamos aquí la importancia de la luz y la oscuridad en el archivo como lugar de conocimiento "profundo" en el sentido en el que lo describe Lorde (2003) combinado con esa luz interior del laberinto de Ammann (1989) y su conexión en el archivo-laberinto. Pensemos en la gestualidad y el movimiento cotidiano y luminoso del archivo: encender la luz de la sala de lectura del archivo y la de la zona de los archivadores, encender el ordenador, exponerse a la luz azul, abrir el Excel, buscar el documento que se quiere consultar, descorrer las cortinas ignífugas, abrir los archivadores haciendo uso de las manivelas, seleccionar la caja, sacarla de su lugar, abrir la caja, abrir la carpeta, en muchos casos abrir el sobre, buscar entre los documentos no numerados y, por fin, encontrar lo que se estaba buscando. Esta descripción de la entrada y búsqueda del material se asemeja a la preparación de un quirófano con separación de las capas del cuerpo del archivo hasta llegar a lo más íntimo y resguardado; lo que se quería extraer y podría evocar un tipo de violencia expositiva. No obstante, "sacar del archivo" es importante, implica reconocer y visibilizar luchas y vidas políticas que, en muchos casos han sido tapadas e invisibilizadas. Pero sacar, dar luz, ver, como hemos visto ahora, no es conocer. Javier Saez y Fefa Vila (2019b) también conocen y vislumbran estas contradicciones y tensiones entre luminosidad y oscuridad propias de los ar-

chivos sexo-disidentes, donde la fricción constante entre visibilidad y exposición con las violencias y la desactivación política que esta puede generar, conviven con la necesidad del reconocimiento las vidas sexo-disidentes:

> ¿Nos interesa sacar a la luz de los museos, libros, exposiciones…, literamente "exponernos" a ese riesgo de la curiosidad científica-mediática del biopoder? ¿Tanta luz no nos puede deslumbrar y quemar, como a nuestro querido Drácula? […] Por eso lo hemos llamado contra-archivo, porque pone sobre la mesa (de disección) esa contradicción, la paradoja de volver al museo-cementerio, de convertirnos en un mero recuerdo, de volver a la cripta. Devolvernos al ataúd hará felices a los machirulos LGTBfóbicos. Salir a plena luz del día nos puede matar. (Vila y Sáez 2019b: 292)

Hace falta aquí un conocimiento más creativo y, en este sentido, más profundo e imaginativo tal como lo piensa Lorde (2003), para activar estos documentos. En muchos casos, se ha dicho que mantener los documentos a oscuras o "encerrados" en el archivo implica esconderlos, no conocerlos. De nuevo se utiliza aquí el símil de la oscuridad como una invisibilidad y un desconocimiento, un ocultamiento. Preguntémonos ahora: ¿cómo opera una metodología de la oscuridad en el archivo?, ¿se reduce este gesto simplemente a coger los objetos y volverlos a dejar en su sitio una vez los hemos visto?, ¿no fotografiarlos ni compartirlos, como ocurre en muchos archivos?, ¿tiene que ver con asumir que hay cosas que no se pueden encontrar, ver, comprender?, ¿no replica esto la idea de la luz y la mirada como comprensión?, ¿o puede una metodología de la oscuridad ser también activa imaginando aquellas cosas que no sólo permanecen en la oscuridad entendida esto como algo que está escondido, sino como una práctica que rastrea en las sombras, en aquello que no está presente pero que también opera en su negatividad?, ¿puede servir en este sentido la metodología de la oscuridad en el archivo como herramienta para tratar creativamente las ausencias y las ausentes del archivo? Jack Halberstam habla de los feminismos sombríos como aquellos que precisamente tienen en cuenta estas oscuridades, sombras y ausencias, que "sospechan de las conmemoraciones" dejan espacio para lo fantasmal, el trauma, lo incoherente y donde "olvidar se convierte en una forma de resistir a las lógicas grandiosas y heroicas para liberar nuevas formas de memoria relacionadas más con lo espectral que con las pruebas fehacientes, más con genealogías perdidas que con herencias, más con el borrado que con la inscripción" (Halberstam 2018: 26).

Este problema aparece continuamente en los archivos comunitarios en los que, muchos de los acuerdos que se han tenido sobre los derechos de imagen, de autoría, acceso y de reproducción responden a criterios internos y colectivos. Por lo tanto, hay un aspecto ético importante en el contacto con estos materiales y que se escapa a los marcos legales o las normas de acceso y reproducción de los archivos institucionales y que tiene que ver con desvelar información privada. En un archivo LGTBIQ "sacar del armario" algunos documentos, puede generar también heridas, malestares y alterar sensibilidades, sobre todo al desconocer las vidas de muchas de las personas que ahí aparecen. La práctica de esta investigación atendiendo a este aspecto ético es compleja y da lugar a tensiones dentro del archivo ya que los crite-

rios sobre qué debería exponerse y darse a conocer y qué no, no están unificados. Esto implica que, en muchos casos, los criterios que he seguido para pensar qué fotografiar y exponer y qué no han sido totalmente personales y que, quizás, muchos de los documentos que aparecen fotografiados en esta investigación no sean accesibles de igual forma en un futuro a otras investigadoras.

3.5.1 Identificaciones en el archivo: un debate abierto

Esta no ha sido una duda individual sino un cuestionamiento constante a nivel colectivo y han sido muchas las conversaciones que hemos tenido dentro del grupo de archivistas sobre este tema. Precisamente, a raíz de estas dudas sobre la visibilidad y el riesgo de "sacar del armario" a personas en el transcurso del proceso de catalogación, hicimos una actividad en el marco del Festival Ullal, sobre fotografía en contextos activistas llamada "(Des)Identificaciones colectivas: Onomásticos e identificaciones en el fondo del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona"[47]. En esta actividad pretendíamos poner en cuestión una de las áreas de descripción más comunes dentro de los procesos de catalogación de fotografías, a saber, el nombre de las personas que aparecen: los onomásticos. En ese momento nos encontrábamos catalogando los fondos fotográficos del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona (GLFB), colectivo activo entre los años 1986 y 2006 y del que muchas activistas siguen siendo cercanas al Centre de Documentació y parte de Ca la Dona. Al ser este un "archivo de vida" (Otero Vidal 2022) y autónomo, donde las propias personas que forman parte de los colectivos cuya memoria guarda siguen vinculadas a este espacio, teníamos la facilidad de poder contactar con algunas de las integrantes del GLFB, especialmente Marta Estella, Nuria Casals, Imma Balaguer, Basi García Malagon y Julia Ojuel y que nos ayudaran durante este proceso. Esto supuso que pudimos "identificar a muchas personas" que aparecían en estas fotografías. Pero pronto empezamos a tener la duda de si esto era algo que nos interesaba hacer pensando otras opciones más "privadas": quizás debíamos guardar esa información internamente, en un archivo que fuera no consultable para el público general o que hubiese algún servicio de solicitud para consultar esa información en consultas e investigaciones específicas o no tenerlo en absoluto.

Previamente a realizar esta actividad colectiva, tuve la oportunidad de continuar con estas dudas en una entrevista con Guillermo Cobo, bibliotecario del Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Reina Sofía, la investigadora María Rosón y la documentalista y catalogadora de la colección de fotografías del MNCARS, Concha Calvo, como parte de esta investigación. Cobo había catalogado, precisamente, el *¿Archivo Queer?* que se encuentra actualmente en este centro de

47 Véase: https://centredoc.caladona.org/desidentificacions-collectives-onomastics-i-identificacions-en-el-fons-del-grup-de-lesbianes-feministes-de-barcelona/

documentación del museo, así que le pude preguntar cómo había abordado esta cuestión de los onomásticos él, en conversación con los integrantes de los colectivos LSD y La Radical Gai que le hubiesen ayudado en este trabajo:

Guillermo Cobo: […] Y luego lo de identificar a la gente es que es un tema muy de debate y si el propio colectivo no llega a una conclusión, eso mismo es muy concluyente de que eso mismo tiene que ser tenido en cuenta. Por ejemplo, con la documentación del archivo *queer* lo que es identificar a nombres de personas en fotos, eso lo obvié completamente.

María Rosón: ¿Lo obviaste?

Guillermo Cobo: Lo obvié porque creía que no aportaba nada. No aportaba nada, por ejemplo, desde la perspectiva que yo adoptaba, desde mi papel. Vuelvo a decir, con mi papel de persona que hace esta información pública para los investigadores. Porque en cuanto vengan los investigadores, ellos sí que saben perfectamente quién está ahí en esas fotografías y van a escribir esos artículos y lo van a publicar.

María Rosón: ¿Y cómo estás tan seguro que los investigadores lo saben?

Guillermo Cobo: Porque está viva la gente todavía y acceden a través de ellos.

María Rosón: Ya, pero ¿si viene un alumno mío del máster a este archivo que no está tan en contacto con ellos?

Guillermo Cobo: Ya ¿y tiene interés realmente en determinar los nombres de esas personas?

María Rosón: Esa es la pregunta clara.

Guillermo Cobo: Porque yo creo que no.

Elena Castro Córdoba: O sea ¿cómo que no aporta saber quién es la gente que aparece en las fotos?

Guillermo Cobo: Yo creo que no aporta. Esa información, la tiene quien la tiene que tener y quien no la tiene, no la tiene por qué tener. […] A mí, por ejemplo, lo que me quedó muy claro era que en la documentación del archivo *queer* había mucha gente que era de la radical, mucha gente que era de LSD. Muchos amigos que no eran ni una cosa ni de otra. Y ya lo de andar preguntando… es que al final se convierten en binarismo. Esta persona la tengo que identificar como lesbiana y está en esta foto. Yo qué sé si esa persona era... o sea lo que sí se sabe más o menos y que yo creo que ya está escrito más o menos era quién estaba formando parte...que además es otro debate, quién formaba parte del colectivo y quién no formaba parte […]

Elena Castro Córdoba: Claro. A nosotras nos pasa que el alcance de identificación que tenemos es muy pequeño. La realidad es que cuando nosotras leemos un documento casi toda la información que necesitas para catalogarlo, al menos

en nuestro caso, la puedes completar con el propio documento. Pero con las fotos no nos pasa y nosotras casi siempre podemos identificar a Gretel Ammann, a Dolors Majoral y a dos más a base de que nos hayan dicho quiénes son. Pero muchas ya no están vivas o no están cerca y nosotras ya somos un poco este perfil que no tiene esta información, no la sabemos. Y sí pienso que aporta. Pienso por ejemplo: pues claro, Gretel es una persona que escribió mucho, se tiene mucha constancia de su presencia en el movimiento, pero hay otra gente que de pronto estuvo muy presente, fue muy activa, pero no tenemos sus documentos escritos, por ejemplo, y a la hora de hacer memoria quizás esas personas sean invisibilizadas, o sea más difícil rescatar su presencia…

Guillermo Cobo: Claro, pero a mí ahí me surge otra duda. Porque yo era una gran duda que tenía con la documentación de la Radical y de LSD porque yo cuando trabajé, trabajé con documentación de colectivos, ¿vale? Entonces, por ejemplo, con la Radi: el mayor error que tú puedes cometer cuando hablas de la Radical Gay es hablar de Ricardo Llamas y de Paco Vidarte, porque la Radi era un colectivo. Entonces, ¿era un colectivo de una persona o un colectivo de varias personas que estaban trabajando en común y quieres enfocarlo hacia una persona? Es que me parece el mayor error... […] O sea yo si tuviera el archivo de un escritor, pues claro, si el escritor es su obra o artista es su obra, es todo lo que le rodea, el entorno, y ahí sí que es una historia personal. Pero en el colectivo, si yo me empiezo a enfocar, si para mí empieza a enfocar, este A, este es B, este es C, estoy disolviendo el colectivo. Porque de hecho a mí cuando empecé a trabajar lo primero que me dijeron es: "por favor que esto se muestre como una obra colectiva de varias personas". Es que lo que importa es el nombre de la Radical Gay o de LSD. Si tú lo empiezas a enfocar en una sola persona, estás concediendo a lo mejor un protagonismo que no...Yo siempre me he planteado, por ejemplo: la documentación de los colectivos, como las pancartas. Una pancarta ¿de quién? ¿de la persona que la hace? ¿De la persona que la lleva? De la persona que... […] El riesgo que corres es de hacerlo propiedad de una o dos o tres personas, que son las que siempre se llevan la fama, por decirlo de alguna manera.

Elena Castro Córdoba: Claro. Pero claro, precisamente eso es lo que nos ocurre a nosotras; que aunque es un fondo personal, buena parte de la documentación viene del Centro de Dones, que era un espacio feminista colectivo. Y en cambio cincuenta años después, la persona a la que más identificamos, a la que más reconocemos, es solamente una.

Maria Rosón: Es lo contrario, claro. […] O sea, como aquí la fama está echada ya, y es Gretel Ammann la que es como la gran figura de este movimiento lesbofeminista, pues un poco lo que quieren hacer a través de la identificación es ver que había más gente, aunque ella tuviese especial protagonismo, porque sí que lo tuvo claro.

Guillermo Cobo: ¿Pero hay un consenso en que la gente que siga viva de ese colectivo en que quieren sacar sus nombres?

Elena Castro Córdoba: La mayor parte de la gente que está en el archivo es pro identificación en el proceso de catalogación y que eso aparezca en los ficheros de catalogación.

Concha Calvo: Claro es que yo creo que un paso es identificar y otro es hacerlo público.

[…]

Guillermo Cobo: Tenéis una opción intermedia porque probablemente sean actividades del colectivo. Entonces tú si estás difundiendo esto es actividad, manifestación, presencia del colectivo X en la manifestación, yo citaría siempre al colectivo. Digo yo como yo lo veo sin conocer la documentación que tú estás manejando y luego tú en la ficha del colectivo tienes que citar la historia del colectivo y ahí sí que puedes describir: "durante los años tal a tal estuvo integrado por, yo qué sé me estoy inventando, por 15 personas, de las cuales sabemos estos diez nombres" […] Pero yo creo que siempre hay que dar un paso hacia atrás de disolver la identidad personal porque estás hablando de la historia de un colectivo. Entonces es que, si al final todo es sobre una persona y que a lo mejor es la disyuntiva con la que os estáis encontrando, corres el riesgo de personalizar el colectivo […] Yo estoy convencido de que la historia del movimiento feminista no se puede cifrar […] es la historia de un colectivo, es que lo que vale es el movimiento en sí mismo, considerado.

Concha Calvo: Claro, pero por eso el trabajo de intentar identificar y reconstruir toda la historia que ha quedado invisibilizada. Yo sí invertiría tiempo y esfuerzo en reconstruir todos los detalles, pero sería muy cuidadosa a la hora de [difundirlo]. Igual que hablábamos de la conservación, o sea si alguien quiere saber más detalles, ¿por qué? ¿No? Entonces claro, ver qué es lo que permite la ley y los criterios que adoptéis que, como opinión personal, respetuoso al máximo. Y si hay gente que quiere permanecer en el anonimato, buscar la manera de protegerlo. Pero a lo mejor que quede constancia para dentro de cien años. Es que si no se pierde toda esa información que podéis recabar ahora. Yo desde luego la recopilaría y ahí la registraría, pero buscando la manera de protegerlo.

Elena Castro Córdoba: Claro, claro. Es que como nosotras trabajamos con personas mayores, ellas tienen como muy presente esto "apuntadlo todo porque nos vamos a morir" […] Entonces esto que decías Guillermo, como de pensar cuando yo no esté. O sea, yo tengo muy presentes cuando ellas no estén. Muchísimo. Entonces bueno, luego estamos también con otro fondo que es más reciente, que es el del fondo del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, que ellas son una generación más joven y con ellas sí que vamos a proyectar las imágenes escaneadas y vamos a quedar con todo el colectivo, con las personas que siguen activas o cercanas del colectivo

y ellas sí que querían ayudar a la catalogación diciéndonos quién aparece en la foto. Eso sí que lo tenían más decidido a nivel de colectivo […] creo que en este caso estaría de acuerdo contigo en que quizás tampoco pasaría nada si se pusiera en los onomásticos "Grupo de lesbianas feministas de Barcelona" sin entrar en los nombres. Pero en el fondo de Gretel Ammann sí que ocurre que son manifestaciones, jornadas. No son actividades de un colectivo en concreto, pero es un movimiento colectivo, ¿sabes? Y viendo las fotografías y reconociendo a gente, yo sí me doy cuenta de que hay muchas personas que digo, "esta persona que aparece todo el rato, que fue una persona muy activa y de la que en cambio no sabemos nada…". Y pienso que algún día quizás pueda llegar a alguien que se interese…hacer una investigación sobre esa persona, buscar quién tiene el archivo de su fondo y puede ayudar que se identifique y que aparezcan nombres ¿no? Bueno, no sé, yo tampoco lo tengo claro.

María Rosón: Por ejemplo, para "El porvenir de la revuelta" como que nos planteamos, incluso teóricamente, pensar en las redes de afectos. Estábamos en el vacío, porque es que claro, es que no hay mucha información. Entonces esto sí te puede ayudar con el paso del tiempo, a lo mejor a reconstruir redes de afecto y en ese sentido no sólo las personas, sino también los lugares, los encuentros en el encuentro, en el bar, no sé cuánto. O sea, como las memorias también de dónde se reúnen los colectivos, los barrios, las plazas, los bares que son tan importantes. O sea que ahí también hay una cosa como importante, yo creo, de onomástico de lugares, me parece importante[48] (entrevista María Rosón, Guillemo Cobo, Concha Calvo 30/03/2022).

Son muchos los debates y dudas expresados en el fragmento de esta entrevista, que nos muestran hasta qué punto este se trata de un debate abierto y que atraviesa a muchas personas que nos encontramos trabajando en y con archivo sexo-disidentes. A partir de esa reflexión y con todas estas dudas metodológicas presentes, decidimos contactar a todas las integrantes del GLFB que pudimos y con todas estas cuestiones abiertas realizamos la actividad. Fue un éxito de convocatoria y vinieron muchas integrantes del GLFB que no conocíamos y que hacía años que no se veían. Hicimos una pequeña presentación donde planteamos todas estas dudas, abrimos un turno sobre si deberíamos identificar o no y pasamos a la dinámica grupal, que consistía en separar a las asistentes por grupos y, contando con un ordenador en cada grupo, darles un *pen drive* con las fotografías que habíamos escaneado recientemente. En cada uno de los grupos había varias integrantes del GLFB junto con otras asistentes y la idea era que, a través de ese proceso,

48 Esta es una cita mucho más larga que otros fragmentos de entrevistas incluidos en esta tesis, pero me parece relevante para el análisis que se plasmen las diferentes posturas y parte de la discusión y debate que la misma muestra y es por ello que he decidido no acortarla.

también se generasen las mismas dudas y preguntas que nosotras teníamos, así como conversaciones sobre el activismo lésbico. Uno de los recursos e imágenes que compartimos en la presentación fueron dos escenas de la película ya mencionada (véase 2.3.) *The Watermelon Woman* (1996) de Cheryl Dunye que analiza Alana Kumbier en su libro *Ephemeral Material* (2009). La película, recordemos, trata sobre una directora negra lesbiana, Cheryl está haciendo un documental y en su búsqueda de referentes encuentra a una actriz negra de los años veinte que le interesa especialmente y sobre la que decide investigar. Debido al racismo, machismo y homofobia la protagonista no cuenta con el nombre real de la actriz sino tan sólo con el nombre de los personajes que ella representaba: "la mujer sandía". Al carecer de esta información, la búsqueda de esta historia se torna aún más compleja teniendo que recurrir a fuentes orales que van desde las entrevistas o cotilleos que guían a la protagonista a personas con las que puede hablar, a visitas a bibliotecas y archivos. Buena parte de la película trata de esta búsqueda y de su dificultad al carecer de lo más básico, un nombre por el que empezar a buscar. La directora dice sobre la actriz: "Aunque Richards nunca vivió, ha sido creada a partir de las vidas de mucha gente. Su historia, aunque sea ficcional, es plausible. Ella representa un homenaje a todas las mujeres cuyas vidas no son registradas" (Dunye 1996 s/p). En la primera escena que proyectamos vemos a Cheryl lidiando con la opacidad de una institución como es la Biblioteca del Congreso, donde choca directamente con las negativas del bibliotecario, plegado a las herramientas de búsqueda con las que cuenta en su sistema. Ante las preguntas que intentan puentear y bordear los estrechos canales de la palabra clave, Cheryl le da diferentes informaciones sobre la actriz, la directora con la que solía trabajar y el nombre con el que cuenta hasta ese momento, "la mujer sandía". Es un intercambio rápido en el que, después de haber buscado por las diferentes secciones de la biblioteca y sin haber encontrado información sobre ella, Cheryl se encuentra con el "no" de la herramienta de búsqueda, así como de su mensajero encarnado, el bibliotecario[49].

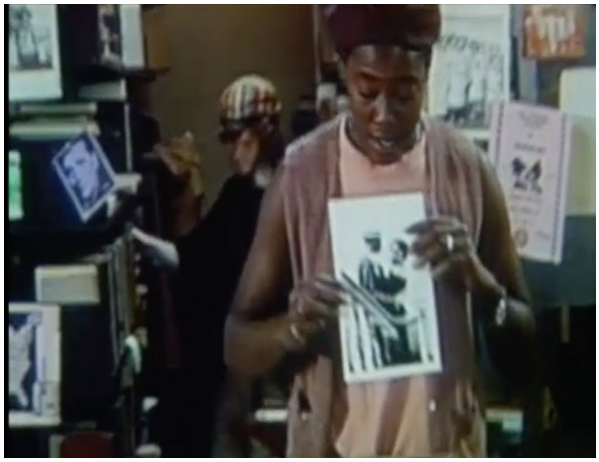
49 Esta escena es muy interesante para pensar también, como apunta Dunye, qué vidas son registradas y cuales no, así como el problema de que esa información exista, pero la herramienta de medición y búsqueda no la haga encontrable, pero sólo me voy a detener en la importancia del nombre en estas dos escenas. Paraun análisis más completo recomiendo la lectura de Kumbier, Alana (2009) *Ephemeral Material*, Sacramento: Litwin Books, 51-73.

Fig. 73 y 74. Fotogramas de The watermelon woman, Cheryl Dunye (1996).

Cheryl:	Busco información sobre la Mujer Sandía. Es una actriz negra de los años 30. Estoy un poco atascada.
Bibliotecario:	No aparece por ningún sitio. Mira la sección de color en la biblioteca de referencias.
Cheryl:	¿Y Martha Page, directora blanca de los 30?
Bibliotecario:	Toda esa información está en la sección de referencias, ¿ha consultado esa sección, señora?
Cheryl:	Ambas son del mundo del cine y pensé que igual aparecen en un libro de préstamo sobre mujeres del cine.
Bibliotecario:	¿Ha probado en la sección de películas PM 1993-1995?
Tamara:	Sí. ¿Para qué crees que hicimos cola?
Cheryl:	Cállate, Tamara.
Bibliotecario:	¿Me repite los nombres?
Cheryl:	La mujer Sandía y Martha Page.
Bibliotecario:	Mujer Sandía…solo aparece Martha Page. Está en algunos títulos específicos sobre mujeres del cine. La Mujer Sandía, no. Vaya al mostrador de reservas de la tercera planta. Siguiente. (*The Watermelon Woman,* Cheryl Dunye, 1996)

En la siguiente escena que proyectamos Cheryl ha conseguido averiguar el nombre de la actriz, Fae Richards y acude a investigar a un archivo lesbofeminista llamado C.L.I.T. (Centre for Lesbian Info & Technology) parodia del Lesbian Herstory Archive (LHA) de Nueva York. Aquí el trato con la persona que atiende a Cheryl es opuesto al de la Biblioteca del Congreso: le atiende personalmente una de las activistas, interpretada por la escritora y activista Sarah Schulman que no para de acompañarla, hablarle y explicarle los tiempos dilatados y desordenados de un archivo

autónomo y activista en un tono claramente cómico y paródico. La película, al tratar de la grabación de un documental sobre Fae Richards, es metatextual, siendo muchas las escenas en las que vemos a la protagonista grabando. Precisamente, este es uno de esos momentos: Cheryl le ha pedido a su amiga que le acompañe al archivo C.L.I.T. para grabar la escena, así como la documentación que encuentren. Después de hablar con la voluntaria, Cheryl encuentra muchas fotografías de Fae Richards y le pide a Annie que las grabe, claramente emocionada. Pero MJ vuelve enfadada recordándole que no tiene permiso para grabar esa documentación, que es privada:



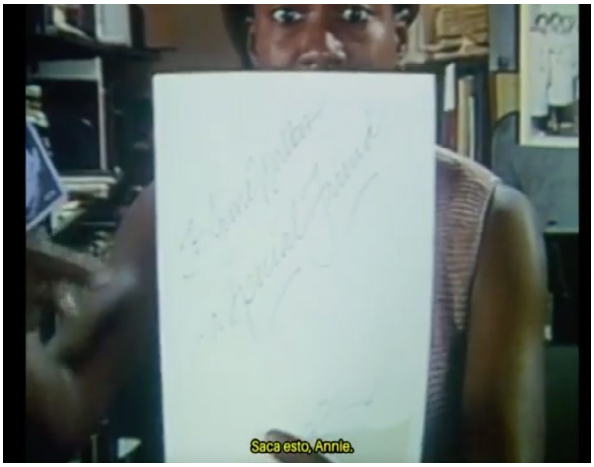


Fig. 75, 76 y 77. Fotogramas Watermelon Woman, Cheryl Dunye (1996)

Cheryl: ¿Tenéis algo sobre lesbianas negras en Filadelfia?

MJ: Sí, claro, una caja entera. Deja que te enseñe...

Cheryl: Madre mía, gracias, MJ.

MJ: Está un poco desordenada porque somos todas voluntarias y esto lleva su tiempo. Pero hay un material fascinante, espero que lo disfrutes.

Cheryl: ¡Son fotos de la Mujer Sandía, Fue Richards! Madre mía. Mira, dice: "Para June Walker, una amiga especial". Saca esto, Annie

MJ:	¡Disculpa! No tienes permiso para grabar esto, es confidencial. Esto es un espacio seguro.
Cheryl:	Sí, sí, lo siento. Pero quisiera saber…¿Puedo saber quién donó esto?
MJ:	Tengo que verlo con el colectivo, nos reunimos cada 2 meses, y si hay consenso te llamaré. Pero mientras, respeta a tus hermanas.
Cheryl:	Sí. "Hermanas". Respeto. Pero hay que documentar esto, lo siento. Grábalo todo, Annie. Cuánto me alegro de haber venido.
Annie:	¿estás contenta?
Cheryl:	Estoy encantada. Grábalo todo.
MJ:	¡Te dije que era confidencial! Dame eso.
Cheryl:	Hora de irse. Tenemos todo lo que necesitamos. Vamos, Annie.

(The Watermelon Woman, Cheryl Dunye, 1996)

En esta escena se abre el problema en relación a la privacidad, los derechos de acceso y reproducción en la documentación en archivos comunitarios. Si bien, como ocurre en el CDOC y como comprendemos por la reacción de MJ, el problema no es uno únicamente legal, sino que apela a una cuestión ética, y de consentimiento como se entiende en la insistencia de MJ en el "espacio seguro" en vez de, por ejemplo, en el ir contra de las normas de ese espacio. Pero aquí el deseo de la usuaria salta por encima de lo acordado en el colectivo del archivo: es más importante en ese momento la necesidad de Cheryl de búsqueda de referentes y de saber quién era Fae Richards que los términos de confidencialidad acordados en el archivo. Al identificar los onomásticos esta es una situación que hemos tenido siempre en mente: que los nombres estén disponibles para el futuro puede facilitar intereses e investigaciones que, por la razón que fuera, se quieran centrar en personas de las que no siempre sabemos sus nombres. De nuevo, la pregunta por qué nombres son más relevantes que queden registrados y cuales no genera también un relato y un impacto histórico importante.

Con estas preguntas en mente, las personas del CDOC que nos habíamos encargado de organizar esa actividad (Gemma Belmonte, Laura Caselles, Aïda Escarré y yo) acudimos a la actividad con bastante nerviosismo pensando que quizás estábamos abriendo una cuestión muy delicada e intuyendo que se generaría un gran debate y, quizás, posturas encontradas. Al terminar nuestra presentación, algunas personas desde el público empezaron a murmurar "¿y ahora qué hacemos?". Nosotras insistimos en que antes teníamos que tener un debate sobre todas las complejidades, contradicciones y riesgos que atravesaban la práctica de identificación y volvimos a lanzar la pregunta, "¿Creéis que deberíamos identificar en los fondos de Ca la Dona y, concretamente, en el fondo del Grupo de Lesbianas Feministas?".

Nuestra sorpresa fue tremenda cuando una persona se puso de pie y grito un fuerte y claro "¡Claro que sí!". A ese gesto le siguieron aplausos, repeticiones afirmativas y prácticamente jaleos. Se generó un efecto dominó y un ambiente emocionante en el que, aquellas personas que tomaron la palabra fue para agradecer la labor que se hacía desde el Centre de Documentació. Muchas de ellas hacía años que no veían esas fotografías o desconocían su existencia y se sintieron conmovidas al verlas guardas, escaneadas, en proceso de catalogación, aún en manos de un contexto activista y autónomo como el CDOC y suscitando preguntas que aún organizan y movilizan el presente feminista y lesbofeminista. Mirándonos dudosas, aún inseguras de si con esa aprobación podíamos dar el debate por concluido, asumimos ese sí rotundo que había llenado la habitación y pasamos a la dinámica de la actividad.

Con esta cuestión de la identificación y los onomásticos he abierto una de las preguntas con las que nos hemos encontrado en el proceso de catalogación que ha sido la principal tarea activista y colectiva que desarrollamos desde el archivo del CDOC. No obstante, también lo considero uno de los métodos utilizados, ya que en su práctica ha sido donde he conjeturado y comenzado a interrogarme por muchas de las cuestiones ligadas a materiales del análisis. Por ello, en el siguiente apartado desarrollaré brevemente algunas cuestiones en torno a los métodos utilizados, entre ellos el de catalogación.

Fig. 78, 79, 80, 81 y 82. Imágenes de la actividad realizada por el CDOC y laSal, (Des)identificacions col·lectives. realizada en el Festival Ullal, Can Batlló (2022). Fotografías de Ullal.

3.6 MÉTODOS

Los métodos que he utilizado para la realización de esta investigación han sido, como hemos visto hasta ahora, mezclados, caóticos, indisciplinados y, quizás, un tanto fracasados e incluyen: escritura de un diario de campo, realización y participación en talleres, consulta de archivos, catalogación y entrevistas. En este apartado no pretendo hacer un análisis exhaustivo de cada uno de los métodos utilizados sino más bien hacer reflexiones sobre aquellos interrogantes importantes que han surgido en la ejecución de algunos de ellos. Algunas de las cuestiones e interrogantes surgidas en la utilización de estos métodos son materia de análisis y serán recogidos en los capítulos que siguen.

3.6.1 Diario de campo

Entre otros, he utilizado un *diario de campo* en el transcurso de dos años, que en ocasiones se tornaba *cuaderno de sueños*, se aprecia en algunas partes del análisis en las que expongo cómo los pensamientos y las anotaciones del archivo llegaron a inundar también mis sueños, acostumbrándome a la práctica de dejar un cuaderno cerca de mi cama para poder anotar los pensamientos relativos al archivo al despertarme. El diario de campo me pareció importante y fue el primer método que apliqué, casi intuitivamente, nada más comenzar al ir al archivo, aún antes de haber decidido que quería que ese fuera el caso de estudio de mi tesis, inspirada, entre otras, por el trabajo de Mirari Echavarri, quien también arranca su TFM con una entrada de diario, como ya hemos visto (2018). El diario de campo es un tipo de "metodología afectiva" (Timm Knuden y Stage 2015) fundamental, a diferencia, de, por ejemplo, un cuaderno de campo más estructura y al uso (Punch 2012) donde, además, el cuerpo está absolutamente presente, es un tipo de escritura donde

> no hay disimulo del cuerpo […] marcado por el deseo, pero también por el cansancio, por la tristeza, por la precariedad, por el agotamiento, por la edad […] Es la primera persona, es la duda, es el yo presente, es el conocimiento que nos da la experiencia. Y aquí la duda es potencialidad política, porque se enfrenta al buen hablar, al saber, a las verdades y los conocimientos; es no saber, un no estar segura, es un balbuceo que se enfrenta a "la configuración del poder" (León 2018) en la voz y en el lenguaje. (Moreno y Penna 2018: 9-10)

Son varios los momentos del análisis de esta tesis en los que narro *desde* este diario como un lugar donde los caminos y las ideas comienzan a desarrollarse y a evocarse partiendo de un posicionamiento intuitivo e íntimo, tan importantes, como ya hemos visto, para esta investigación. Esta ha sido una herramienta que utilicé con más constancia el primer año y que fue ocupando cada vez menos protagonismo en los métodos conforme incluía entrevistas y talleres. Precisamente ese fue el momento en el que más tiempo pasé catalogando en el archivo y en el que esta era, además, una experiencia más solitaria debido a la aún presencia del COVID-19, por lo que el diario se convirtió en una manera de poder

expresar y dialogar en escrito un flujo de pensamientos que, en ese momento, no eran tan colectivos como lo fueron posteriormente. La primera entrada de este diario es del 19 de mayo de 2021, descendiendo el ritmo de escritura y la sistematicidad inicial a partir de mediados del 2022 y siendo la última entrada el 24 de marzo de 2023.

3.6.2 Talleres y actividades

He realizado dos talleres (véase tabla 1) en instituciones artísticas, tanto de forma individual como grupal que buscaban entender los materiales de archivo como herramientas para fabular tiempos fantásticos y tiempos feministas y *queer*, trabajando con conceptos como el "archivo imaginado" o la importancia del anacronismo en los archivos feministas. Estos talleres han sido importantes para mi investigación y es mi deseo poder continuar desarrollándolos en el futuro, no sólo en espacios artísticos sino también en bibliotecas y archivos, como una de las propuestas importantes de esta tesis de entender los archivos feministas y *queer* como lugares creativos, de poder e imaginación y no sólo como herramienta al servicio del método histórico. Además, hay todo un conjunto de talleres y actividades, organizadas en colectivo y como parte de las voluntarias del Fons GAM que, si bien no puede decirse que se hayan realizado *para* esta tesis, sin embargo, sí han aportado información relevante que ha permitido indagar en muchas aportaciones de interés, como se analizará en el capítulo de Catalogaciones a-pegadas con dos de ellas, así como en este propio capítulo (véase tabla 2). Aquí es de nuevo importante recordar los apuntes de Law (2004) sobre las metodologías caóticas que, en su intento por ordenar y sistematizar realidades complejas pueden generar aún más caos y confusión, así como esa interrelación en fricción y a veces contradictoria entre la investigadora y la activista. Tan sólo se incluyen en esta tabla tres actividades de todas las realizadas por el grupo de voluntarias del Fons GAM entre el año 2021 y el 2023 ya que el resto no son analizadas ni incluidas en esta tesis[50].

50 Estas incluyen una actividad realizada para la segunda edición del Festival Ullal *Registrar l'invisible: representacions lesbianes en arxius audivisuals* con la proyección del material videográfico del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona (GLFB) así como el taller *Oracular un archivo del mañana*, realizado por Lucía Egaña, véase: https://caladona.org/agenda-caladona/oracular-un-archivo-del-manana/ Además, el CDOC realiza muchas presentaciones de libros desde la biblioteca, charlas y conferencias en y con otras instituciones y colectivos. Para más información sobre las actividades que no referencio aquí, así como para las que se realizarán este año y los siguientes véase: https://centredoc.caladona.org/agenda-del-centre-de-documentacio-de-ca-la-dona/

Tabla 1. Talleres realizados como investigadora

TALLERES PROPIOS			
TALLERISTA	DESCRIPCIÓN	FECHA	LUGAR
Elena Castro Córdoba Elena López Riera Berna Wang	*Anhelo de ser salvajes.* Taller sobre "archivos imaginados" trabajando con el archivo online de Matadero. Y taller sobre los archivos familiares como archivos íntimos.	3/06/2022 4/06/2022	Matadero Madrid. Nave 16, Centro de residencias. Madrid
Elena Castro Córdoba	*El peso del papel.* Taller sobre el anacronismo en los archivos feministas, y sobre las relaciones de intimidad en estos espacios, creando documentos vinculados a diferentes publicaciones.	30/04/2023	Fundació Miró. Barcelona

Tabla 2. Talleres y actividades organizados y realizados como parte del grupo de voluntarias del Fons GAM del CDOC de Ca la Dona.

TALLERES DEL GRUPO DE VOLUNTARIAS FONS GAM			
TALLERISTA	DESCRIPCIÓN	FECHA	LUGAR
Voluntarias del Fons GAM, CDOC de Ca la Dona.	*Arxivatona.* Maratón de catalogación donde catalogamos en colectivo y de forma abierta fotografías, chapas, pegatinas, documentos y escaneamos fotografías.	07/11/2021	Centre de documentació de Ca la Dona (CDOC). Barcelona

TALLERES DEL GRUPO DE VOLUNTARIAS FONS GAM			
TALLERISTA	DESCRIPCIÓN	FECHA	LUGAR
Voluntarias del Fons GAM, CDOC de Ca la Dona y colectivo La Sal Feminista.	*(Des)identificacions col·lectives.* Taller sobre los onomásticos del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona (GLFB) donde las asistentes catalogaron y consultaron parte de este archivo fotográfico.	13/05/2022	Festival Ullal, Can Batlló. Barcelona
Andrea Galaxina (programado por voluntarias del Fons GAM, CDOC de Ca la Dona)	*Comptar amb l'arxiu*. *Reapropiant-nos del fons de Gretel Ammann.* Taller sobre la reapropiación, copia y desvio del material del Fons GAM donde se generaron nuevos carteles, chapas, pegatinas para la contemporaneidad.	09/12/2022	Centre de documentació de Ca la Dona (CDOC). Barcelona

3.6.3 Consulta de archivos

También ha habido una parte fundamental de consulta de archivos físicos y digitales centrados en las memorias sexo-disidentes y feministas, principalmente del contexto estatal y alguno internacional. El principal archivo físico que se ha consultado para el desarrollo de esta investigación es el Centre de Documentació de Ca la Dona, concretamente los fondos de Gretel Ammann, el del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, el del colectivo Lesbos, el de Ca la Dona y el de las hermanas Goula, el de Mercè Otero Vidal y el de María Granados[51]. También he consultado el ¿Archivo queer? en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el *Arxiu desencaixat* en el MACBA, el fondo de María Mercè Marçal en la Biblioteca de

51 El Centre de Documentació cuenta con más de ochenta fondos documentales entre personales y colectivos, de los que tan sólo está catalogado completamente el de Ca la Dona, lo que hace que, como hemos dicho en muchas ocasiones, "no sepamos lo que tenemos". De haber tenido más tiempo me hubiera gustado poder ampliar mi investigación al fondo de Mari Chordá, al recientemente donado fondo de Mireia Bofill (quien es además compañera del Centre de Documentació) y al fondo de Fem Art. Ninguno de estos fondos está actualmente catalogado y se entiende la dimensión que la apertura y lectura sin ningún tipo de guía de estos fondos puede llevar.

Cataluña, el archivo *queer* de La Neomudejar, el archivo Armand Fluviá en el Centre LGTBI de Barcelona, la Biblioteca Bonnemaison, el archivo Arkhé y el archivo de la Biblioteca de Mujeres. También he consultado las colecciones y materiales digitalizados de archivos físicos internacionales como el Lesbian Herstory Archive de Nueva York y el GLBT Historical Society. Finalmente, he consultado archivos digitales como: Archivo T, Fils Feministes, el archivo Guardianx de la contramemoria: un archivo transfeminista/kuir/transmarikabibollo andaluz, Potencia Tortillera y el Archivo de la memoria Trans Argentina. Además, he consultado otros archivos que no tratan específicamente de la memoria sexo-disidente y feminista pero que se citarán a lo largo de esta investigación como el proyecto artístico Archivo Rastro y otros dos que han sido importantes para el desarrollo de dos talleres diferentes: el archivo de Matadero del Ayuntamiento de Madrid y el archivo de Emily Dickinson.

Por una cuestión de tiempo y de intento de acotación del tema de investigación y de los materiales no he podido acudir físicamente a dos archivos cuya visita tenía planeada y que, probablemente realice posteriormente a la finalización de esta investigación: el archivo Maite Albiz en Bilbao, el Lesbian Herstory Archive, en Nueva York. Los motivos de esta acotación son varios. Esta investigación se ha visto afectada por el COVID-19 lo que ha dificultado enormemente realizar estancias de investigación en el momento en el que estaba previsto hacerlo, en el tercer año de doctorado. Si bien hubiera podido realizar una estancia en el cuarto y último año, como han hecho algunas de mis compañeras también afectadas por esta situación aprovechando la prórroga de la beca FPU de la que también me he beneficiado, ha sido enorme la desgana, nunca mejor dicho, la falta de ganas que he sentido de viajar tras una pandemia, realizando todos los esfuerzos sociales y económicos que ello implica. Después de la pandemia la vida se tuvo que re-organizar y re-colocar en muchos sentidos y yo no me sentí capaz de lanzarme a una reconstrucción así, además, en otro país.

Además, en marzo de 2021, justo un año después del inicio de la pandemia y coincidiendo con la mitad de mi tercer año de doctorado, me mudé a Barcelona y comencé a acudir al archivo de Ca la Dona, momento en el que, en esta ciudad, todavía había muchas restricciones como toque de queda a las diez, obligatoriedad de mascarilla, control de aforos, etc. Estas restricciones, como es obvio, también afectaron al archivo, dificultando que pudiésemos reunirnos más de un par de personas en la habitación, manteniendo las distancias y con una sensación de preocupación por la limpieza y lo aséptico incrementada. Además, en el Centre de Documentació hay muchas personas mayores, considerada población de riesgo, que siguieron llevando la mascarilla dentro de este espacio y preocupándose por el aforo aun cuando ya no era obligatorio. Durante ese año en el archivo dediqué mucha concentración y tiempo a conocer bien sus entresijos y haberlo combinado con viajes y estancias de investigación a archivos de otras ciudades me habría desviado de una concentración de los materiales con los que me encontraba que, en ese momento, me parecía inasumible. Soy consciente de las limitaciones o acotaciones que, en este sentido, plantea esta investigación, siendo los archivos físicos que he consultado aquellos que se

encuentran en las dos ciudades en las que he vivido durante el desarrollo de este trabajo: Barcelona y Madrid. Aunque no haya podido visitar estos archivos y espacios he investigado y leído sobre los mismos en diferentes publicaciones y me he mantenido informada de sus actividades a través de sus páginas webs y redes sociales. No obstante, se pierde toda la posibilidad comparativa y material que estas visitas sí hubieran podido generar. Esta es una tarea que, en caso de considerar interesante este gesto "expansivo" quedará pendiente, quizás, para una futura investigación.

En este sentido y con el margen de un par de años, creo que una tesis tan centrada en el detalle y local, esto es, localizada, es también resultado del impacto que una pandemia global ha tenido a muchos niveles siendo, uno de ellos, el deseo o la costumbre aprendida después de meses sin poder deslazarnos, de lo local y cercano[52]. Sin duda y también de forma retrospectiva, una vez esa prohibición o ese miedo se comienza a diluir, considero que no es casual las ganas de encuentro con lo táctil y lo analógico que esta tesis presenta, sobre todo en los dos años posteriores a la pandemia. Quizás aún es pronto para terminar de ver los impactos y giros que esta "crisis del tacto" (Arias 2023) ha generado en muchas investigaciones y en los deseos que las guían y necesitaremos más perspectiva histórica para analizar el alcance del hartazgo que la pandemia trajo a la investigación en torno a lo digital y lo virtual y los deseos de vuelta a lo analógico y lo material que muchas hemos experimentado en este tiempo.

52 Este hartazgo de la práctica y la investigación digital la he experimentado yo misma en mi práctica artística-cultural como parte del colectivo *Ontologias Feministas* del que formo parte junto con Laura Tabarés y Blanca Martínez Gómez desde 2019. Siendo un colectivo especializado en prácticas feministas culturales y artísticas digitales nos ocurrió que durante el año de la pandemia 2020 fue el año que más trabajamos desde que creamos el colectivo, véase https://www.ontologiasfeministas.com/. En ese momento nos contactaron desde muchas instituciones para realizar talleres en y sobre vídeojuegos, creación de espacios virtuales, charlas y cursos sobre 3D, asignaturas sobre arquitectura virtual o conversatorios y charlas en *zoom* sobre virtualidad. Existía una necesidad y urgencia por rentabilizar y programar los conocimientos de aquellas que nos encontrábamos pensando sobre prácticas y cultura digital que dio pie, incluso, a propuestas un tanto exageradas de creación de herramientas y espacios para los que, claramente, no estábamos formadas. Solíamos bromear con que nos habíamos convertido en el teléfono de urgencia y *morado* de las los centros culturales y artísticos que necesitaban programación digital. Y rápido. Si bien estábamos contentas por ver que nuestro trabajo suscitaba tanto interés, muchos de esos proyectos se realizaron durante el confinamiento estricto y en los meses posteriores con todas las restricciones aún vigentes. Como todo el mundo, nosotras también estábamos hastiadas y aburridas del consumo de plataformas en *streaming* sin fin y de las reuniones por *zoom*. Trabajar y defender esas líneas en ese contexto de apatía digital fue muy difícil, y creo que este pudo ser un sentimiento común con otras artistas audiovisuales, diseñadoras, programadoras o personas que trabajen desarrollando herramientas digitales. Precisamente a raíz de este hartazgo fue cuando mi investigación del doctorado se fue volviendo cada vez más analógica. Solía bromear con mis compañeras de la tremenda división que tenía en mi vida entre la práctica digital, de "las últimas tendencias" y acelerada de Ontologias Feministas y la dimensión absolutamente analógica, lenta, de estudio del pasado y casi romántica de mi práctica en el archivo.

3.6.4 Catalogación

Si bien no se comenzó realizando como parte de esta investigación, ser parte del grupo de catalogación del fondo de Gretel Ammann y realizar la catalogación en colectivo también ha sido una de las principales formas de conocimiento y cercanía con este archivo y por ello también es una parte fundamental de los métodos utilizados. La catalogación es una forma de conocimiento y ordenación de los fondos de los archivos muy específica y es importante la reflexividad y el análisis de los impactos epistemológicos que su práctica conlleva dentro de las memorias feministas y sexo-disidentes. No obstante, la mayor parte de la bibliografía que existe sobre archivos y fondos LGTBIQ es, o bien de teoría del archivo, o bien de usuarias e investigadoras de los archivos, lo que implica que haya sido difícil compartir y comparar muchos de los debates en torno a la catalogación. Existe poca bibliografía escrita por bibliotecarias y archiveras de colecciones LGTBIQ, siendo aún menores las referencias en el caso de que estos archivos, como ocurre con Ca la Dona, sean autónomos. Las referencias que conozco y he manejado sobre archivos autónomos, activistas y LGTBIQ escritos por sus archiveras y bibliotecarias son principalmente anglosajonas (Lee 2021, Kumbier 2009)[53]. Dentro de esta bibliografía, sin duda los textos, entrevistas y charlas de las creadoras y archivistas del LHA, así como la creación de su *Newsletter* creada en 1975 como parte de ese "activismo de la información" que analiza Cait McKinney (2020)[54] tienen una importancia fundamental

53 Esto no quiere decir que muchas investigadoras no entrevisten o consulten a bibliotecarias y archivistas y, en ese sentido, tenemos parte de la información que pueden compartir sobre estos procesos en esas fuentes. Por ejemplo y entre otras, es importante la investigación de Kate Eichorn quien, entrevista a archiveras y bibliotecarias de colecciones feministas, entre otras Lisa Darms de la Fales Library and Special Collections o Jena Freedman, creadora de la biblioteca de fanzines de la Biblioteca Banard y parte del colectivo activista Radical Reference, un colectivo de voluntarias del archivo y de la biblioteca que creen en la justicia y el cambio social desde este contexto. Son muchas las investigadoras que entrevistan o comentan impresiones con las creadoras del LHA y con las actuales voluntarias (Cvekovitch 2003, Beins 2015, McKinney 2020). Véase también en nuestro contexto la entrevista de Gracia Trujillo a Dolors Majoral, Bárbara Ramajo y Mercè Otero Vidal (2019). Finalmente, me parece muy valiosa la publicación *Desiderata*, realizada desde la Biblioteca de Bellas Artes de la UCM en colaboración con Intermediae para pensar el papel de las bibliotecas desde miradas sexo-disidentes y que cuenta con aportaciones de bibliotecarios, personas integrantes de colectivos cuyas memorias forman hoy parte de archivos e investigadoras.

54 En este ensayo McKinney realiza una investigación fundamental sobre la importancia de la circulación rápida de la información y autónoma como parte del activismo lésbico y feminista analizando newsletters norteamericanas creadas en los setenta como Matrices: A Lesbian Feminist Research Newsletter, (1977-1996) así como la propia newsletter del LHA. Cfr. McKinney, Cait (2020) *Information activism. A Queer History of Lesbian Media Technologies*, Durman: Duke University Press. El archivo de Ca la Dona cuenta también con una gran cantidad de *newsletters* y sería interesante realizar una investigación sobre la relevancia de las mismas en el activismo lésbico estatal. Son especialmente numerosas e interesantes

como referencia de archivos comunitarios lésbicos (Nestle 1979, 1990, 2022). También son fundamentales y sin duda de referencia en nuestro contexto, sobre todo por ser parte del Centre de Documentació de Ca la Dona, todas las entrevistas, conferencias y textos de Mercè Otero Vidal quien ha acudido en muchos casos a estos espacios en representación del CDOC (Otero Vidal 2022, citado en Trujillo 2015)[55]. Evidentemente, es aquí fundamental tener en cuenta no sólo las fuentes escritas sino también las orales. También contamos con la experiencia y los textos de personas que han creado archivos digitales como los ya citados Fils Feministes, pero, de nuevo, las circunstancias de los archivos digitales y los físicos son muy alejadas y las preguntas en torno a la catalogación, conservación y acceso de los documentos completamente diferentes.

Los referentes de bibliotecarias y archiveras con las que he compartido esta experiencia de catalogación, así como preguntas específicas de los tratamientos de fondos LGTBIQ trabajan en instituciones, como Guillermo Cobo en el MNCARS, de quien ya he hablado, con el *Archivo Queer.* Por lo tanto, si bien las colecciones que catalogamos puedan parecerse en su contenido, las condiciones económicas y de acceso del MNCARS poco tienen que ver con las de un espacio autónomo y activista como Ca la Dona. También pude hablar y compartir afinidad con Javier Pérez Iglesias, jefe de la Biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid quien afirma tajantemente "creo que soy bibliotecaria porque fui un niño marica" (2017: 45). Pero, de nuevo, si bien hay una perspectiva *queer,* en muchos de los fondos y las actividades que se hacen la Biblioteca de Bellas Artes de la UCM, la naturaleza general de sus fondos también dificulta que podamos compartir dudas específicas con las que nos encontramos en el trabajo cotidiano en el archivo de Ca la Dona. Estas dos conversaciones fueron inspiradoras e importantes para esta investigación, sobre todo para poner en duda el deseo de ocultamiento de las corporalidades que cuidan las memorias sexo-disidentes y se citarán a lo largo del análisis. También pude charlar brevemente con Anaïs Florín, que, en este caso, sí es parte de un archivo autónomo *El Punt* y por lo tanto las condiciones de ambos archivos, así como el cuidado activista se asemeja. Pero, en este caso, los fondos temáticos, de nuevo, son tan diferentes, que hay toda una serie de preguntas en torno a la memoria LGTBIQ (como la relativa a los onomásticos que compartíamos o la finitud de la palabra clave para incluir experiencias relativas a la sexo-disidencias) que no

las del Centre de Dones y se encuentran, además, actualmente catalogadas.

55 Tanto en el caso de Joan Nestlè como de Mercè Otero Vidal aquí citadas, es importante recordar que, en ambos casos, muchos de esos textos o conferencias los escriben y dan como parte de un colectivo mucho más grande que, en el caso del CDOC y actualmente incluye a Mireia Bofill, Montserrat Otero Vidal, Montserrat Roset, Coloma Jofre, Camille Rieunier, Lela Vila Calsina, Anna Sòria Bernalte, María Moron, Anna Rodet Iraiola, Ma Carme Piulachs, Gemma Belmonte, Aïda Escarré, Laura Casellas, Rebecca Schmitz Robles, Isabel Roldan, Carlota Rubi, Rebecca Tolosa y Blanca Arias.

compartimos. No obstante, este ha sido un contacto reciente pero importante y es nuestra intención poder hacer una visita al archivo para compartir métodos de ordenación, catalogación y materiales de conservación. También este año 2023 se ha creado un colectivo en torno al archivo de fanzines de la Biblioteca de Mujeres de Madrid, que, de momento, se ha reunido tan sólo dos veces en la imprenta San Delfín. También se espera que el intercambio de estrategias y sentires con este grupo pueda ser regular, gracias al contacto con una de las personas implicadas en su dinamización, Andrea Galaxina, quien realizó un taller como parte de la programación del CDOC. El resto de archivos LGTBIQ que mencionaba anteriormente y con quienes podríamos conversar son municipales y, por ello, nos sentimos muy alejadas de las prácticas de catalogación y ordenación que se puedan generar en ellos[56].

En este sentido, el Centre de Documentació de Ca la Dona es sin duda importante para la memoria feminista y sexo-disidente por su carácter autónomo y activista que ha hecho que muchas de las herramientas que hemos desarrollado para su catalogación hayan tenido que responder a nuestras necesidades concretas y específicas. Si ha habido otro archivo autónomo y LGTBIQ que se haya tomado como referencia ese ha sido, sin duda, el Lesbian Herstory Archive de Nueva York (LHA). De hecho, la primera actividad pública que se organizó en torno al proceso de catalogación del Fons GAM, organizada por el colectivo lesbofeminista la SAL, fue la proyección del documental de Megan Rossman sobre el LHA, *The Archivettes* (2018). Este documental fue cedido por su directora, Megan Rossman quien, posteriormente, tuvo una conversación con la comisaria del Fons GAM, Dolors Majoral y con Mercè Otero Vidal. También Gemma Belmonte Marqués en su investigación y creación del cuadro de clasificación actual del Fons GAM utiliza el LHA como el caso de referencia de su marco teórico (2021: 31-36). Finalmente, otra compañera, Laura Casellas, pudo asistir al LHA y llevar una donación de materiales del CDOC. Si bien la lejanía internacional es inmensa, son muchas las características de este archivo con las que nos hemos sentido identificadas y es innegable su influencia en varias decisiones tomadas en el CDOC, concretamente el diseño de nuestra página *web* y la utilización del programa *software* libre *Airtable* para la catalogación y digitalización de la colección de chapas, pegatinas y camisetas. Hay muchas similitudes entre la historia del Lesbian Herstory Archive y el fondo de Gretel Ammann, como que ambos comenzaron como parte de colecciones personales en las casas de las activistas lesbianas, en este caso Gretel Ammann y Dolors Majoral con la creación del fondo del Centre de Dones, posteriormente donado por Majoral a Ca la Dona y Joan Nestlè y Deborah Edel con el LHA.

56 Se podría haber ampliado la investigación a este respecto teniendo más entrevistas, pero este es más un problema de la práctica activista del CDOC que de este trabajo en concreto, aunque, como ya hemos explicado, la primera influya a esta investigación.

También se comparten algunas consideraciones en torno a la importancia del conocimiento de catalogación o la necesidad de permanecer autónomas. Joan Nestlè, una de las fundadoras del LHA, escribió en los setenta un texto llamado "Radical Archiving" (1979) en el que exponía una serie de puntos, a modo de manifiesto, que debían estar siempre presentes en las prácticas de ese archivo. Muchos de ellos insisten en esta importancia de que los archivos se mantuvieron dentro del contexto activista y comunitario lésbico y que se cuidara la autonomía de los mismos:

d. Los archivos deberían ser llevados por Lesbianas [sic] para que la colección tenga siempre un contexto cultural vivo. Las habilidades archivísticas deberán ser enseñadas, de una generación de Lesbianas a otra, rompiendo el elitismo de los archivos tradicionales.

e. La comunidad debe participar en el trabajo de los archivos: aportando material, indexando, mandando mails, creando bibliografías y otras formas de compartir información.

k. Los archivos son un acto de maternidad, de traspasar a nuestras hijas las energías, las acciones, las palabras por las que vivimos. Es un primer paso en reclamar un lugar en el tiempo; nuestra respuesta al colonizador que nos hace vivir en la periferia o de ninguna forma. (Nestle 1979: 11)

Tanto el CDOC de Ca la Dona como el LHA insisten en los riesgos de pérdida de memoria que supondría y que, de hecho, ha supuesto, para muchos fondos, dejar de ser autónomos y depender de instituciones. Esta tensión sobre si pasar a formar parte de una institución o ser autónomos en el caso del LHA y coincidiendo con su creación, muestra "las tensiones establecidas en los setenta entre las estrategias políticas de liberación y reforma, separatismo y asimilación todavía estructuran divisiones" que continúan dando forma a las "discusiones entrecruzadas sobre el contenido y la seguridad de la historia *queer*" (Thistlewaite 1998: 5)[57]. Esta preocupación también está presente en muchos archivos LGTBIQ y feministas del estado español. Por ejemplo, Olga Maroto (2019) en su investigación sobre los archivos LGTBIQ y feministas de Valencia concluye que estos se encuentran

57 Ann Cvekovitch escribe en el Prólogo de *Out of the closet into the archive* (2015) que si bien en 2003, cuando ella publicó su libro *Un archivo de sentimientos* en parte buscaba establecer una diferencia en las prácticas y materialidades de los archivos institucionales frente a los archivos de base, activistas, autosugestionados (lugares como el LHA) esta es una diferencia que, en este libro y con la diferencia de casi dos décadas, no encontramos y que nos hace pensar que quizás esta diferencia ya no sea tan necesaria (Cvekovitch 2015: xvii). No entraré en esta cuestión, pero me parece muy interesante esta afirmación de Cvekovitch que quizás se deba a la dificultad de sostener espacios activistas y comunitarios en el contexto contemporáneo de Estados Unidos. De nuevo, si bien no es el intento de esta investigación establecer un estudio comparativo entre los dos archivos ni contextos, no puedo evitar considerar, al leer este apunte de Cvekovitch, que yo tampoco encuentro este punto tan subrayado ni remarcado como sería necesario en buena parte de las investigaciones de archivo en el Estado español con las que me he encontrado. Esto puede deberse a que, como ya he explicado, la bibliografía no sea escrita, en muchos casos, por las activistas del archivo, que son quienes conocen realmente las diferencias de las condiciones en profundidad y que por ello esto no se ponga tanto en valor o no se le de tanta importancia.

en una gran situación de precariedad debido a su dispersión y deslocalización y a la gran pérdida documental que se ha producido[58]. Como una de las principales conclusiones de su investigación, Maroto propone tres vías para cuidar los archivos: "en primer lugar recuperar, reunir, organizar, cartografiar y conservar los archivos. En segundo lugar, revalorizar, difundir y poner los fondos a disposición de la ciudadanía, digitalizando y publicando los archivos en abierto. Y en tercero, promover la creación de un centro de archivo LGBTBIQ y feminista que vele por este patrimonio, aun sabiendo los aspectos controvertidos de esta propuesta" (Maroto 2019: 78). Este aspecto controvertido se refiere a esta necesidad de unificación y cuidado que las instituciones públicas pueden dar, teniendo en cuenta el gran nivel de dispersión de los materiales y, a su vez, las contradicciones y riesgos que esto implica. En concreto, Maroto (2019) nos habla de la preocupación y la inseguridad que existe sobre los archivos que vayan a ser gestionados por instituciones púbicas ya que se ven increíblemente afectados por los cambios de gobiernos y sus políticas, como ocurrió con la Biblioteca de la Dona que en 2011 fue reubicada en una biblioteca general con la consecuente pérdida de su especificidad y poder político, y que reabrió en 2016 gracias a la movilización feminista (Maroto 2019). Precisamente, algo parecido a espacio del que habla Maroto se ha creado recientemente: L'Armari de la Memòria es un servicio público de la Generalitat Valenciana, puesto en marcha desde la Vicepresidencia i Conselleria d' Igualtat i Polítiques Inclusives.

Herramientas y normas: inventario, Excel, softwares

Cuando comenzamos a catalogar el fondo de Gretel Ammann, el único fondo que ya estaba catalogado era el de Ca la Dona. No obstante, no se siguió el método utilizado en ese fondo, sino que se organizó tomando otras decisiones. Ha sido fundamental para el proceso de catalogación el trabajo que realizó Gemma Belmonte Marqués, parte del grupo de archivistas quien pudo ser contrata con una subvención del Ayuntamiento desde abril de 2021 hasta enero de 2022 y quien, en ese momento, estaba realizando el master de Bibliotecas y colecciones patrimoniales (Universidad de Barcelona). Si bien el grupo es horizontal y activista, ha sido y es una suerte contar con alguien que tenga conocimientos de documentación para muchas dudas que teníamos, así como para poder ayudar a tomar decisiones de catalogación y conservación. A continuación, explicaré brevemente, la propuesta de inventario para el Fons GAM que Belmonte realizó y que hemos seguido desde entonces. También es interesante la consulta del cuadro de clasificación que Belmonte propuso (la guía fundamental temática para aquellas personas que quieran acceder al archivo) basándose en el realizado por Nuria Tuset en su

58 Esta investigación buscaba especialmente analizar el papel que la ciudad de Valencia jugó en el escenario político de los años setenta y ochenta. Para ello consultó entre otros el archivo del Co·lectiu Lambda, Ca la Dona y el fondo personal Presen Sáez de Descatllar y archivos personales de activistas.

trabajo de fin de master (Tuset 2013, Belmonte 2021). En el inventario, se realiza una descripción de la unidad documental, esto es, documento a documento, siguiendo la Norma de Descripció Arxivística de Catalunya, (NODAC), que establece una serie de áreas de información importantes, a saber: identificación, contexto, contenido y estructura, condiciones de acceso y de uso, documentación relacionada y control de la descripción (Belmonte Marqués 2021: 65). Aquí y a raíz de la propuesta de creación de este cuadro de clasificación e inventario realizado por Gemma Belmonte Marqués, se siguen las áreas de descripción que se están aplicando al Fons GAM de la forma en la que muestra la siguiente tabla, realizada por Belmonte Marqués (véase 2021 75-76 y XII).

Àrea d'identificació	**Codi de referència**	GAM 1.4 009
	Topogràfic	GAM 9 1/1 1 009
	Títol	Qualificacions escolars dels estudis de Primària a la Deutsche Schule Barcelona
	Data	1952
	Nivell de descripció	Unitat documental simple
	Volum i suport	Paper amb enquadernació de cartró
Àrea de context	**Nom del productor**	Deutsche Schule Barcelona
Àrea de contingut i estructura	**Temàtiques**	Ensenyament primari; Qualificacions (Ensenyament)
	Descripció del contingut	Llibret de qualificacions escolars, expedit per la Deutsche Schule Barcelona. Conté les notes de Primària de diferents anys
Àrea de condicions d'accés i ús	**Llengües**	Castellà, Alemany
	Característiques físiques i requeriments tècnics	Enquadernació folrada amb paper d'embalar
Àrea de notes	**Notes**	
Àrea de control de la descripció	**Autoria i data**	GBM_04-05-21

Tabla donde se aprecian las áreas de descripción aplicas al Fons GAM con ejemplos concretos. Fuente: Belmonte Marqués (2021)

Estos campos descriptivos respondieron a una decisión colectiva en la que también se tuvo en cuenta las necesidades concretas y las capacidades de ese archivo, como me explicó Gemma Belmonte en la entrevista que tuvimos:

Gemma Belmonte Marqués: O sea, cuando yo llegué no se había empezado a catalogar. Se habían empezado a abrir a las primeras cajas a ver qué había. Se había empezado a hacer como un Excel, pero creo que había como cinco campos descriptivos en plan: título, año… como súper básico. que no seguía como la la normativa archivística. Luego hablamos sobre cómo adaptar la normativa archivística a lo que necesitábamos. Y también había un punto de... pues que venía mucha gente distinta, siempre […] venía otra gente como puntualmente y se había hecho como muy poquito. Yo me acuerdo que hicimos una reunión de trabajo porque yo justo entré en el archivo que yo estaba empezando el máster de bibliotecas de colecciones Patrimoniales. Yo hasta entonces no había... sí que había empezado a catalogar porque

> había empezado a trabajar la filmoteca al archivo de la Filmoteca y yo ahí fue como primer contacto con un archivo real, institucional, digamos. Y entonces, como todas sabían que yo estudiaba esto, iba a estudiar esto y que estaba trabajando en la Filmoteca tal, sí que hubo un momento de "preguntamos a Gemma" ¿sabes? Y entonces, esto… mucho antes de que empezara a trabajar aquí, esto, como voluntaria. Y entonces lo que hicimos fue, o sea, con el propósito de, este, de ir documento por documento, porque un inventario así general se había hecho, o sea, las cajas estaban etiquetadas, había cosas hechas, pero ahora era como la propuesta de documento por documento ¿sabes? […] Porque cuando has dicho lo de las iniciales. O sea, me he acordado de que fue un tema esto, pensando "aquí viene mucha gente". Son muchas manos catalogando y cada semana será gente distinta y tenemos que crear como un método de trabajo compartido. Por eso también creé el documento ese de "cómo se cataloga". Bueno no, no "cómo se cataloga" sino "cómo estamos catalogando el fondo de Gretel" porque de golpe pues es complejo, porque hay muchísima documentación y, pues, acordamos cosas. Yo les dije "mirad aquí, o sea, los archivos tradicionales en Cataluña hay una norma, que es la Nodac, y que son estos campos descriptivos, y son muy rigurosos, y súper específicos". "Yo creo que de todos estos campos descriptivos, este y este y este nos lo podemos petar porque a nosotras no nos serviría dadas las dimensiones de nuestro archivo, para entendernos". Y entonces era como que, entre todas, vimos los campos descriptivos y las áreas. O sea, cada campo descriptivo pertenece a un área de conocimiento, como el área de referencia, el área de contexto… y acordamos hacer los que hay ahora, que son menos de los que pide la normativa, pero son bastantes y muchos más de los que se estaban haciendo anteriormente (entrevista Gemma Belmonte Marqués, 04/09/2023).

Por lo tanto, todas tuvimos que aprender a catalogar, enseñándonos las unas a las otras, al igual que ocurre en el LHA. Esta se ha convertido, además, en la principal forma de conocimiento y acceso al archivo y, actualmente, recomendamos a todas las personas que quieren comenzar a venir al archivo que se unan al proceso de catalogación como primera toma de comprensión y familiaridad con el espacio. Al catalogar hay una toma de conciencia de que ese material, que ha llegado hasta a ti, fácilmente podría no haberlo hecho: se podría haber tirado, perdido o deteriorado en exceso. Además, y como veremos en profundidad en el análisis, los materiales de un archivo *queer* son considerados en muchos casos efímeros, carentes de valor en archivos institucionales y por lo tanto, no archivables, ni donables (Cvekovitch 2018, Kumbier 2009, Díaz, Volta, Borrego y Sesé 2016). Esto es, no se consideran tan importantes como para que nadie los haya cuidado y hayan sobrevivido hasta ese momento.

Gemma Belmonte Marqués: Antes de empezar a catalogar (que yo también entré aquí, me puse a catalogar). Había otras cosas que hacer antes, quizás ¿sabes? O que podría haber hecho antes, que es expurgar. Como mirarlo casi todo o mirar las

primeras cajas, quitar repetidos, ver qué documentos...o sea en archivos institucionales tiran documentos a veces […]

Elena Castro Córdoba: Ay, nunca te había escuchado decir no lo sabía. O sea, como que me parece muy afín, que no sé si lo hiciste intuitivamente o reflexivamente la actitud de "¿esto es lo que hay? Esto es importante. Empiezo"

Gemma Belmonte Marqués: [ser ríe] Sí exacto.

Elena Castro Córdoba: Que también es muy LHA: toda la documentación que ha llegado hasta mí ya tiene su valor.

Gemma Belmonte Marqués: Claro, porque yo también estaba en un momento en el que… sí estaba estudiando archivística, este máster y tal, pero tampoco estaba estudiando el grado de información y documentación. O sea, yo no, no tengo la rigurosidad académica o de formación que tiene un archivista de formación, tampoco ¿sabes? Y encima estaba empezando a leer todas las LHA tal y cual, y fue como, a ver, y hablé con una profesora, con Nuria Jornet, y me dijo "tú guíate por tu intuición y lo que necesite el centro y tus usuarias" Y yo. "Vale" [se ríe]. Vale, pues yo creo que todo es importante, porque si está aquí y ha llegado hasta aquí y yo también formando parte del colectivo que supone el CDOC tomar las decisiones de "esto, a mí no me parece importante" ¿sabes? Sin tener...yo qué sé… cuando trabajas en un archivo, cuando haces una purga, tú te basas en unos protocolos preexistentes del archivo en el que trabajas. O sea, tú no escoges tirar cosas porque sí ¿sabes? Y claro, aquí estos protocolos obviamente no existen. Y es como, pues digo, voy a catalogarlo todo.

Elena Castro Córdoba: Ante la duda, conservarlo.

Gemma Belmonte Marqués: Ante la duda: todo (entrevista Gemma Belmonte Marqués, 04/09/2023).

Tenerlo en tus manos y tener que hacerlo accesible, esto es, anotar el tipo de información necesaria para que pueda ser encontrado en el futuro, genera una sensación de gran responsabilidad. Catalogar muestra la vulnerabilidad de la memoria en un sentido muy preciso. Se es consciente de la fragilidad y lo errático de las herramientas con las que trabajas y de las que dependemos: softwares que en su limitación ya plantean impactos epistemológicos, como es el caso de nuestro programa PMB cuyo buscador no termina de ser tan refinado como necesitábamos o el acotamiento en la búsqueda que implica la limitación de palabras clave y temáticas. Como dice Javier Pérez Iglesias en su texto *Biblioteca marica*, la catalogación tiene que ver, también, con el poder: "más tarde, pasados los años, aprendí que la catalogación era una forma de poder: que lo que el catálogo muestra y cómo lo muestra, así como lo que oculta o silencia, era una cuestión política. La biblioteca era (es) un campo de batalla" (2015: 45). Además, la catalogación como método de comprensión de la memoria feminista y LGTBIQ+ es interesante porque muestra aquella información que las herramientas dadas consideran relevante de un documento (año, onomásticos,

lugar...) así como el impacto epistemológico que esto produce: cómo y en qué se fija la atención, qué es lo que más importa al ver un documento por primera vez. En el caso de los fondos fotográficos, por ejemplo, la mirada entrenada suele preguntar por la fecha, por las personas que aparecen, a veces también por el lugar y apenas nunca se pregunta por la autoría, quién tomo la foto. Esto, de hecho, es algo muy común también en aquellas personas que investigan sobre fotografía y archivos fotográficos, como comentábamos con María Rosón durante su entrevista:

María Rosón: Pero es que casi nunca se sabe. Con este tipo de fotos, o sea, de repente la autoría, tiene tanto sentido en otros contextos y luego te vas a otros fondos fotográficos y es que de repente es que te das cuenta que el autor es cómo lo menos importante, porque no se sabe ni en el momento ni ahora ¿no? Y de repente sales de tu burbuja y alguien te dice "¿y quién hizo estas fotos?" Y tú, ¡pues ni idea!

[…]

Guillermo Cobo: O llegas a callejones sin salida también y dices pues es que ya no puedo avanzar más. Por ejemplo, si tenéis la reunión con ese grupo que vais al visionado, una de las preguntas es "¿y quién hacía las fotos?" Porque eso suele salir, porque ahora todo el mundo hace fotos, pero había épocas que no todo el mundo tenía cámara. En entornos además precarios y en entornos, por ejemplo, con la Radi, con LSD ahí sí que había un tema de autoría, porque muchas de las fotos son de Andrés Senra y durante mucho tiempo se le negaba la autoría […] Pero es que además es que se sabe por qué, porque la gente era bastante precaria y Andrés estudiaba fotografía y tenía una cámara y llevaba una cámara.

Maria Rosón: Claro y además era bueno haciendo fotos.

Guillermo Cobo: Claro, era bueno haciendo fotos porque luego ha sido, bueno, es artista. Entonces es que el tema es que a veces puede tener importancia o a veces no. Pero es una de las preguntas a hacer y "¿quién hacía fotos?" Ya verás como te dicen... Pues es que era esta la que llevaba la cámara porque la tenía. Es que dependiendo de la época…

Concha Calvo: Entonces a lo mejor estaba siempre, pero nunca salen en las fotos.

Guillermo Cobo: Exactamente también. Ese es otro tema que no sale nunca, el que hacía fotos.

Maria Rosón: Y también para intentar entender las prácticas fotográficas, ¿no? O sea, como que quién era, qué cámara tenía, estudiaba artes, no estudiaba artes, era periodista, revelaba en su casa, lo llevaba a una tienda porque ya a partir de los años ochenta había tiendas de revelado en una hora. O sea que luego todo esto para nosotras es muy importante. El autor y las prácticas en torno a eso.

Guillermo Cobo: Y es su mirada. Claro si ya las hace solo una persona, esa persona tiene una determinada mirada, un interés.

María Rosón: Un interés. Está enamorada y la fotografía todo el rato.

Guillermo Cobo: Por eso sale tanto.

Maria Rosón: Claro. (entrevista María Rosón, Guillermo Cobo, Concha Calvo 30/03/2022).

Este fragmento de la conversación muestra precisamente que catalogar te plantea unas preguntas que, en la consulta o investigación, se pueden pasar por alto o no son lo primero que importa. Precisamente, por estas preguntas lanzadas por las herramientas, como la obligatoriedad de rellenar el área de descripción relativa a la "autoría" hemos comprendido quien solía hacer las fotografías en los diferentes fondos, así como rastrear muchas de las historias afectivas, como las que menciona Rosón. En este sentido, catalogar genera un conocimiento íntimo del documento y de las historias que lo rodean que se escapan absolutamente a la simple consulta, aun cuando sea la misma información la que esté disponible en el documento de consulta. La catalogación es un gesto interpretativo en primera persona como práctica de conocimientos y experiencias situadas. Aplica una mirada y una perspectiva siempre parcial sobre los objetos y documentos con los que se encuentra y, esto es lo más interesante desde un punto de vista temporal e histórico, puede mutar y cambiar en el tiempo. Podemos hablar aquí por lo tanto de catalogaciones encarnadas como parte de esos conocimientos situados (Haraway 1995). Mi práctica de catalogación encarnada, a la par que realizaba esta investigación, ha hecho que yo me haya preocupado e interesado especialmente por la parte material de los documentos, que correspondería al apartado de descripción "Características físicas y requerimientos técnicos". No obstante, en el momento de catalogación ni yo ni mis compañeras le dimos mucha importancia a este apartado, rellenándolo brevemente y principalmente cuando eran casos graves, como manchas muy grandes o rotos importantes. Esto supuso que, como veremos más adelante en el capítulo de "Catalogaciones a-pegadas" cuando quise investigar y buscar la presencia del pegamento en el archivo no pudiera fiarme de la información que aparecía en estos documentos y tuviese que volver a revisar físicamente los fondos fotográficos, con todo el tiempo que esto implicó. En este sentido, la catalogación, como forma de interpretación del archivo, es siempre inacabada y en continuo cambio.

Una de las herramientas que utilizamos y que también responde a la necesidad de buscar una aplicación que permitiera la intervención de muchas personas, es un Excel compartido donde siempre ponemos las iniciales de aquellas que han catalogado ese documento. Algo interesante en la forma en la que aprendimos la catalogación en el Centre de Documentació es que, en muchos casos, no se hacía en solitario sino con otra persona. Esto generaba que muchas de las decisiones que se tomaban a la hora de rellenar estas hojas fueran en parejas y, a veces, en grupo, indicándolo también combinando iniciales. Esto puede parecer una decisión con poca impor-

tancia, pero la realidad es que nosotras mismas nos hemos encontrado con rastros y gestos de manos y personas anteriores a nosotras y en muchos casos desconocemos qué significan esas anotaciones. Poder tener el nombre de la persona que hizo aquel registro agilizaría el proceso de documentación ya que, como dice Belmonte, son muchas las personas que han pasado por el proceso de catalogación. Otro aspecto importante, que retomaremos a lo largo del análisis, tiene que ver con la cuestión del orden de las cajas que marca y pauta el ritmo y los tiempos de catalogación, así como el criterio de ordenación del contenido de las mismas. Aquí, de nuevo, la cuestión cronológica tiene un gran peso. Y es que, aunque en este trabajo no le he dado tanto peso a la cronología ni a la búsqueda de la fecha, el trabajo de catalogación busca continuamente esta información y es uno de los datos más importantes que se busca en los objetos y documentos de los archivos y es, por lo tanto, algo que tengo presente y que ejerzo en colectivo junto al resto de voluntarias y activistas del Centre de documentación. No obstante, el propio encuentro y catalogación es absolutamente desordenado y anacrónico al tratar de respetar el criterio de ordenación y sentido de la donante, en este caso Dolors Majoral. Nuria Tuset explica que esta decisión se tomó buscando respetar diferentes principios archivísticos:

En primer lloc, fent referència a les característiques d'un fons personal, el fons de Gretel Ammann (GAM) té un origen funcional ja que respon a la organització d'un conjunt de documentació que la productora va anar creant seguint la lògica que ha guiat les seves activitats i funcions al llarg de la seva vida. És per això que presenta un ordre intrínsec que, les responsables del Centre de Documentació de Ca la Dona, han respectat i valorat com a element fonamental de la història del propi fons. Es dóna, doncs, el principi de respecte a l'estructura interna del fons o al seu ordre original. Per a fer-ho cal assignar una classificació que s'adigui i correspongui a l'estructura interna del fons. Aquesta classificació es dóna a partir de la creació del quadre de classificació. Així mateix, l'altre principi teòric de l'arxivística, es fonamenta en el principi de procedència o de respecte al fons. Es a dir, respectar la unitat, el fons, sense ser barrejat amb altres documents d'una altra procedencia. (Tuset 2013: 26 – 27).

Esto implica que, si bien suele haber algún tipo de coherencia cronológica debido a la ordenación que Dolors Majoral hiciera al recoger todo el material y, quizás, a manos previas a las nuestras que ordenaran mínimamente el contenido, es muy común que dentro de una misma caja haya documentos de fechas diferentes e incluso de décadas. Por lo tanto, los saltos temporales en esa línea cronológica ficticia son constantes. Aquí la pregunta por la fecha a veces es sencilla y puede aparecer escrita en el documento, haciendo que no genere mayores interrogantes, pero, en otros casos, se convierte, como comentábamos contrastando con la experiencia de catalogación del ¿Archivo queer? con Guillermo Cobo, en una auténtica misión detectivesca e, incluso, en "una batalla" que a veces hay que dejar ir (entrevista Guillermo Cobo, María Rosón, Concha Calvo 30/03/2022). Una vez todo el fondo esté catalogado, la idea es reordenarlo por temáticas para que su acceso sea más sencillo. Con esto se ganará legibilidad y rapidez en su acceso, pero se perderá la experiencia actual de interconexión de tiempos y lo caótico con que cuenta actualmente y que, para mí, es un gran atractivo de este archivo y

que, como muestra esta investigación, también puede resultar materia de interés. No obstante, de nuevo aquí aparece lo caótico de la que tanto hemos hablado a lo largo de este capítulo. Si bien en su TFM Nuría Tuset encontramos estas explicaciones, en la entrevista con Gemma Belmonte Marqués nos interrumpió Mercè Otero Vidal y pudimos preguntarle, finalmente, si alguien había ordenado la documentación previamente a que empezáramos a catalogar. Mercè nos explicó que Dolors Majoral dejó la donación en cajas y que, quien se encargó de ordenarlo y, nos aseguró, de reorganizarlo, fue Nuria Tuset (entrevista Gemma Belmonte Marqués, 04/09/2023).

El que las donantes de los principales fondos que hemos catalogado y que yo he investigado sigan vivas y vinculadas a Ca la Dona, hace que el contacto, la negociación, y la involucración de las mismas en los procesos de catalogación sea muy estrecha. Esta es también una cuestión fundamental de los activismos de archivo, el reconsiderar el papel y la integración de las donantes en los archivos. En este debate, Alana Kumbier, pensando cómo archivar y generar memoria de la escena y comunidad *drag king* de Nueva Orleans, a la que ella pertenecía explica que buscó cambiar la metodología "de arriba abajo" en la que las archiveras todavía mantenían una forma de jerarquía con las donantes y participantes pasando a desarrollar formas de lo que ella llama "archivar desde la base" (Kumbier 2009). En el caso de catalogación del Fons GAM y del fondo del GLFB hemos contado con la ayuda de Dolors Majoral y con la de integrantes del GLFB en varias ocasiones, sobre todo para la identificación de los ya mencionados onomásticos, así como la asistencia a todas las actividades públicas que hemos organizado. Esto también ocurre con otros fondos de integrantes del CDOC, como el recientemente donado fondo de Mireia Bofill quienes, al ser parte del colectivo, han podido acompañar parte del proceso de ordenación y quizás en el futuro, también el de catalogación de los mismos. Como dice Mercè Otero Vidal, esta es "la gracia" del archivo de Ca la Dona: que contamos con la memoria encarnada habitando en el archivo junto con nosotras y con los testimonios y las explicaciones orales para hilar todo aquello que el documento o la fotografía no termina de decir.

Per què l'arxiu de Ca la Dona té aquesta gràcia? Perquè moltes de nosaltres som testimonis directes dels successos que van pasar o passen. Quan hi ha una foto i tu no saps qui són les dondes retratades, has d'esperar que vingui la Mireia Bofill i t'ho digui o, si són de la memoria lesbiana, has d'esperar que vingui la Dolors Majoral i et digui, "Aquí hi ha la Gretel Ammann amb tal i tal". No tan sols hi ha la documentació que s'ha de guardar, protegir i conservar, sinó que hi ha la veu. (Otero Vidal 2022: 30)

Son muchos los puntos que me gustaría desarrollar sobre el proceso de catalogación del fondo de Gretel Ammann y hacerlo en detalle y con toda la información que, precisamente, no hemos encontrado, considerando que serían de utilidad e interés para otras activistas, archiveras e investigadoras, pero no cuento con el espacio para hacerlo. De nuevo, para un desarrollo más detallado de todas las

decisiones que se tomaron sobre el cuadro de clasificación y los programas utilizados remito al trabajo de mi compañera Gemma Belmonte Marqués (2021). Hemos repetido en varias ocasiones que, al terminar la catalogación del fondo de Gretel Ammann, sería importante hacer una publicación, tanto de textos y documentos inéditos que expanda la publicación que se realizó en el año de su muerte y como forma de homenaje, como explicando todas las decisiones tomadas y las reflexiones sobre memoria sexo-disidente que se generaron en el proceso de catalogación. En el momento de escritura de este texto queda tan solo una caja para terminar de catalogar el fondo y sería mi deseo que ese texto, aún a modo de fanzine, pudiera ser escrito en los próximos meses.

3.6.5 Entrevistas y conversaciones

También he realizado entrevistas a activistas del archivo del CDOC: tres individuales (véase tabla 3) y dos grupales (véase tabla 4). Y entrevistas a profesionales, investigadoras y artistas: una individual (véase tabla 5) y dos grupales (véase tabla 6), involucrando un total de catorce personas. Todas las entrevistas contaron con consentimiento informado. Además, he realizado análisis semiótico de una entrevista realizada por Nora Haddad y Alba Cros a Dolors Majoral, la donante y comisaria del fondo[59]. Se incluyen a continuación las tablas de las entrevistas. Parto de una diferencia entre entrevistas individuales y grupales pues las dinámicas que se dieron en este tipo de entrevistas fueron muy diferentes, sobre todo por la discusión y el debate entre las participantes que las grupales permiten, a diferencia de las individuales, donde no se da tanto contraste de posturas.

59 Esta entrevista es material audiovisual en el que Majoral explica los álbumes fotográficos a las voluntarias del archivo. Forma parte de los retratos del documental de Nora Haddad y Alba Cros *Alteritats* (2023) que, finalmente, no decidieron utilizar. Agradezco a ambas que me facilitaran este material para su análisis que, como explico en el capítulo de Catalogaciones a-pegadas, ha sido importante para reflexionar sobre las metodologías utilizadas, véase 5.2.1.

Entrevistas a activistas del archivo

Tabla 3. Perfiles de las entrevistas individuales a activistas del archivo

ENTREVISTAS INDIVIDUALES			
ENTREVISTADA	PERFIL	FECHA	LUGAR
Mercè Otero Vidal	Activista de Ca la Dona y del CDOC. En esta entrevista me explicó todo el trayecto histórico del archivo y del espacio en el que se encuentra, así como sus diferentes fondos.	16/09/2021	Centro de documentació de Ca la Dona (CDOC)
Montserrat Roset	Activista de Ca la Dona y del CDOC. Esta entrevista se dio previamente a la grupal, realizada el mismo día, también sobre pegamento. Se hizo individualmente por el conocimiento de Roset del estado de conservación del archivo, por su experiencia confeccionando los álbumes del fondo de Ca la Dona y por estar al tanto del problema del pegamento como elemento corrosivo en el archivo.	24/05/2022	Centro de documentació Ca la Dona (CDOC)
Marta Estella	Activista de Ca la Dona y ex integrante del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona (GLFB). En esta entrevista hablamos del fondo del GLFB que está actualmente en el archivo, centrándonos en el material relativo al pegamento: las fotografías de pegadas y pegatinas.	26/05/2022	Centro de documentació de Ca la Dona (CDOC)
Gemma Belmonte Marqués	Activista del CDOC y parte del grupo de voluntarias del Fons GAM. Fue contratada en el CDOC para la catalogación del Fons Gam. En esta entrevista hablamos de su experiencia como parte del grupo de activistas y de su experiencia como persona contratada en ese espacio.	04/09/2023	Centro de documentació de Ca la Dona (CDOC)

Tabla 4. Perfiles de entrevistas grupales a activistas del archivo

ENTREVISTAS GRUPALES			
ENTREVISTADAS	PERFILES	FECHA	LUGAR
Mercè Otero Vidal Muntsa Otero Vidal Montserrat Roset Lela Vila	Activistas del CDOC y de Ca la Dona. Hablamos del pegamento, tanto de la experiencia de confeccionar los álbumes de conservación del fondo de Ca la Dona, como de la práctica de pegadas de carteles en diferentes grupos y espacios activistas a los que muchas han estado vinculadas desde espacios antifascistas, comunistas, movimiento feminista y movimiento lesbofeminista.	24/05/2022	Centro de documentació de Ca la Dona (CDOC). Barcelona.
Laura Casellas Rebecca Schmitz Robles	Activista del CDOC y parte del grupo de voluntarias del Fons GAM. Es también contratada para la catalogación del Fons GAM. Activista del CDOC y parte del grupo de voluntarias del Fons GAM. Hablamos de sus experiencias como parte del grupo de activistas y de la experiencia de Laura como persona actualmente contratada en ese espacio.	07/09/2023	Centro de documentació de Ca la Dona (CDOC). Barcelona.

Entrevistas a profesionales, investigadoras y artistas

Tabla 5. Perfiles de entrevistas individuales a profesionales, investigadoras y artistas.

ENTREVISTAS INDIVIDUALES			
ENTREVISTADA	PERFIL	FECHA	LUGAR
Ariadna Guiteras	Arista e investigadora. Hablamos de sus piezas e investigaciones sobre las *médiums* para el subcapítulo de ectoplasma en el archivo.	30/06/2023	Cafetería a elección de la entrevistada. Barcelona.

Tabla 6. Perfiles de entrevistas grupales a profesionales, investigadoras y artistas.

ENTREVISTAS GRUPALES			
ENTREVISTADAS	PERFILES	FECHA	LUGAR
María Rosón Guillermo Cobo Concha Calvo	Investigadora. Bibliotecario del Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Nacional Reina Sofía. Catalogador del fondo *¿Archivo queer?* Documentalista y catalogadora de la colección de fotografías del Museo Nacional Reina Sofía. Hablamos de trabajar y catalogar archivos sexo-disidentes dentro de instituciones, de la experiencia de confección de álbumes y las prácticas culturas ligadas a la fotografía y de políticas de difusión y conservación de archivos.	30/03/2022	Centro de documentación y Biblioteca Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. Madrid.
Enric Farrés Durán Isabel Ayala	Arista e investigador. Conservadora - restauradora de obras sobre papel en Centre de Estudis y Documentació del MACBA. Hablamos del taller conjunto *Taller de infección de documentos* (2021) realizado en el MACBA, y de la experiencia tratando con documentos infectados y con labores de conservación en los archivos.	03/03/2023	Planta del Centre de Estudis y documentació del MACBA. Barcelona.

Estas entrevistas, conversaciones individuales, en parejas y grupales que son entendidas aquí como "dispositivos de escucha" (Álvarez Veinguer y Olmos Alcaraz 2020). Me interesa este término por el énfasis que pone el gesto de atención y de escucha colectiva que Álvarez Veinguer y Olmos Acaraz proponen para analizar lo que denominan grupos de debate y las limitaciones que encuentran en las dinámicas propias de los llamados grupos de discusión, grupos focales, reunión o entrevistas grupales (2020: 117). En la primera entrevista grabada, con Mercè Otero Vidal, me sentí incómoda al pedirle si podía grabar la conversación y, de hecho, así se lo expre-

sé a mi directora de tesis Carmen Romero Bachiller, quien me animó a hacerlo. Pero con el tiempo, he encontrado en las conversaciones y en la grabación de las mismas un inmenso placer y la sorpresa al comprobar que, en muchos casos, la mediación tecnológica y el peso de la grabación, en vez de generar vergüenzas, hizo que las participantes se tomaran el tiempo de explicar sus experiencias con detalle y hacerme saber que se valoraba el que tuviera interés en escuchar, dando lugar a explicaciones y reflexiones que desconocía, incluso con aquellas con las que había pasado más tiempo y que mejor conocía. Además, es importante recalcar que las compañeras del CDOC que he entrevistado valoraban y comprendían especialmente la práctica de registro y documentación de fuentes orales, especialmente dentro de los movimientos feministas y LGTBI y, de hecho, como me explicó Mercè Otero Vidal, durante años existió el Grup d'historia oral de Ca la Dona del que ella, entre otras, formaba parte. Algunas entrevistas tuvieron un carácter más profesional, como la realizada a Isabel Ayala, quien me explicó su práctica como conservadora del archivo del MACBA pero otras alternaron entre la entrevista y la "historia de vida", sobre todo, en la investigación sobre el pegamento y el activismo con la entrevista individual de Marta Estella y en las entrevistas grupales con Mercè Otero Vidal, Lela Vila Calsina, Montserrat Otero Vidal y Montserrat Roset donde se produjo, además, una gran generosidad en el relato que tiene que ver con una afinidad compartida entre la entrevistadora y las entrevistadas.

La naturaleza de estos "dispositivos de escucha" en esta investigación, no ha sido solo grupal, sino que también me gustaría pensar las entrevistas y conversaciones individuales que he tenido desde este concepto. En el caso de las conversaciones grupales, mi moderación ha sido muy poca, sobre todo en la realizada sobre el pegamento en el Centre de Documentació. En todos los casos, he preguntado a las personas con las que he hablado donde querían desarrollar estos encuentros y en la mayoría de los casos no he insistido mucho en los aspectos formales de las conversaciones, lo que ha facilitado el buen desarrollo de las mismas y ha mantenido la afinidad con la que, en la mayoría de los casos, ya partía. Al no dejar claro qué tipo de grupo y de métodos se estaban realizando en ese encuentro, las participantes también fluctuaban entre el intento de focalización, con llamadas de atención para no desviarse del tema en cuestión, con el interés y placer en continuar el tema de conversación que se estaba teniendo, buscando también generar una cierta identidad de grupo sobre ese tema y apreciando esa desviación como algo que también podía ser interesante:

Muntsa Otero Vidal: Centrem-nos, centrem-nos. No estem fent un *brain storming*.

Montserrat Roset: No ho sé, no ho sé, perquè la idea de les associacions és important en aquest tipus de feina, no? És a dir, les associacions, tu vas associant, associant, associant.

Elena Castro Córdoba: Sí, a mí me parece bien, bueno, está bien que cada una...

[…continúan hablando de pegatinas en maletas]

Mercè Otero Vidal: No, no, no. És que clar, és l'àlbum que encara tinc a casa perquè, clar, aquí vaig fer una selecció i vaig portar tot el que era de dones i LGTBI i tal. I d'això, però encara en els altres àlbums de casa, aconsseguiré i us ensenyaré el que vull, el que vull dir. Vale, vale, volia comprovar perquè estàvem en l'última pàgina dels àlbums i no és aquest. Vale, vale, ya está, ya me callo [alguien le dijo que no se desviara].

Elena Castro Córdoba: No, no, está perfecto.

Montserrat Roset: Són les derivades. Quan comences a fer derives d›aquestes, se li eixampla l›horitzó.

Elena Castro Córdoba: Claro, y que yo hablaba de metodologías caóticas y liosas entonces hay que dejar que la cosa se lie un poco, si no....

Montserrat Roset: Imagina't tu. Em comença.... no? És que si vas a mirar... hem començat parlant de la goma aràbiga en què enganxaven els cromos. Érem criatures i una de les derivades està de les criatures que esnifen cola. O sigui, és el mateix producte i també són criatures i en canvi doncs hem arribat fins aquí (entrevista con Mercè Otero Vidal, Muntsa Otero Vidal, Lela Vila Calsina, Montserrat Roset 24/05/2022).

En la investigación sobre el pegamento me di cuenta de que aquellas historias eran la cara B de esa materialidad que quería investigar y que mostraba todo aquello que no estaba contenido en el archivo físico y fotográfico. Y que, si bien yo había organizado esa conversación rastreando una materialidad física y, concretamente, fotográfica, me encontré con la importancia de esa materialidad también en el archivo oral y de los cuerpos. Por lo tanto, esta cuestión de la importancia de la oralidad en el archivo y de realizar entrevistas será retomada en el capítulo de Catalogaciones a-pegadas donde lo relacionaré con las somatecas y la importancia del relato, sobre todo cuando son historias de vida, también como formas de narración que se escapan de la crononormatividad (Lee 2022).

3.7 POLÍTICAS DE CITACIÓN

Se ha tenido en cuenta una política de la citación que ha hecho que se ponga en valor y se priorice la producción y el conocimiento de mujeres, personas LGTBIQ, personas racializadas y neurodivergentes. Por ello, algunos autores que, sin duda han hecho aportaciones importantes en torno al archivo como Foucault o Derrida no tienen un lugar significativo en esta investigación. En algunos casos he tomado ideas y conceptos de ellos que siguen siendo "aptos para pensar con" (Haraway 2019) en un archivo LGTBIQ interesándome especialmente el impacto e inspiración que han generado en otras autoras, mucho más importantes para este trabajo, como la influencia del "mal de archivo" de Derrida (1997) en el trabajo de Steedman (2001) sobre el polvo en el archivo o la influencia de Foucault en el concepto de erotohistoriografía

de Freeman (2010). Considero importante seguir haciendo esta labor de contextualización del trabajo académico y de las citas en el que no "forcemos" la aplicabilidad de autores "canónicos" a cualquier contexto con el que trabajemos. Creo que esta es la única forma de que las aportaciones de investigadoras feministas, antirracistas o sexo-disidentes dejen de ser el apunte o el comentario a los autores del canon y se les dé el protagonismo y la atención a su trabajo que se merecen.

Dentro de las políticas de citación, he decidido mantener las citas en catalán sin traducir, tanto las de publicaciones en catalán, como las de las entrevistas. Esto responde a varios motivos: para empezar, este es un trabajo que se ha desarrollado en un archivo catalán, donde toda la información aparece en esta lengua y donde muchas de mis compañeras se relacionan conmigo en catalán y, en ese sentido, me parece importante que la lengua catalana esté presente en este trabajo. Además, muchas de las integrantes activistas del CDOC de Ca la Dona militan también en otros espacios independentistas y otras simplemente valoran políticamente la importancia del cuidado de la lengua catalana, algo que no quisiera que se perdiera solo por el hecho de que este trabajo esté escrito, en su totalidad, en castellano. Finalmente, me parece especialmente complejo y valioso el publicar ensayos y publicaciones sobre este tema en catalán y es por ello que he querido visibilizar este trabajo no traduciendo las citas que provienen de estos textos. Las entrevistas alternaban entre el catalán y el castellano, parte inherente del bilingüismo y es por ello que, en algunos momentos, se encuentran alternancias de personas que en un aparte conmigo hablan en castellano y en grupo vuelven al catalán. Si bien he mantenido las entrevistas que hayan sido en catalán sin traducir en el cuerpo del texto, sí he decidido incluir un anexo con las traducciones al castellano pues algunas manejan vocabulario muy específico relativo al pegamento y a las pegadas que, quizás, sea de difícil comprensión para personas castellano parlantes.

3.7.1 ¿*Queer*, cuir, kuir? en un archivo lésbico

El último aspecto que considero importante explicar dentro de estas decisiones y que también se relaciona con las políticas de citación es la decisión del uso de la palabra *queer,* sobre todo cuando en algunos casos lo he aplicado a documentos del fondo de Gretel Ammann, que se entiende como un fondo lesbofeminista. Esta decisión, si bien ha sido difícil y revisable a futuro, responde a varios motivos. En primer lugar, como he dicho y si bien esto no tiene que ver con una decisión especialmente consciente, cuando comencé a leer sobre teoría de los afectos en su intersección con perspectivas sexo-disidentes, casi todas las autoras que leí eran anglosajonas y forman parte del debate de las llamadas *queer temporalities.* De forma ingenua adopté una traducción sencilla en mis primeras explicaciones de que esta era, por lo tanto, una investigación sobre "temporalidades *queer*". Por lo tanto, aquí ese "*queer*" refiere a un debate, una bibliografía y un contexto que me interpelaba en ese momento y me sigue interesando, sobre todo teniendo en cuenta, como ya he

dicho, que algunas de estas autoras han ido siendo traducidas y más conocidas en nuestro contexto. Además, y como ya expliqué en el marco teórico, me interesaba la connotación de la palabra "*queer*" y su relación con la temporalidad tal y como la entiende Judith Butler o, como se muestra en esta cita, como la podían entender el colectivo madrileño *LSD* en su comprensión de un lesbianismo *queer* y donde sus propias siglas ya implicaban una continua mutación y trasformación identitaria[60]:

Como lesbianas *queer*, y a diferencia del lesbianismo feminista que introdujo aportaciones esenciales acerca de las diferencias de género, vemos el género como un "juego", jugamos con los signos y los símbolos cuyos significados son constantemente redefinidos y negociables -elige y cambia-. De aquí que LSD tenga casi siempre significados diferentes, lo único que se mantiene es Lesbianas. (LSD citado en Trujillo 2008: 206)

Pero esta traducción, como ya se vio en el marco teórico con el comisariado que organicé de la mesa redonda "Temporalidades *queer*", no se ha dado sin conflicto ni contradicciones, con críticas de la normalización y asmiliación que implica esta palabra en muchas identidades o la insistencia en usar la reapropiación *kuir* o *cuir* realizadas desde contextos del sur global. No obstante, y como también se vio en esa mesa redonda, cada vez es más común que las nuevas generaciones utilicen *queer* como sinónimo de LGTBIQ y no ya simplemente como se utilizaba en los noventa ni con su vinculación académica. Esto se debe en muchos casos a una mayor conexión internacional que facilita y promueve la introducción de anglicismos, así como por la creación y la atención a redes internacionales activistas. Por otro lado, existe una genealogía propia e importante en la utilización de este término por parte de colectivos en el contexto estatal español que me han influido enormemente, así como académica y, finalmente, en algunos archivos, como el ¿Archivo *queer?*.

Conforme avanzaba la investigación y llegué al archivo de Ca la Dona, me encontré con otros problemas, concretamente el riego de utilizar *queer* en el contexto de un fondo lesbofeminista. No obstante, me tranquilizó saber que esta no era solo una pregunta que me atravesase a mí, sino que formaba parte del día a día del CDOC y que respondía, de nuevo, a la continua reinterpretación histórica del archivo y de las historias que lo componen, como explica Mercè Otero Vidal:

Nosaltres, al CDOC, no sabem ben bé toto el que hi tenim, però resulta que arriben les companyes i ens demanen coses i comencen a buscar si les tenim o no. Hi ha situacions que ens han produït una sensació sorprenent. Et venen i et diuen: "Teniu material *queer* dels anys setanta?" I tu dius: "*Queer,* no ho crec". Aleshores, comencen a remanar i dius, "Dona, sí que hi havia unes lesbianes" …i, aleshores, és clar, les noves generacions tenen els seus recursos, les seves eines d'anàlisis, i et diuen, "D'acord, tot això que teniu aquí no només és lesbianisme pur i dur, sinó que a més és *queer*". Aleshores, dius, "Doncs ja està, ja ho tenim". (Otero Vidal 2022: 28)

60 Entre otros, utilizaban, como aparece en la revista *Non Grata:* Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Se Difunden, Lesbianas Sexo Diferente, Lesbianas Sin Destino, Lesbianas Saliendo Domingos, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Sin Dinero, Lesbianas Sospechosas de Delirio, Lesbianas Saboreando Delicatesen, Lesbianas Saben Divertirse, Lesbianas Sentenciando el Dominio, Lesbianas Sin Dios, Lesbianas Son Divinas.

Esta "situación sorprendente" que describe Otero Vidal es importante, pues va más allá de una decisión identitaria si no, incluso, epocal. La asociación de lo *queer* en los setenta resulta ciertamente anacrónica teniendo en cuenta que este es un término que se empieza a utilizar, especialmente, a partir de los noventa. Además, se produce aquí una sobre-identificación entre lo que unas entienden como *queer* y otras como lésbico en la que me interesa detenerme. Es importante destacar aquí que tanto Gretel Ammann, persona de cuyo fondo vamos a estar hablando en muchos casos, como Dolors Majoral, comisaria y donante del fondo, se identificaban y se identifican como lesbianas separatistas, con toda la complejidad que implicaba esa postura dentro del movimiento feminista, así como con otros colectivos en esa época:

El separatisme ha estat poc comprès i ha estat anomenat sectari "no normal", tot i que ja durant els anys setanta, les feministes defensaven el separatisme. Com a exemple, una crida de les lesbianes italianas: "No ens volen perquè no ens poden controlar". Però volem ser lesbianes separatistas per fugir de les opressions creades pel sistema patriarcal, heterosexista, racista, clasista, edadista, elitista, capitalista i feixista, que pretén dividir-nos i obtener poder sobre tothom. Volem ser i som autònomes, separatistas, per tenir i sentir la plena sororitat amb altres dones i lesbianes. (Majoral 2022: 106)

Fig. 83 y 84. Tarjeta de Gretel Ammann, presente en el CDOC y placa de la calle con su nombre. Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

La insistencia aquí de la palabra *queer* puede suponer un borrado de esa identidad y esa historia y es algo que no quiero generar en absoluto. De hecho, este es un problema que ya ha comenzado a ocurrir con la memoria de Gretel Ammann, como se ve, por ejemplo, en la creación de una calle en Barcelona con su nombre en el que tan solo aparece "filósofa y activista feminista". En este sentido, me parece importante el trabajo de genealogía lesbofeminista separatista y autónoma que hacen las compañeras del colectivo laSal, quienes se han preocupado de incluir en insistir en la importancia de Gretel Ammann dentro de esta genealogía y con quien hemos trabajado juntas en la organización de alguna actividad y que forman también parte de Ca la Dona. Por ello, he tratado de tener esto presente cuando analizaba materiales específicos del archivo o de creación de Gretel tener muy claro que ese es, para su creadora y para su donante, el sentido de esos objetos: legados de la vida lesbiana.

No obstante, el fondo de Ammann es muy grande y la labor de guarda y cuidado de las memorias sexo-disidentes que realizó muy generosa. Esto implica que en el fondo no sólo hay materiales feministas y lésbicos, sino que engloba a todo el colectivo LGTBIQ. Además, al analizar ciertos documentos, sobre todo fotografías, es muy complejo y peliagudo asumir que las personas que ahí aparecen son lesbianas solo por el hecho de encontrarse en el fondo de una lesbiana separatista. Esto, de nuevo, tiene sus complicaciones. No asumirlo puede generar el riesgo de

invisibilizar a personas que sí lo fueran y que hayan estado comprometidas con la lucha lesbofeminista, pero hacerlo siempre y sistemáticamente, como suele ocurrir, es también una forma de violencia e invisibilización hacia otras identidades que aparecen ahí, especialmente personas trans y bisexuales, sobre todo teniendo en cuenta que son varias las compañeras bisexuales del archivo. Además, no sólo se ha hablado de ese fondo, sino que también se han consultado otros fondos de colectivos de lesbianas más contemporáneos como Lesbos y el Grupo de Lesbianas Feministas, que, de nuevo, también cuentan con documentación de compañeras lesbianas de todo el Estado que, en algunos casos, sí utilizaban el término *queer* así como el fondo feminista de Ca la Dona, así como, como ya he explicado, otros archivos LGTBIQ. Hay aquí, por lo tanto, capas de complejidad y sensibilidad para dar cuenta de mi postura desde el presente y mi legitimidad de interpretación de materiales que parten de una identidad determinada a la necesidad del reconocimiento de identidades históricamente oprimidas. He intentado ser cuidadosa y, en cada caso, atender a la especificidad de los materiales con los que me encontraba, pero, aun así, creo importante explicar aquí que las memorias sexo-disidentes con las que he trabajado van más allá de lo lésbico tal y como lo entiende el lesbianismo separatista del fondo de Gretel Ammann y en muchos casos apelan a posturas y personas dentro del lesbianismo alejadas del lesbofeminismo.

HISTORIAS CON-TACTO: Deseo, sangre y amor.[61]

Viernes 10 de septiembre de 2021

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...

61 Este capítulo parte de una primera versión, mucho más breve, que publiqué en la revista *#Re-visiones.* Agradezco a las editoras del número en el que participé María Rosón y Maite Garbayo Maeztu la oportunidad de comenzar a escribir esta investigación, así como los comentarios de mi directora Carmen Romero Bachiller a ese primer borrador y los comentarios de las pares de ciegos, entre las que se encontraba Marta Echaves. Véase, CASTRO CÓRDOBA, Elena (2021) "Historias con-tacto: una aproximación erotohistoriográfica al archivo" en *#Re-visiones,* nº11. Disponible en: http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/467

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. Aún 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, le 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.

4.1 DESEO DE HISTORIA

Las personas *queer* deseamos el pasado. Hay una necesidad constante de genealogía, de comunidad con "las nuestras". Heather Love (2007), 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 gays?" 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 central "los deseos que impulsan esas conexiones, los afectos que traen lo relacional incluso a través del tiempo" (Love 2007: 31). 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 Dona. 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 forma en que opera el pasado en el presente y un proyecto de utopía hacia lo que está por-venir.

Ann Cvetkovich (2018) 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" (2018: 324). No obstante, y si bien podemos afirmar la emocionalidad como característica esencial de los archivos *queer*, la historiadora Sara Edenheim (2014) 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.

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 Montserrat Roset, una de las veteranas del archivo sobre qué era prioritario 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. 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. Montse 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".

4.1.1 Temporalidades fanáticas

El fondo 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 (2011) 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 (1992) 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.

Esta búsqueda y superposición de historias generada por la pasión fanática y la nostalgia generacional hacia pasados concretos, también aparece en la pieza performática *History, history, history* (2016) de Deborah Pearson, donde la autora explora su historia familiar a través de imágenes de archivo y vídeo alterados. La pieza comienza con la proyección de una comedia húngara sobre la organización de un partido de fútbol, pero conforme avanza la película los subtítulos comienzan a cobrar un tinte un tanto surrealista que no encaja con las imágenes que estamos viendo. Comprendemos que no son los subtítulos originales, sino que están alterados. En ese momento, la figura de Pearson se ilumina y comienza a narrar las imágenes que aparecen en pantalla, explicando que los subtítulos no son sino el resultado de lo que su madre y su abuela le han ido traduciendo del original y que la transcripción se basa, por lo tanto, en el ejercicio de recordar aquello que ellas le doblaban. La razón por la que Pearson ha visto esta película tantas veces como para intentar recordar lo que se dice en cada escena es que el actor protagonista es su abuelo y ella, que no habla húngaro, ha convertido esos comentarios familiares en sus subtítulos personales de lo que acontece en la película. Estos subtítulos no son el resultado de una traducción perfecta y exhaustiva, sino aquello que se capta entre mirada y mirada hacia la televisión en el salón familiar, fruto del hartazgo y la incomprensión por parte de la madre-abuela hacia la hija/nieta que, nos imaginamos, insiste en ver y en que se le doble en directo la misma película una y otra vez. Pearson comprende e interpreta la película a raíz de estas apostillas o explicaciones apuradas y vagas y, cuando no cuenta con ellas, trata de inventar los diálogos de forma coherente basándose en las imágenes. No obstante, la película llega a momentos de incomprensión y comedia absoluta donde es difícil imaginar la razón de conflicto entre varios personajes y es ahí donde los subtítulos y la coherencia comienza a fallar. Aquí el subtítulo alterado se convierte en metáfora de los recuerdos y relatos intergeneracionales repetidos hasta la saciedad en el seno de las familias, pero que, en cada narración, introducen pequeños fallos o variaciones. La propia memoria falla y ficciona, y el relato oral intergeneracional va añadiendo capas y capas de complejidad dando lugar a formas de biomitografías propias de los relatos familiares que terminan por consolidarse y convertirse en grandes verdades. Pero, en este caso, además, este se trata de un relato que también intersecta no sólo con el deseo de conocer los pasados familiares, sino con experiencias propias de familias migrantes europeas.

Fig. 85 y 86. Imágenes de la obra History, history, history (2016), Deborah Pearson.

Resulta que esta película de gran producción debía haber sido estrenada la misma semana de la Revuelta Húngara de 1956, también conocida como el Otoño Húngaro, parte del movimiento revolucionario en contra de la ocupación soviética de Hungría. Precisamente, en una serie de extrañas coincidencias, Pearson nos narra que el cine donde la película debería haberse estrenado, el cine Corvin, se convirtió en uno de los puntos fundamentales del levantamiento e, incluso, dio lugar a una de sus batallas más importantes, la Batalla del Pasaje de Corvin. Si se hubiera llegado a estrenar su abuelo se habría convertido en una gran estrella del cine. En cambio, debido al conflicto militar, la familia tuvo que emigrar y esos anhelos y deseos quedaron enterrados en otro tiempo y otro espacio. Pearson vuelve a ese espacio, el cine, y a ese tiempo, las imágenes de archivo de las protestas, buscando lo que pueda quedar de su memoria familiar y de ella misma en ese relato. Al igual que ocurría con las alumnas de Mary Kelly, Pearson expresa la fascinación que esa escena política le genera y el deseo de encontrar a sus padres en esas imágenes y en ese relato de época. Esta pieza entremezcla el mito personal y familiar en los recuerdos desenfocados, ajenos pero heredados y nos abre un espacio de fabulación con archivos personales reales e inventados donde el ejercicio autobiográfico también se torna fanático.

Estas dos obras artísticas nos muestran esta proyección de la fan vinculada a estructuras generacionales feministas y familiares, ambas entrelazadas por hitos políticos. Pero, además, es importante pensar esta relación con el pasado fanática y deseosa dentro de la cultura lésbica, como aparece retratada de una forma brillantemente cómica en la obra de la vídeo-artista Jean Carlomusto, *L is for the way you look* (1991). Esta pieza comienza haciendo una revisión lésbica de la canción "L-O-V-E" de Nat King Cole con imágenes que van desde el icónico beso de Greta Garbo haciendo de Cristina de Suecia a la famosa tenista Martina Navratilova seguido de la frase "lo que verás a continuación es una historia verdadera basado en la fe y la religión" (Carlomusto 1991). La película continúa yendo al origen de este fanatismo inherente incluso en la propia palabra "lesbiana" y, por lo tanto, de esta "L" reapropiada de la canción, conectándola con la poeta Safo de Lesbos. Aquí, vemos que la propia genealogía del lesbianismo está también cargada de este *fandom* y este amor al entender que la pala-

bra “lesbiana” ya hace referencia a un pasado mítico e idealizado donde las propias amantes y discípulas de Safo se reunían en torno a ella con admiración y pasión. La pieza muestra este fanatismo al mostrarnos imágenes en las que se nos presenta de una forma mítica y similar al apego con el que un fan trata los lugares y los objetos del objeto de su deseo, con frases como “Safo se sentó aquí”, “Safo vivió aquí”.

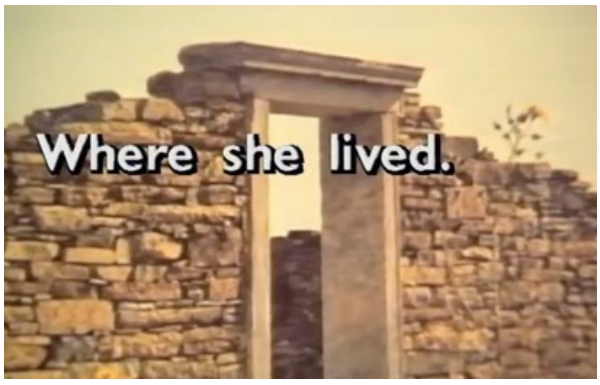


Fig. 87 y 88. Fotogramas de la L is for the way you look (1991) Jean Carlomusto.

Carlomusto conjuga esta historia deseante hacia el pasado con una anécdota cargada de fanatismo lésbico en el presente. En la pieza aparecen varias lesbianas entrevistadas que cuentan como una noche estaban en un club escuchando un *stand up comedy* de la comediante Reno y como, de pronto, se generó un gran revuelo al ver que entraba Fran Lebowitz. Si bien Lebowitz era famosa, ese revuelo, -cuentan las entrevistadas-, no era normal, teniendo en cuenta que ella era una reconocida lesbiana y ese *show* era muy popular en la escena lésbica neoyorkina. Lo que generó conmoción, nos explican, no era la presencia de Lebowitz, sino el que ella llevase como acompañante a la famosa cantante de música *country* Dolly Parton, sobre quien se había especulado mucho acerca de su sexualidad. Al combinar ambas historias, el montaje del vídeo en el que son muchas las entrevistas que cuentan la anécdota desde diferentes perspectivas añadiendo pequeños detalles y variaciones, reproduce esa sensación de emoción y cotilleo suscitada por la posibilidad de que Parton, al estar en ese espacio, fuese lesbiana y asemeja la forma en la que nos aproximamos a la vida de nuestra comunidad presente con este deseo de sociabilidad lésbica hacia el pasado, en este caso de Safo.

Ann 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). La figura del fan en un contexto de investigación histórica 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 acerquen estas historias. Y, concretamente, las fotografías del fondo personal.

Fig. 89, 90 y 91. Imágenes de pegatinas, chapas y caja llena de pegatinas y postales, fotografía de la autora. 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, suporponerse: "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.

Fig. 92 y 93. Fotografías personales de un viaje, Fotografía de la autora. Fondo fotográfico personal de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca La Dona.

Este es, descubro, un deseo compartido entre varias de mis compañeras del archivo, que también han buscado un reconocimiento de sí mismas proyectándose en los materiales que han encontrado, casi como una forma de consentimiento por parte del archivo donde verte reflejada puede significar ser parte de él y de las historias que contiene:

Rebecca Schmitz Robles: […] quieras o no como lesbiana viendo un fondo personal de una lesbiana, hay una parte de mi mirada y de mi interés en esas fotos que sigue siendo como el buscarme a mí misma […] buscar genealogía y querer reconstruir un pasado que siento como en parte propio y aunque obviamente no estoy yo ahí, pero como que hay algo que me pertenece... o sea, no es la palabra pertenecer, pero como...

Elena Castro Córdoba: sí, bueno, sientes pertenencia.

Rebecca Schmitz Robles: Sí, siento una pertenencia. Y como una mirada que busca también como paralelismos, y que es una cosa que me ha pasado muchísimas veces, como estar viendo fotos y decir... […] Algunas como súper tontas. O sea, hay una foto que tengo súper grabada, que es de las primeras que vi, de cuatro chicas, que una lleva un jersey que yo tengo y tiene un peinado que se parece a un peinado que yo llevaba una época y entonces decir "es que mira, es que seguimos igual" o de...

Elena Castro Córdoba: Es que tú estás un poco salida de las fotos del de Gretel [ríen]

Rebecca Schmitz Robles: Es el peinado... sí, sí, sí, como... […]

Laura Casellas: Hay una persona... ya sé qué foto dices. La que está en Santander, que están ahí caminando las cuatro.

Rebecca Schmitz Robles: Sí, las cuatro. Es increíble esa foto. Y tonterías como de… cuando descubrí que Gretel era capricornio y decir...»es capricornio como yo». Como también el proceso es un proceso súper personal y eso decía Laura, como de sentirme súper *stalker* como obsesionada con ella. (entrevista Laura Casellas y Rebecca Schmitz Robles, 07/09/2023)

Buscar parecidos y familiaridades en las fotografías y especialmente en los retratos, pequeños detalles como el corte de pelo semejante o el jersey "casi idéntico" forman parte de un proceso identitario común en el visionado de las fotografías donde en muchos casos su comprensión pasa por buscarnos a nosotras mismas en lo retratado. Roland Barthes en *La Cámera Lucida* (1990) entiende esto como la característica esencial del medio fotográfico, donde el espectador barthesiano es aquel que al *ver* e interpretar una imagen, desarrolla un posicionamiento social y personal que distorsiona lo fotografiado, generando elementos "familiares" y conocidos en su interpretación. Así, Barthes califica como "enternecedor y *naïve*" el retrato de una familia de Harlem en el que encuentra un elemento que le devuelve a sí mismo y al

relato de la conformación de su propia familia. Esto es lo que denomina el *punctum* de la fotografía; ese "detalle" que "nos toca" y que él encuentra en el collar que lleva una de las mujeres retratadas, casi idéntico al collar que llevaba su tía en otro retrato. El *punctum* (nos) posiciona como espectadores, genera un afecto; el enternecimiento hacia algo ajeno y de pronto asimilado como íntimo y familiar. Al encontrarse con esta intimidad (con su propia familia y por lo tanto consigo mismo) en fotografías ajenas, Barthes propone que en toda forma de retrato hay un autorretrato y que, por lo tanto, nunca *vemos* realmente las fotografías familiares de los otros.

Fig. 94. Imagen de "las cuatro" en Santander. Fondo fotográfico personal de Gretel Ammann, Centro de documentació Ca la Dona.

Lo interesante, y que conecta con este ejercicio de "lectura excesiva" y deformadora de la fan, es que este collar (esta familiaridad) como analiza Margaret Olin, en realidad, nunca estuvo ahí. Barthes se equivoca: al contrastar las fotografías vemos que el collar que él consideraba casi idéntico no es en absoluto semejante y que el punctum, por lo tanto, no es algo que se encuentre en la fotografía sino un ejercicio de deformación interpretativa por parte del espectador que ocurre, en muchos casos, cuando el propio objeto ya no se tiene delante (Olin 2002). El darnos cuenta de que este elemento *ya no está* o nunca estuvo en la fotografía, le confiere a este medio una esencia de huella o remanente vinculado con el paso del tiempo. Esto es lo que Barthes define como el *duelo* inherente a la fotografía que muestra que el *punctum* no es en ningún caso un objeto sino el propio paso del tiempo[62]. Esto es, el jersey "casi idéntico", el peinado que se llevó, el parecido con alguna amiga, siempre lo es en el ejercicio de recordar en la memoria caótica y emotiva. Pero, además, a la identificación y búsqueda de reconocimiento en las fotografías, se le suma el impulso fanático cuando se es consciente de este ejercicio continuado de deformación del objeto del deseo. La fan deviene *stalker*, cuando se es consciente de esta continuada obsesión, pero se es incapaz de frenarla o dejar de ejercitarla. Aquí Rebecca comparó su propia experiencia "obsesiva" en el archivo con la novela de Jenn Shapland *Mi autobiografía de Carson McCullers* (2022), donde la autora realiza una investigación sobre Carson Mccullers acudiendo a la que fue su casa como parte de una residencia de escritores. Allí Shapland comienza a leer las cartas de sus amantes, de las que toma fotografías enviándoselas a su novia, se prueba su ropa, comienza a padecer síntomas y malestares que asemeja con las épocas de enfermedad que McCullers vivió en ese espacio y comienza, en definitiva, un proceso de mutación de su propia identidad para convertirse en la memoria encarnada de la escritora cuya vida quería investigar. De ahí el juego brillante y perverso del título: la biógrafa, en la deformación excesiva de aquella a quien está estudiando, en su intento por comprender elementos no presentes y del pasado, acaba por imitarla y convertirse en ella y, por lo tanto, escribiendo una autobiografía. De igual forma, la archivista siente que para conocer a la persona cuyo fondo cataloga, esto es, para desempeñar su tarea, necesita conocer su intimidad y por lo tanto se acerca íntimamente a los materiales, pero es consciente de que su ejercicio excede lo estrictamente necesario, convirtiendo el deseo de acercamiento y de contacto en miedo a que se haya vuelto excesivo y "obsesivo". A esto lo llama Linda S. Bergman el *guilty pleasure*, el "deseo culpable" propio de trabajar en los archivos, especialmente en los fondos personales, donde el deseo generado a través de las relaciones íntimas con los objetos personales hace que terminemos identificándonos en exceso con la persona que investigamos (2010).

62 Esta idea parte de un texto sobre la obra de la fotógrafa canaria Lorena Morín, donde desarrollo en profundidad este error barthesiano como parte de la emotividad y condición necesaria de la mirada afilial que realiza cualquier espectadora ante retratos familiares ajenos, como es el caso de la obra de esta artista. Véase CASTRO CÓRDOBA, Elena (2019) "Una familia que (se) mira: la obra de Lorena Morín y el intento de la suspensión de la mirada afilial" en *Lorena Morín. Je rest avec vou*, Gran Canaria: CAAM.

Archivo fanático: amistad e interrupción

Pero este fanatismo se extiende más allá de la experiencia vivida por las archivistas cuando comprendemos que el propio fondo de Gretel Ammann es en sí mismo un "archivo fanático lésbico" en la forma en la que Ammann, a lo largo de las décadas, fue buscando, recopilando, cuidando y guardando todo lo que consiguió encontrar relativo al lesbofeminismo y las lesbianas. Es esta "pasión por las lesbianas" (Majoral 2022: 106) que caracterizaba a Ammann lo que permite que las archivistas de la emoción se encuentren con todos estos objetos de la cultura lesbiana: cosas vividas, puestas, intercambiadas, regaladas o vendidas, que movilizan un sentimiento de cercanía entre Ammann y nosotras, un gesto de cuidado y preservación hacia elementos culturales propios que, de nuevo, nos acercan a través del tiempo. Empatizamos y conectamos con nuestros sentimientos fanáticos presentes con aquellos del pasado, generando que incluso aquellas cosas y objetos del archivo que cuentan historias de referentes que, quizás hoy, ya no interesan tanto, sigan emocionando por comprender lo importante y complicado que hacerse con ese pequeño testimonio-objeto supuso. Pero además, y como este sigue siendo un fondo personal, existen elementos cómicos y en distorsión con este fanatismo lésbico pero que también forman parte de la llamada cultura fan. En concreto, quisiera detenerme en una presencia importante en el fondo y que se repite en varios soportes como chapas, postales, recortes de periódico y otros elementos y que "nos saca" del fanatismo lésbico y feminista para adentrarnos en la figura de alguien que, precisamente, estuvo innegablemente unido a la popularización de la figura de la fan: Elvis Presley.

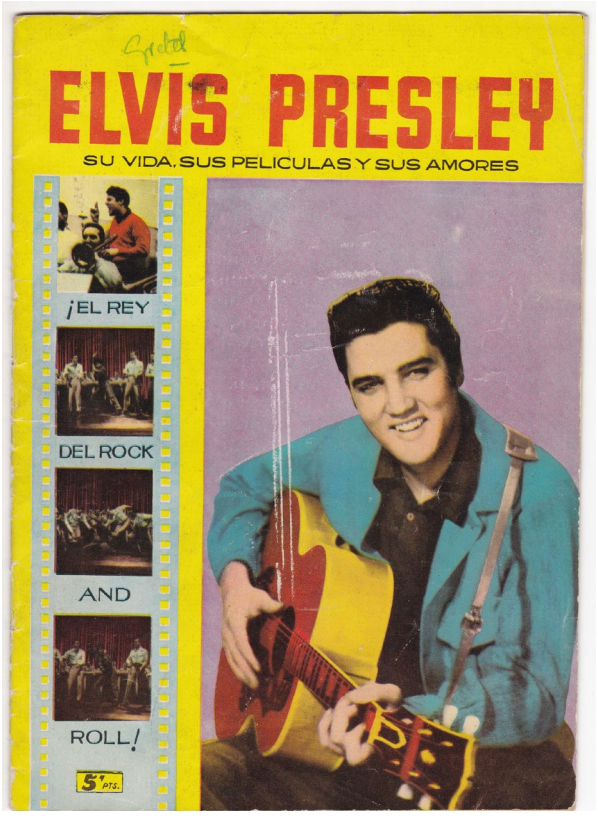
Rebecca Schmitz Robles: […] mi parte favorita de todas las fotos de Gretel es la de su adolescencia, porque es un verano increíble. Bueno, no es un verano, son como dos, pero claro, hay las fotos de ella con un novio que tuvo y con su…la Lupita esa que era el primer amor de Gretel "no consumado" o algo así. Y entonces, en medio de esas fotos, de repente hay como típicas fotos, recortes, de simplemente la cara de Elvis Presley ahí con detrás *fanfacts* de su vida. Entonces yo vi eso y dije "¿qué? ¿Elvis Presley?". Y me hizo mucha gracia, simplemente. Pero luego ayer catalogamos unas revistas antiguas de Elvis Presley…

Laura Casellas: Iconos del cine del año 58.

Rebecca Schmitz Robles: Sí, pero es que fue muy fuerte porque yo flipé con que la cultura fan sigue absolutamente igual. […] Y entonces en medio de la revista, de repente cae una hoja que era una hojita que se había hecho Gretel con apuntes de la vida de Elvis, tipo «a los 12 años le regalaron una guitarra. Su primer disco de oro fue tal y luego amaba a su madre con locura…». Cosas así. Entonces, yo simplemente me acordé de cuando yo con, no sé qué edad debía tener... como once o diez me volví fanática absoluta de *Crepúsculo* y con mi hermano hice una libreta en la que apuntábamos *facts* sobre los actores y sobre los personajes y eran literalmente ese tipo

> de *facts,* como "su primer no sé qué fue a no sé qué edad, su relación con su madre no es muy buena, pero con su padre se aman con locura." (entrevista Laura Casellas y Rebecca Schmitz Robles, 07/09/2023)

Aquí la presencia de Elvis es también parte de este "archivo fanático" pues nos muestra a Ammann como fan del cantante y permite conocerla más, pero también genera extrañeza en las archivistas y la necesidad de interpretación de esta figura que "nos saca" de la continuación lógica de los objetos y documentos predominantemente referidos a cuestiones lesbofeministas. Como explicaba Gemma Belmonte en su entrevista, en este fondo no se expurgó ni se tiraron documentos que no se consideraran importantes, como sí ocurre en algunos archivos institucionales[63]. Quizás estos serían documentos que, en el caso de que este fondo no se encontrase en un espacio activista como Ca la Dona, no se hubiesen considerado suficientemente pertinentes para un fondo lesbofeminista y se hubiesen descartado.



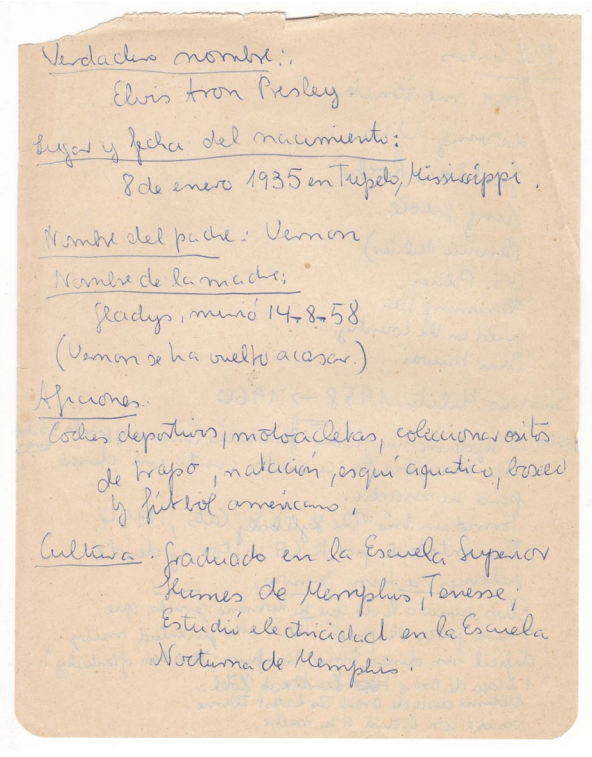


Fig. 95 y 96. Portada de la revista de Elvis donde aparecen las notas, Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

63 Véase este fragmento en el capítulo de Metodología, 3.6.4.

POR ESOS MUNDOS DELCINE

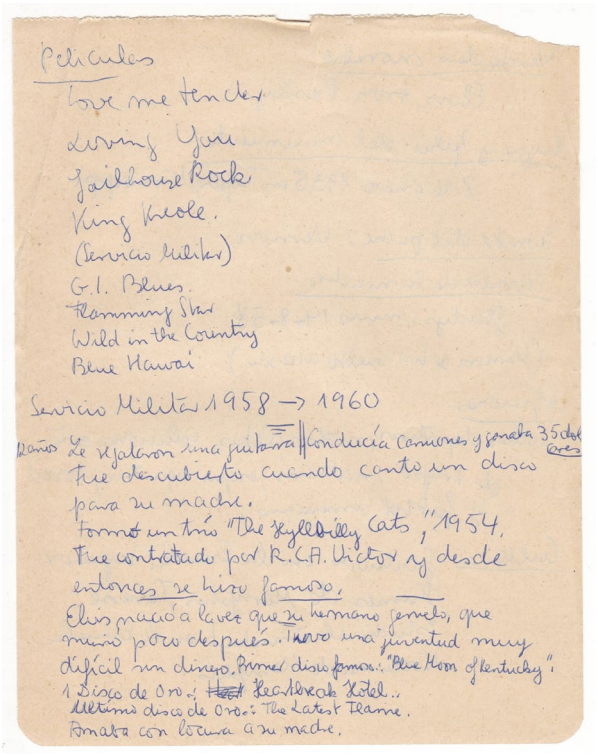
Cuando Myléne Demongeot echa los brazos al cuello de Henri Vidal, éste sospecha que algo se esta tramando que no terminará bien. La escena pertenece al film «Una rubia peligrosa», cuyo sugestivo título hace presagiar cosas muy «sabrosas». (Foto Exclusivas Floralva).

Kim Novak está en la duda. No sabe si casarse con Mario Bandini, el millonario italiano, o bien con Rafael Trujillo, el general dominicano. Pero es que también la solicitan Richard Quine, director de películas; Frank Sinatra, actor, y el artista de color Sam Davis. Terrible duda, si, señores. (Foto Columbia).

Mel Ferrer ha conseguido dirigir por primera vez a su esposa Audrey Hepburn en «Green Mansions». Aquí le vemos dándole instrucciones para una escena amorosa con Tony Perkins, el cual al parecer no necesita instrucciones para este tipo de escenas y espera pacientemente de pie a que Mel termine la clase. (Foto MGM).

Anita Ekberg, «el iceberg» como la llaman, y a la que hemos visto recientemente en el papel de la frívola y sensual Elena de «Guerra y paz», acaba de terminar una película en Roma titulada «La dolce vita», que ha armado un verdadero escándalo. Nosotros opinamos que para Anita, ya no viene de uno. (Foto Paramount).

EXCLUSIVAS FERMA - UNION, 28 - BARCELONA N.º 22
DEPOSITO LEGAL B-21180-1958



Películas
Love me tender
Loving You
Jailhouse Rock
King Creole.
(Servicio Militar)
G.I. Blues.
Flaming Star
Wild in the Country
Blue Hawai

Servicio Militar 1958 → 1960

Le regalaron una guitarra || Conducía camiones y ganaba 35 dol/ años / a la semana
Fue descubierto cuando cantó un disco para su madre.
Formó un trío "The Hillbilly Cats", 1954.
Fue contratado por R.C.A. Victor y desde entonces se hizo famoso.
Elvis nació a la vez que su hermano gemelo, que murió poco después. Tuvo una juventud muy difícil sin dinero. Primer disco famoso: "Blue Moon of Kentucky".
1 Disco de Oro: Heartbreak Hotel.
Último disco de Oro: The Latest Flame.
Amaba con locura a su madre.

Fig. 97 y 98. Apuntes personales de Gretel Ammann sobre la vida de Elvis Presley, Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

No obstante, estos documentos, restos de los intereses personales de Gretel más allá de su labor de guardado de información relativa al lesbofeminismo, así como muchos otros considerados "más personales" (dibujos de su infancia, partituras, dibujos o cuadernos de actividades escolares, etc.) también son fundamentales en la construcción del sentimiento de intimidad y cercanía con la persona cuyas cosas guardamos y catalogamos. Encontrarlos genera un momento de interrupción y de pausa, un interrogante ("¿qué? ¿Elvis Presley?") que nos recuerdan que, ante todo, nos encontramos en un fondo personal y donde, por lo tanto, a través de la catalogación, la experiencia de ir conociendo cada vez más los gustos, el carácter o la caligrafía, estamos también vinculándonos a alguien y conociéndola a través de sus cosas. Es por ello que son absolutamente comunes y abundantes las conversaciones sobre Ammann en términos personales, donde se da cuenta de una creciente amistad o enemistad, pero en todo caso, el surgimiento de una vinculación personal a través del tiempo: "yo me acuerdo de estar al principio viendo las fotos y decir es que '¿le caería yo bien a Gretel?' Y como ponerme medio nerviosa y ahora de repente la pregunta se ha transformado en '¿me cae realmente bien a Gretel?' Pues a veces sí, a veces no" (entrevista Rebecca Schmitz Robles y Laura Casellas, 07/09/2023).

4.2 EROTOHISTORIOGRAFÍA LÉSBICA: QUÉ PUEDE UNA MANO

Este deseo de historia que hemos comenzado analizando con la figura del fanatismo, tiene un importante componente erótico que Elizabeth Freeman (2010) analiza 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 (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 (2010) defiende, utilizando el trabajo de Mike Goode (2009) 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. Durante 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 en 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 de 2021

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 inter-conecta al archivo. Quiero pensar que es la sensación de intimidad, la cercanía que estoy desarrollando con él.*

[...]

Jueves 16 de septiembre de 2021

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"

Y, de nuevo, comprendo que la misma sensación de inundación y desbordamiento del archivo también se da en mis compañeras, incluso como formas de vínculo amoroso:

Gemma Belmonte Marqués: […] cuando empecé a trabajar cada día, yo lo agradecí un montón porque me hice como una inmersión...fue un poco como cuando empiezas a trabajar en un sitio en plan de golpe es como tu casa, un poquito. Un día investigas por ahí el fondo que hay no sé cuántos, como fue muy inmersión de "vale, wow" como que un poco en fase de enamoramiento también de "¡wow…lo que hay aquí es increíble! Cada día en plan "que fuerte, mira, he encontrado esto" Notaba como una relación súper estrecha entre yo y el fondo también". (entrevista Gemma Belmonte Marqués, 04/09/2023)

Utilizando el concepto de erotohistoriografía de Freeman (2010), 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.

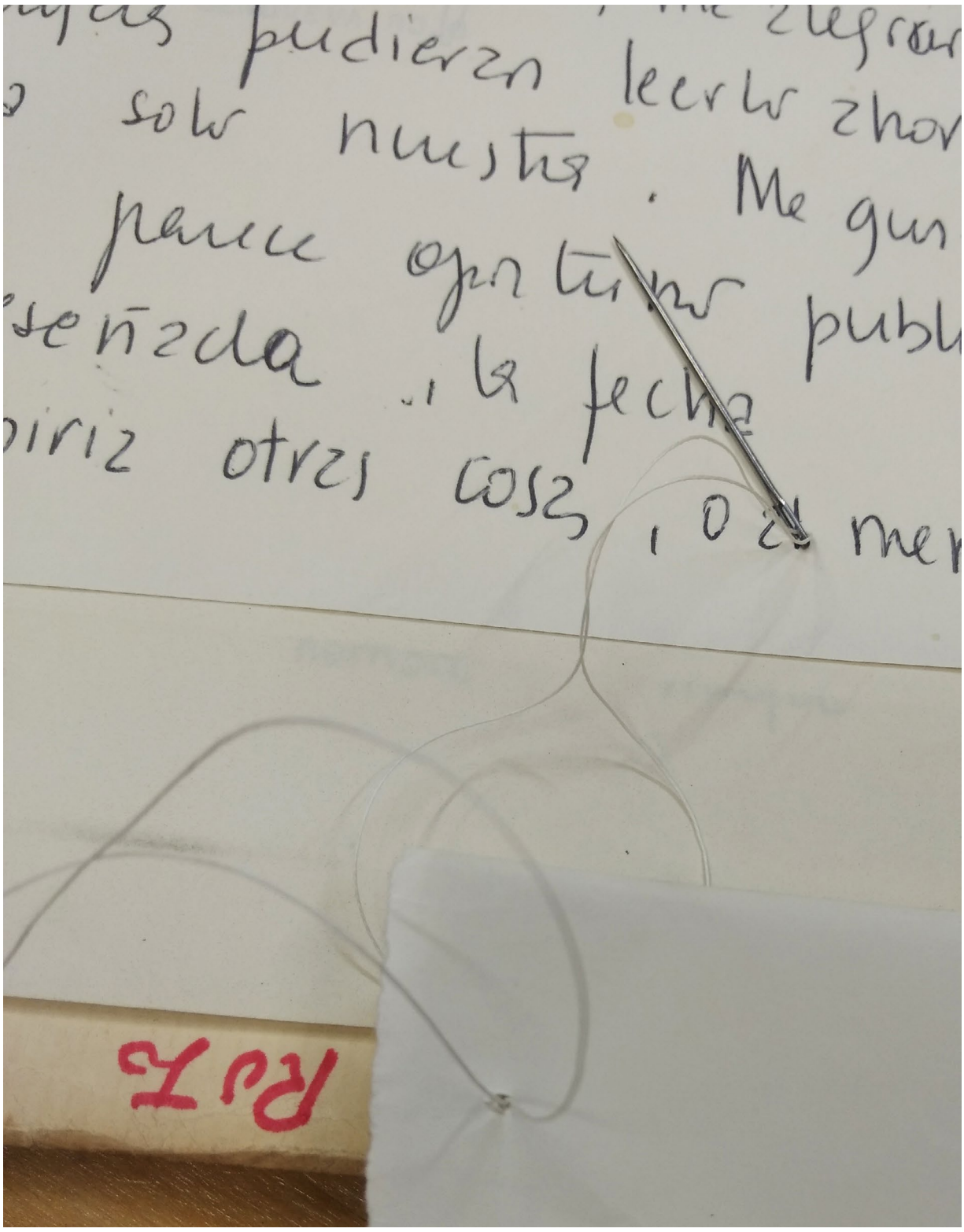
Dentro de esta metodología, Freeman (2010) habla de la importancia de la mano o, más concretamente, de los dedos, como herramienta para una erotohistoriografía lésbica. En su interpretación de *Orlando* de Virginia Woolf, obra plagada de referencias a las manos (que escriben, que se besan, que cogen 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 antepados 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 dedicada 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 indescrifrables que, de nuevo, remiten a la mano: "Justo cuando creíamos que habíamos descifrado

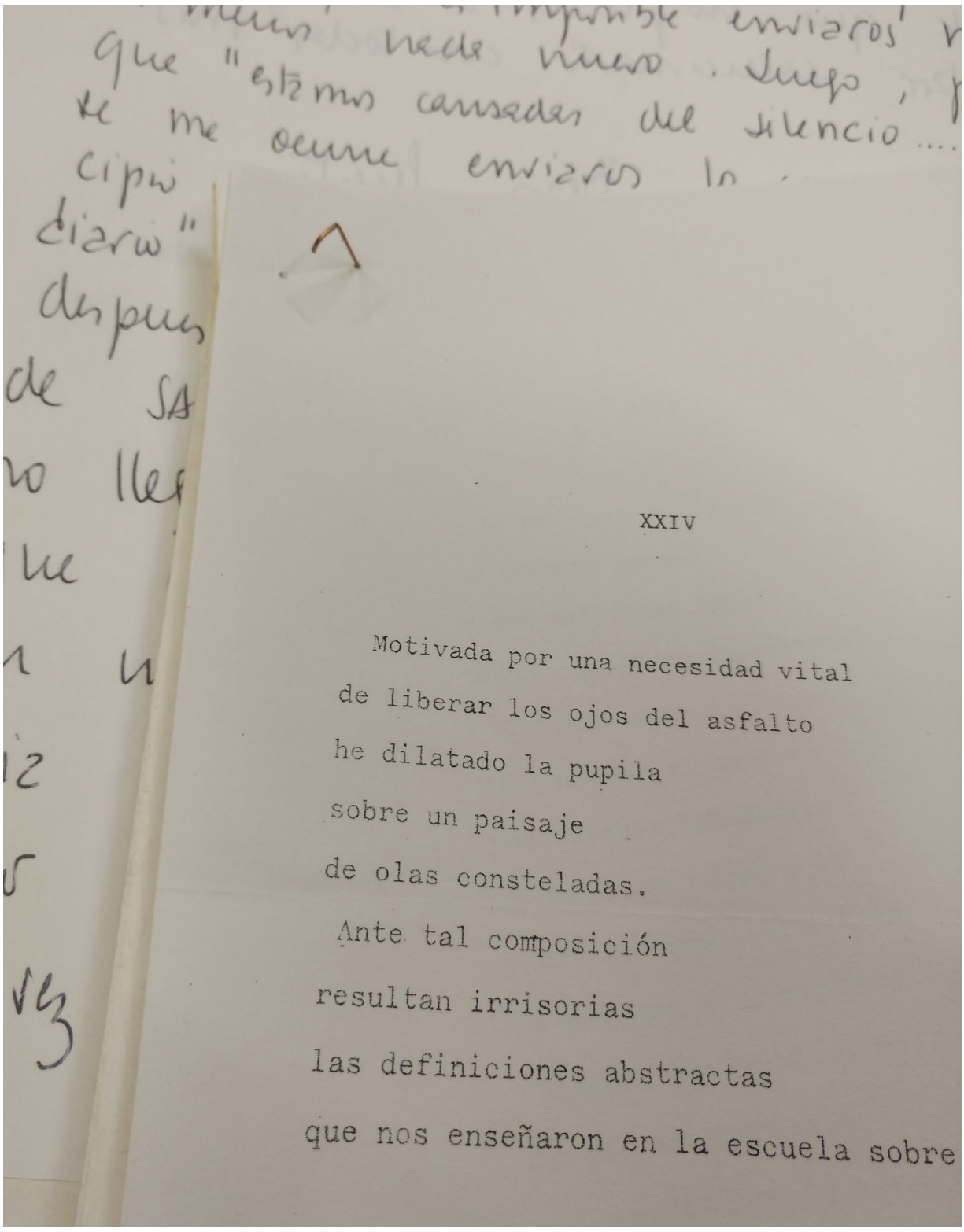
un secreto que había desconcertado y desorientado a los historiadores durante cien años, encontramos un agujero en el manuscrito lo suficientemente grande como para atravesarlo con los dedos" (Woolf 1973: 119). Las personas *queer* y LGTIBIQ nos encontramos constantemente con estos huecos, estos "vacios" de la historias o estas ausencias en nuestra negociación con el pasado. David Bestué (2017), en su estudio de el Escorial, se detiene en un agujero dentro de un documento que había sido quemado por nombrar a dos hombres gays "sodomitas" y es desde este agujero, precisamente, desde donde él dice que se cuela para poder contar su historia. Y es que, si bien hay muchos tipos de archivos *queer*, al igual que historias "quizás la cosa más *queer* de los archivos son sus silencios, sus expresivos vacíos y sus agujeros perversamente obstinados." (Bryan-Wilson y Dunye 2013: 1). 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).

4.2.1. coser y tirar del hilo: agujas y sangre

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*. Coser en el archivo nos conecta con la "temporalidad del cosido" como una forma de temporalidad *queer* y feminista, como analiza Anna Andorra, que nos hace sentir-pensar en nuestras "antepresentes", que tanto han desarrollado esta labor, a la vez que evoca la materialidad del textil y del tejido como un *médium* desde el que pensar genealogías blandas (Andorra 2022)[64]. 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 actuaría aquí 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). El agujero parte del "cuerpo del archivo" (Lee 2021) nos conecta con los cuerpos porosos que somos nosotras mismas donde estas penetraciones y contactos generan conexiones y asociaciones eróticas entre nuestros cuerpos y el archivo, todos ellos como "cuerpos agujereados" (Segarra 2014).

64 Anna Andorra desarrolló esta idea en el congreso ¿Futuros? Imaginarios, diagnósticos y ecologías, organizado por el grupo de investigación Tiempha. Véase: https://tiempha.es/wp-content/uploads/2022/10/Jornadas_%C2%BFFuturos__Grupo_TEIDE-1.pdf


pudieran leerlo ahor
solo nuestra. Me gus
parece oportuno publ
escrita ... la fecha
piriz otras cosas, o al mer
RAE



que "estamos cansadas del silencio ....
diario"
XXIV
Motivada por una necesidad vital
de liberar los ojos del asfalto
he dilatado la pupila
sobre un paisaje
de olas consteladas.
Ante tal composición
resultan irrisorias
las definiciones abstractas
que nos enseñaron en la escuela sobre

Fig. 99 y 100. Detalle de una grapa arrancada y del cosido de uno de los documentos. Fotografías de la autora. Fondo de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca La Dona.

Esta penetración en el documento, que despierta emoción y temor, afectos que traen al 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 los mismos. Marika Cifor (2017) 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 examen. 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 al 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.

Tirar del "hilo de la sangre" vincula y "hermana", nunca mejor dicho, este archivo con otros muchos archivos *queer* que guardan los testimonios y activismos vinculados a esta crisis del VIH/sida, como en el proyecto *Anarchivo sida* o el *Archivo queer* del MNCARS que cuenta con mucha documentación de la importancia que los colectivos La Radical Gay y LSD tuvieron en la concienciación de esta crisis del VIH/sida. La sangre aparece en este archivo en muchos soportes, pero me interesa detenerme especialmente en aquel que da la vuelta al estigma en torno a la sangre en la acción y concentración con el lema "el Ministerio de Sanidad tiene las manos manchadas de sangre" donde se denunciaba frente al Ministerio, con las manos pintadas de rojo, la absoluta falta de concienciación, medidas y responsabilidad por parte del Estado ante esta crisis.

Fig. 101, 102 y 103. Cartel de La Radical Gay "El ministerio de sanidad tiene las manos manchas de sangre"(1994) y fotografías de la acción frente al ministerio, ¿Archivo queer?, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía.

La inactividad por parte del ministerio dejó absolutamente desamparada a una comunidad incentivando y alimentando así que parte de la ciudadanía pudiese interpretar la crisis del VIH/sida en términos violentos y homófobos. Pero la mano ensangrentada *señala* y deja huella de la reorientación que el temor y la rabia debe tomar, generando un camino sangriento que llega hasta hoy y que nos sigue permitiendo tirar de este "hilo de la sangre" como una forma de, como dice Julián Zavala, seguir "reVIHsitando" el pasado:

> Una ocasión para revisitar (reVIHsitar) un pasado que nos parece mucho más lejano de lo que realmente es. Nunca nos quedará demasiado lejos. Un espacio lleno de ausencias –¡tantas ausencias!– que llevamos marcadas a sangre y fuego en nuestra (pequeña) historia y también en nuestra histeria. ¡Ay!, sangre de transfusión. Y, más allá, picos, picoteos y picoletos. Fluidos y más fluidos. Vómitos de fuego. Juegos y más juegos, sobre todo al escondite. *Cruising* y cuartos oscuros. Miedos infundados. Fundas y capuchas. Sexo fundido, fundido como chocolate negro. Negro, todo era demasiado negro. Horrible, lo más horrible, aquel terrible abandono. Horrible, lo más horrible, también se escribe con hache. […] aquellos vacíos y aquella búsqueda de nuevos lazos. Un lazo rojo solidario. Rojo como la sangre. (Zabala 2017: 44-45)

Zabala escribe estas palabras en la publicación de la exposición de *Anarchivo sida* realizada en 2016 en Donosti, 25 años después del taller que dio Pepe Espaliú en 1992 en Arteleku donde surgió su acción *Carrying* y planteaba con ello "la continuidad del legado y la imposibilidad misma de esa continuidad" por el Equipo re, formado por Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés. La exposición se dividía en los binomios hombre-animal, salud-enfermedad y vida-muerte y se centró en archivo y prácticas artísticas en torno al VIH/sida en España y América Latina, especialmente Chile. En 1992 el activista de ACT UP John Greenberg es invitado a Arteleku donde da una conferencia sobre el virus del VIH/sida entendido como "el otro" haciendo una comparación con como funcionan los sistemas de defensa frente a la otredad intentando expulsarlo para mantener una pureza (ya sea racial, nacional, heterosexual, etc.) explicando que, además, la mayor parte de las personas no mueren de VIH/sida sino de lo que él llama la infección oportunística. Greenberg valoraba la capacidad de vulnerabilidad, "de bajar las barreras" y dejar entrar al otro que el VIH/sida genera como una forma de apertura y de vulnerabilidad ante el cambio constante, de no luchar contra él sino aprender a vivir con él. Aimar Pérez Galí se basó en esta conferencia (cuya transcripción también aparece en la publicación) para hacer la pieza *A System In Collapse Is a System Moving Forward* que fue el preludio de su pieza *The Touching Community* (2015) donde vemos a *performers*, mayoritariamente hombres gays, moviéndose lentamente encima de un tatami azul acercándose y tocándose, hasta generar masas de cuerpos en muchos momentos. Precisamente algo que generó la crisis del VIH/sida fue esta peligrosidad del tacto y el contacto que Pérez Galí tematiza en su pieza, cobrando especial importancia y relevancia en esta "crisis del tacto" propia de la recientemente vivida pandemia del COVID-19.

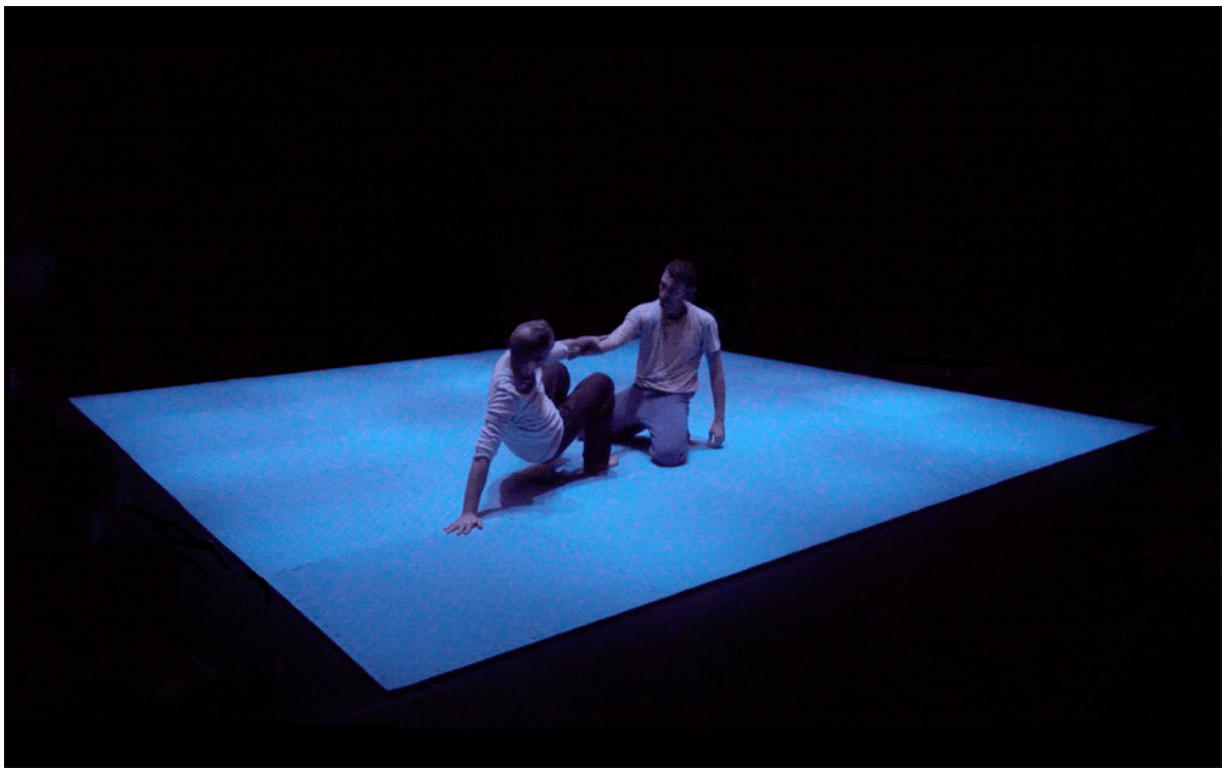


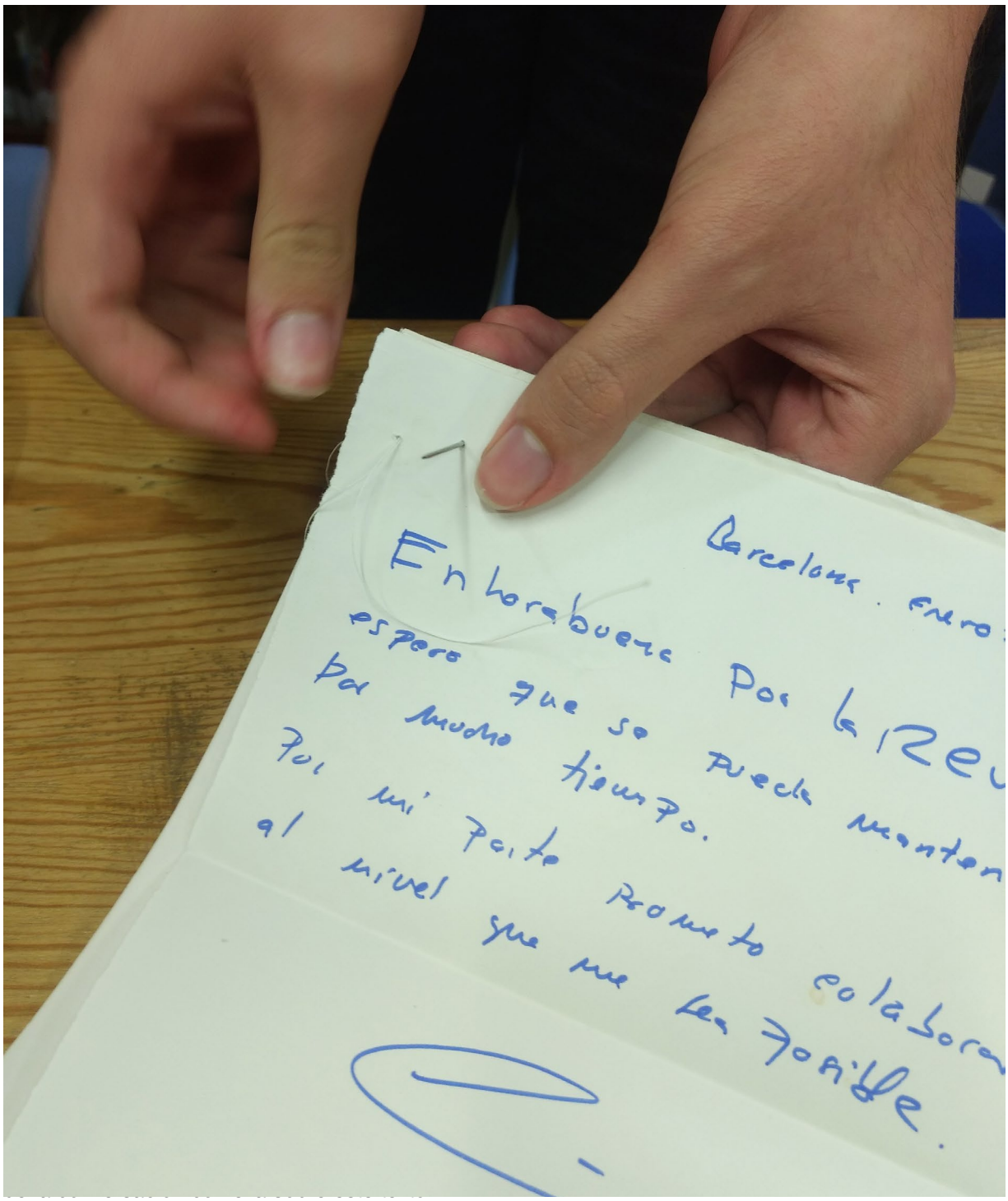
Fig. 104. Performance The touching community (2015) Aimar Pérez Galí

Pero es importante entender que "tirar del hilo" de los archivos "sangrientos" implica dar cuenta de silenciosos, incomprensiones y agujeros propios de archivos necesariamente incompletos que guardan y recogen innumerables ausencias de vidas y donde, además, el propio relato y la dificultad de contar de los vivos también forma parte de esta somateca y archivo del duelo:

> Y desde la vergüenza que da sentirse superviviente, cómo se puede contar, recordar y registrar esa época; nunca estarán todas las fotos, todos los textos, todos los recuerdos, todos los besos y pasiones que perecieron con esos cuerpos que nos ayudaron a conocer la empatía: maricones, putas, yonquis, dados por culo, locas, presas, comepollas… Ya no podremos saber de ellos, de sus vidas e inquietudes. No hay un lugar donde guardar los recuerdos o calificar el dolor; en los lacrimatorios hace tiempo que el llanto se evaporó. (Carrascosa 2017: 47:48)

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 aparece la cuerda y la sangre, el hilo y el cuerpo, las muertas y las vivas, también estamos, de alguna forma, jugando al juego de cuerdas que Donna Haraway (2019) 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 para vivir y morir mejor. 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; historias dolorosas, crueles, sangrientas, violentas; 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 sujetan[65]. Esta es, en definitiva, una tensión que necesitamos para seguir entretejiendo la comunidad de las vivas y la de las muertas.



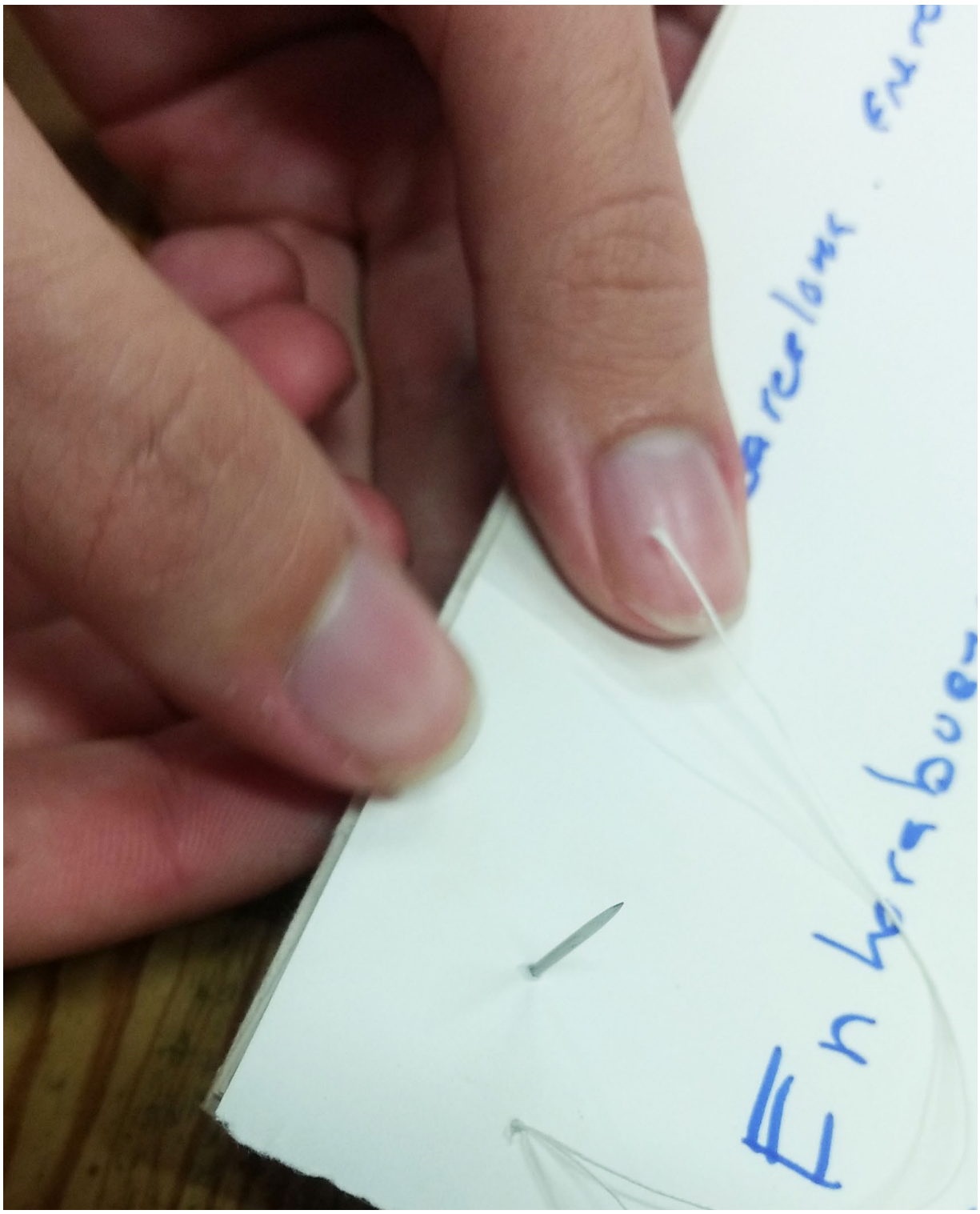


Fig. 105 y 106. Detalle de las manos de una de las voluntarias cosiendo las páginas de uno de los documentos por los agujeros de la grapa. Fotografías de la autora. Fondo de Gretel Ammann, Centro de Documentación de Ca La Dona.

Identificar: el dedo ensangrentado

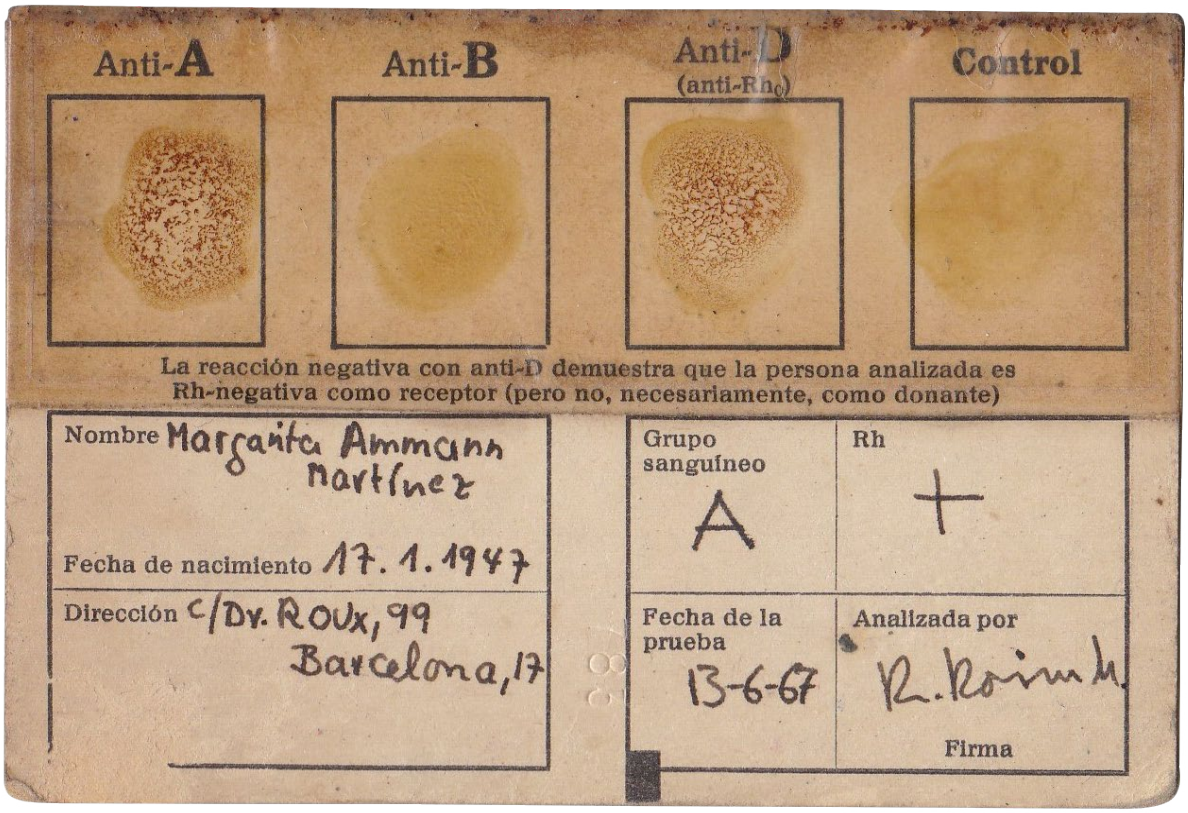
Seguir la sangre en el archivo me ha llevado a muchos cuerpos. Como hemos visto hasta ahora mi cuerpo, al poner mis reacciones y emociones en un primer plano, el cuerpo del archivo, afectado y afectante con los cuerpos humanos que lo ocupan así como los

cuerpos de la comunidad LGTBI "hermanados" por la crisis del VIH/sida. También a otros, parte de archivos y albúmes fotográficos personales, como unas fotografías dedicadas entre amantes, que analiza María Rosón, en la que el enamorado le escribe a su novia una dedicatoria con tinta roja haciendo el símil de que este trazo y ese hilo de tinta es semejante al hilo de su sangre como pacto y promesa de amor y como metáfora del lazo que supondrá el matrimonio[66] o las series fotográficas de la artista Diana Tamane, *Blood pressure* (2016), colección de fotografías de su bisabuela que se tomaba la presión sanguínea cada día, apuntándolo en un cuaderno y, en caso de no encontralo, nos dice la artista lo hacia en "aquello que tuviera a mano" (Tamame 2023: 70).

Fig. 107 y 108. Dos fotografías de la colección Blood pressure (2016), Diana Tamane

66 María Rosón muestra estas fotografías desarrollando esta idea de la fisicidad de la fotografía vinculada a prácticas como la dedicatoria entre los enamorados, proponiendo un vínculo también con la fisicidad que el rastro de la escritura y, en este caso, la referencia explícita a la sangre, genera con el cuerpo. Véase su conferencia en el seminario permanente "Memoria, fotografía y feminismo: otra aproximación a la posguerra en España" realizada en el CSIC: https://www.youtube.com/watch?v=eRwnVIX-QLrw&t=1009s

Pero además, esta investigación sangrienta, me trajo otro cuerpo. En otoño de 2021 escribí la entrada del diario con el que comenzaba este capítulo partiendo de la fantasía de que, de hecho y probablemente, no habría restos materiales de sangre en el archivo y que, por ello "quizás yo generaría la primera mancha". Más allá de la especulación, decido buscarla y, efectivamente, ahí la encuentro, descrita en dos documentos. Uno de ellos tan solo contiene la palabra, pero el otro genera mi interés e incredulidad. No acabo de comprender lo que leo así que antes de terminar la descripción del inventario, me levanto de la silla de consulta y cojo la primera caja, donde se indica que está el documento que busco. Mientras abro la caja y rebusco entre los papeles y carpetas comienzo a ponerme nerviosa. Finalmente lo encuentro: el carnet del grupo sanguíneo. "Quizás yo genere la primera mancha", esta frase (me) suena dentro. No soy capaz de contener mi estupor. La sangre ya estaba aquí, como respuesta a mi provocación, desde mucho antes de que yo la imaginase.



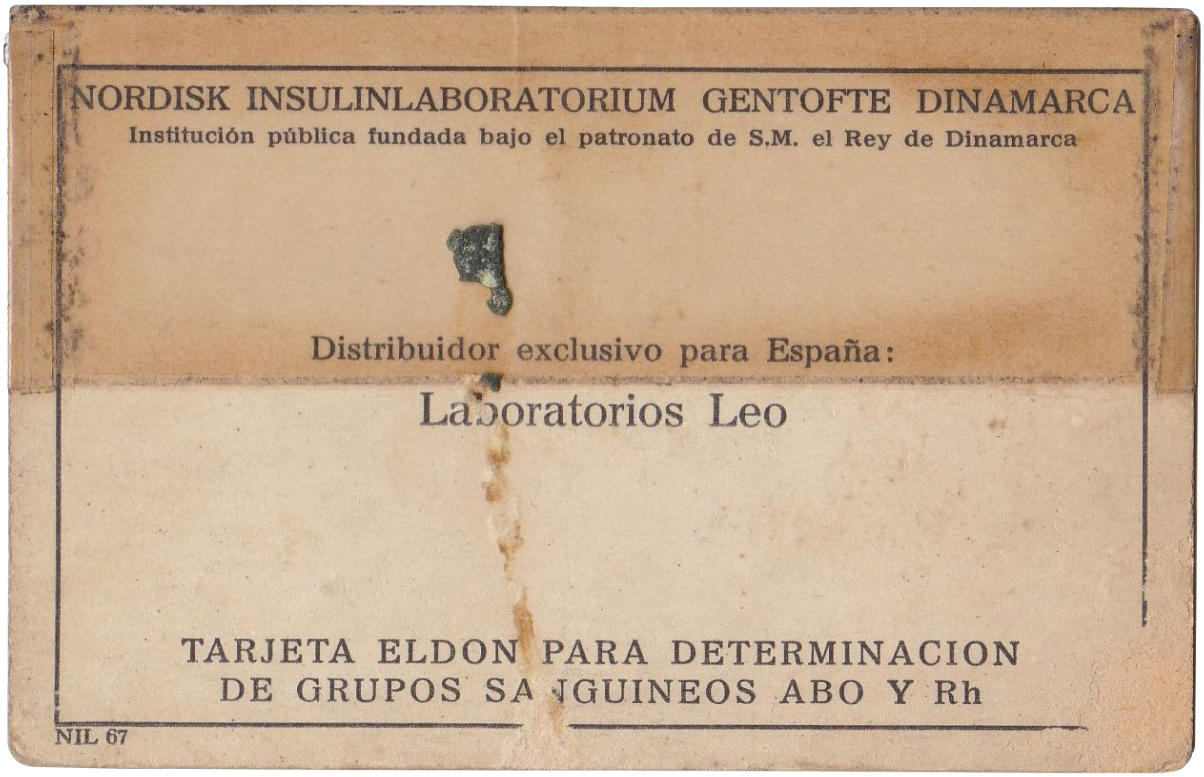


Fig. 109 y 110. Carnet sanguíneo de Gretel Ammann, Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Frente a las ganas de vomitar de Cifor (2017) ante el gesto de violencia contenido en las prendas ensangretas, siento que mis manos tiemblan al coger el documento con la sangre de Gretel ennegrecida por el paso del tiempo y contenida por un plástico también oscurecido y sucio. Me siento empalidecer y creo que, por momentos, el ritmo de mi respiración se altera. Muevo el documento entre mis dedos, le doy la vuelta una y otra vez, sin saber muy bien qué hacer con él. Le tomo una fotografía y se la envío a Laura Casellas primero, que me contesta rápidamente con una *selfie* andando, tapándose la boca y con los ojos muy abiertos, señal de su sorpresa. Noto su urgencia de transmitirme corporalmente lo mismo que estoy sintiendo yo en ese momento. Siento una mezcla extraña de euforia al comprobar mi hipótesis y de miedo, al tener, plástico mediante, la sangre de las manos de Gretel tan cerca de mis propias manos. Tirar del hilo de la sangre me llevó hasta el cuerpo de la propia Gretel, concretamente a su huella dactilar ensangrentada. Este es un archivo en el que, por lo tanto, existen restos materiales y corporales de su creadora, tan íntimos y terroríficos como es la sangre, fluido vital y mortal por excelencia. Además la sangre aparece aquí, de nuevo, como rastro de una mano y concretamente de los dedos, partes del cuerpo de Ammann que, gracias al conocimiento estrecho de su caligrafía, más presente tenemos. Pero el dedo aparece como huella, esto es, como rastro de una presencia, de algo que estuvo pero ya no está, conectándonos con esta presencia hauntológica

del archivo y de su creadora. Y a la vez, no se trata de cualquier huella, sino de una huella dactilar, aquello que se solicita y se busca para poder identificar y reconocer a alguien. El archivo y la investigación se torno más detectivesca que nunca: allí donde buscámos un vínculo corporal con el pasado, encontramos una huella casi como símbolo de una pista, un trazo, un remanente del que poder tirar del hilo. La mano lesbiana, en esta ocasión, ensangrentada y como parte de esta erotohistoriografía lésbica toma parte protagonista en las afinidades y lazos (de sangre) sorprendentes e insospechados que el (con) tacto a través del tiempo puede generar.

Sorprendentemente, mi deseo de manchar con la sangre y *a través del dedo* ya había sido recogido, escuchado y contenido por el archivo.

Y es que nadie sabe qué puede una mano...
lesbiana.

4.2.2. La mano fantasma

Pero, además, la mano es un símbolo que ha estado muy presente en el archivo no sólo como herramienta de investigación y sensibilidad. Basándose en un documento del archivo, un poema firmado misteriosamente como L.S. en la revista *Laberint nº3* y como Mía M. en el documento original, con ese mismo título "Tus manos lesbianas" y siendo consciente de la importancia que las manos tienen tanto en el trabajo en el archivo como dentro de la simbología de la erótica lésbica, una de las compañeras del archivo, Aïda Escarré, creó una página de *instagram* con este mismo nombre, donde lesbianas y bisexuales envían fotografías de escenas cotidianas con sus manos como protagonistas. Desde entonces, el imaginario y la centralidad de las manos ha cobrado especial atención en nuestro contexto más cercano, siendo muchas las amigas y amantes que han pasado a formar parte de este archivo digital de manos lesbianas y bisexuales. Por lo tanto, a través de este proyecto, las manos acaban convirtiéndose, además de una herramienta de esta erothistoriografía, en un elemento archivado y archivable de las vidas bisexuales y lésbicas.

Fig. 111 y 112. Poema Tus manos lesbianas publicado en la revista Laberint nº3 (1990) Fondo de Gretel Ammann, Centre de documentació de Ca la Dona y screenshot de la página de Instagram tusmanoslesbianas.

"qué sobrecogedor deseo ver tus manos, /en cualquier comento, en cualquier lugar, / cogiendo, sosteniendo, dejando algo, cualquier cosa. / Cómo coges tu cigarrillo, cómo lo sostienes, cómo coges tu boli, / cómo colas tu mano; la otra sostiene el papel, / desprenden calor, desprenden amor. / Si no tienen nada en tus manos / me están diciendo: cógeme/ tanto si están cerradas sobre tu pecho o / abiertas sobre tus muslos, / incluso la manera de descansar en los bolsillos de tu cazadora. / Son el inicio del camino hacia ti. / Cuando las mueves al hablar me indican el camino, / cada movimiento / cada gesto, / lo puedo trasladar a una caricia imaginaria. / Cómo desearía ser, / acariciada, / cogida, / por tus manos, / sin limite, /sin fin. / (L.S. 1990)[67].

> Éstas 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 Am-

67 La combinación de estos dos nombres, L.S. y Mía M. en el manuscrito original incluido en el archivo nos hace pensar que se trata de un pseudónimo. Las razones por las que, suponemos, Gretel llegó a tener este texto es porque los manuscritos se enviaban a la editorial de *Laberint,* antes de su publicación.

mann. A través del conocimiento tactil 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. Y es que la mano es una herramienta fundamental de conocimiento de los documentos. 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 la autoría del mismo. 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 escribieron, en cómo y con quién las escribieron, en por qué lo hicieron, donde estaban sentadas forma parte de una investigación fantológica, de una investigación de lo que, aunque no es, no está presente, opera en la realidad. Esto es, 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* (2012) 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 (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" (Gordon 2008: xvi).

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" (2017: 215) o, como más recientemente ha propuesto Marta Echaves en su análisis de nuestra *hauntología* ibérica, especialmente centrada en el proceso de las exhumaciones y de las memorias paranormales como "lo que acecha"[68].

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 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, Enriquez 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"[69]. 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:

68 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

69 Estas explicaciones pueden ser consultadas en la conversación entre Mariana Enríquez y Marta Sanz, sobre sus respectivos libros *Nuestra parte de noche* (2019) y *pequeñas mujeres rojas* (2020) 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

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 (2007), 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 destruida se gira contra el mandato de Dios y queda convertida en estatua de sal u Orfeo, que se gira para ver si Eurídice le 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 2019a), 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.

Catalogar una muerte

Catalogamos así continuamente asediadas o acechadas por la sombra de otras vidas, otras manos y otros cuerpos que nos precedieron, y cuya imagen presente nos ayuda y anima en el trabajo de reconocimiento de las capas de significados que los documentos contienen. Pero hay momentos en los que la sombra fantasmal toma cuerpo, generando diferentes emociones como el duelo:

Laura Casellas: A veces nos emocionamos con Rebecca. La última vez fui yo y no me acuerdo por qué lloré yo…o sea, como emocionarnos con el archivo. Pero una vez muy fuerte fue cuando estábamos catalogando los recortes de prensa que son dos o tres cajas que son eternas, eternas, eternas. Y creo que fue Rebeca que llegó…fue ella quien lo tocó. Llegó al último recorte y era como del año 2000, que es el año que falleció ella.

Rebecca Schmitz Robles: Sí, era como de dos o tres semanas antes de morirse.

Laura Casellas: Y fue como…dio una...como de pronto se siguió la cronología de verdad de su vida y nos quedamos como... fue un momento de "uy, uy, que no quiero llorar, pero quizás voy a llorar". Se ha muerto Gretel. ¿Sabes? "¿y qué pasó? y qué pasó" y…y ya está.

Rebecca Schmitz Robles: Y como una cosa tan drástica como... sí, la última cosa que recortó fue simplemente una lista de bares para lesbianas de Barcelona o algo así era. Y claro, salía Arena. Y yo pensé, es que está al lado de mi casa, ¿sabes? (entrevista Laura Casellas y Rebecca Schmitz Robles, 07/09/2023)

Aquí el *desentierro* del pasado se vuelve más explícito que nunca. Este documento trae consigo aquello que sobrevuela el archivo pero que muchas veces se puede ignorar; la muerte de Gretel por cáncer siendo todavía muy joven y el impacto que esto tuvo en su entorno. Esta emoción en el archivo muestra una forma de duelo tras el encuentro y contacto con el que probablemente fuera el último documento del archivo que Gretel decidió recortar y guardar para el futuro. Parte de esta emoción se genera por la forma y el momento de aparición de ese documento, que permite sentir esta "cronología de verdad" de la que habla Casellas. Como ya mencionamos en la Metodología, el orden de las cajas del fons GAM no sigue un orden cronológico, sino que se ha respetado el criterio de ordenación de la donante. Esto significaba que en muchas de las cajas se producen saltos temporales, conviviendo en la misma documentos de fechas diferentes. No obstante, y si bien la ordenación no es absolutamente lineal, prevalece algún tipo de coherencia cronológica en la que se intuye un intento de ordenación mínimo que marque algún tipo de secuencialidad. Y es precisamente esta ficción o intento de secuencialidad el que contribuye a la sorpresa y la emoción. Esto es: no es la primera vez que catalogamos un documento relativo a la muerte de Gretel, pero sí que nos encontramos con un documento de este tipo tan cerca del final de la catalogación y, por lo tanto, con la casi certeza de que, a partir de ese momento, el resto de documentos que se toquen ya serán anteriores (de fechas y momentos que ya se han catalogado) o bien creados por otras personas, siendo documentos que hayan sobrevivido a la propia Gretel.

Otro de los componentes emocionales del documento es que este contiene en sí mismo la mezcla entre la muerte como acontecimiento drástico y fatal y lo más mundano y cotidiano: la descripción de espacios festivos. Se genera aquí un choque de sorpresa y tristeza al comprender que, además, ese gesto de guardado de esa noticia en concreto, empieza a mostrar genealogías que se cruzan. Arena es una discoteca comercial que muchas de las lesbianas y bisexuales que vamos al archivo conocemos y ha ocupado un lugar importante para aquellas que hayan comenzado su sociabilidad lésbica y bisexual en Barcelona. Por lo tanto, el contenido del documento muestra cómo las historias y genealogías se estrechan, permitiendo imaginar una coincidencia como la que insinúa Rebecca de poder haber compartido ese espacio y otros y la tristeza al pensar que, si bien atesoramos y guardamos la memoria de las muertas, estas no lo saben:

Laura Casellas: […] Estamos catalogando el archivo y es una persona que no conocimos nunca y que está... aunque, por ejemplo, mi tía la conocía y lo que sea, pero no te das cuenta del peso que tenía su muerte, que era una persona que se muere muy joven, que es muy trágico, en plan, pero le quitamos el peso. Porque si mi tía está viva, si Dolors está viva, si están todas vivas. Y el hecho de ver eso, como lo ponía todo en contexto, como ver el último recorte de prensa, ponía en contexto su muerte.

[…]

Rebecca Schmitz Robles: Como que es una cosa tan fuerte que ha estado tan presente en esta historia y que de repente pensar que se ha muerto y que no sabe que ahora esto existe, cómo existe, en qué contexto están sus objetos personales, qué cosas han pasado, como no sabe simplemente la tontería, como no sabe que Arena ya no está en esta dirección, sino que está en otra y además no sabe que yo ahí tuvo mi primer beso, ¿sabes? Como tonterías así, pero que al final sí. Es que yo además soy tan sentimental con estas mierdas, se me ocurre mil así…

Laura Casellas: Pero yo creo que ella quería que sus cosas estuvieran aquí para que la gente hiciera genealogía...

Rebecca Schmitz Robles: Claro, claro, pero a la vez, no lo sabe.

Laura Casellas: Pero ella tenía la... pero, pero Dolors se lo está diciendo desde su casa. Yo tengo la sensación de que se lo dice...

Rebecca Schmitz Robles: Ya. Sí. No, pero como la… no sé… el duelo, la muerte, como estas cosas...

Laura Casellas: Fuerte. (entrevista Laura Casellas y Rebecca Schmitz Robles 07/09/2023)

El duelo hacia alguien que no se conoció es sentido profundamente por la intimidad forjada a través de la memoria y el recuerdo de Gretel Ammann contenido en sus cosas y sus textos. Entrar en contacto con el que probablemente fue el último documento que Gretel guardó marca el fin de la novedad y la sorpresa que los documentos y cajas por abrir prometían y, por lo tanto, el fin de la biografía que la catalogación inevitablemente reconstruye. Corta así esa secuencia del "y qué paso, y qué, y qué pasó" a la que le sigue la frase lapidaria curiosamente dicha en presente y no en pasado "se ha muerto Gretel". La muerta aparece en esta sentencia como "antepresente" (Gallego 2020) mostrando que hasta ese momento la animosidad y vitalidad del archivo y el poder recrear su vida a través de la lectura y contacto con sus cosas generó que en todo momento hayamos sentido este fondo como un "archivo de vida" donde la creadora estaba, si bien no viva, sí absolutamente presente. En cambio, este documento nos recuerda su ausencia y trae el duelo y la muerte a un primer plano. Pero, como hemos visto con las referencias a la *hauntología* y como comprendemos por la referencia explícitamente fantasmal de Laura, su recuerdo y su sombra, continúa posibilitando esta conversación continuada con sus seres queridos y la articulación de la comunidad de las vivas en el ejercicio de guardado y cuidado de la memoria de las muertas. Finalmente, el duelo en el archivo al encontrarnos con este documento que pone en contexto la muerte de Gretel genera también una sonrisa amarga al comprender que, la catalogación de este fondo y la relación estrecha con él está también, por lo tanto, llegando a su fin[70]. La sombra fantasmal cuya imaginación nos ayuda a catalogar, se vuelve cuer-

70 De hecho, en el momento de edición de este capítulo había pasado exactamente un día desde que se había terminado de catalogar el fondo. Aún queda toda una parte de reorganización temática y

po y marca un tipo de despedida específica. Un punto y final en una tarea larga y en una caja "eterna, eterna, eterna" pero de la que, de pronto, comprendemos que también se acaba.

Precisamente como parte de mi "investigación sangrienta" y concretamente buscando el carnet del grupo sanguíneo del que ya he hablado, fue cuando yo toqué por primera vez un documento relacionado con la muerte de Ammann. Este documento se encontraba en una caja que nunca había abierto, pues ya se había catalogado cuando me uní al grupo de voluntarias y en un lugar donde, precisamente como parte de este anacronismo propio del archivo, no pensaba encontrarlo: en la primera caja.

Se trataba de una pequeña postal de color verde, con un dibujo de un bosque y un rayo de luz entrando en el claro. Al ir buscando el documento de la sangre un tanto "a la desesperada", como he narrado, no me había detenido a leer previamente en el inventario qué otros documentos había en esa caja. Antes de abrirlo pensé que era simplemente una postal, quizás una felicitación navideña, teniendo en cuenta la importancia de la correspondencia en este fondo. Pero al abrirla encontré las fechas de nacimiento y muerte de Gretel, seguida de dos citas. De nuevo la coincidencia y la extrañeza se repiten en el archivo: en el principio (la primera caja) encuentro el final (un documento sobre su muerte) acompañado de un texto que casi sigue el hilo de mis pensamientos, sobre un tiempo lunático, "sin principio ni final". Y casi contestando a las dudas y la tristeza de Laura y Rebecca entre el peso de su presencia a través de sus cosas y su innegable ausencia, la segunda cita con la que sus seres queridos despidieron a Gretel Ammann. Las palabras con las que se despidieron a Gretel, dicen así:

"Dejadme que subvierta el tiempo y os explique un cuento lunático, sin principio ni final… Hay un ayer, un hoy y un mañana juntos. Lunáticamente juntos, al igual que la luna descubre sus diferentes fases, pero siempre es la luna"(Gretel, 1999).

"Cuando el tiempo y el espacio no son y existe la memoria… ES SIEMPRE…"

(Gretel 1989)

de terminar algún documento suelto que quede, pero el grueso formado por las cajas se terminó, como digo, el 20 de septiembre de 2023.

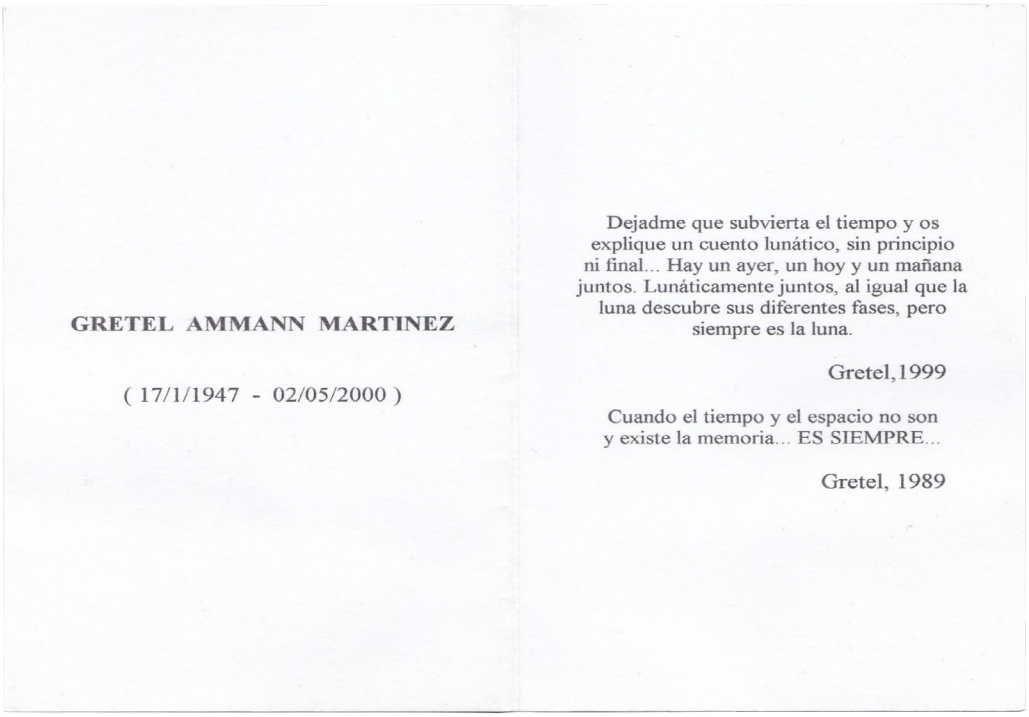


Fig. 113 y 114. Imagen del recordatorio del funeral de Gretel Ammann (2000). Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

4.3 EL ARCHIVO DEL (DES)AMOR

Cuando pensamos en los sentimientos y afectos que atraviesan este archivo evidentemente uno de los más presentes es el amor. Son muchos los objetos que contienen sentimientos de deseo y amor, como ya se ha visto, pero quisiera enfocarme ahora en aquellos que tematizan el deseo y amor entre las amantes. El primer objeto que pensamos como el principal soporte del amor que puede o no sobrevivir lo suficiente como el remanente de una intimidad pasada hasta el punto de llegar al archivo es casi un género literario en sí mismo: la carta de amor. Pero el archivo del amor es sin duda uno de los archivos más frágiles en los que se puede pensar: construimos y destruimos multitud de archivos personales de nuestras amantes pasadas rompiendo cartas, tirando objetos, borrando fotos, perdiendo detalles. Todo esto está, además, muy ligado a prácticas culturales aprendidas como parte del amor romántico más normativo en el que la destrucción de remanentes de amores pasados es habitual como forma de "pasar página". En este sentido el archivo del amor implica pensar siempre en el archivo del desamor, pasto de la ceniza y la basura en muchos casos y atravesado por este corte agencial tan presente y repetido en la tarea de generar archivo: el de decidir que se guarda y que se tira. El archivo del desamor forma así parte de estos "archivos imaginados" que hemos analizado y que la archivista, en su labor de catalogación, puede imaginar o fabular cuando se encuentra ausencias o lagunas como puede ser, por ejemplo, no tener ninguna carta de alguna amante reconocida. O, como es propio del género epistolar, tener tan sólo una parte de la conversación teniendo que imaginar lo que la persona del fondo que se cataloga pudo haber escrito o dicho en su carta anterior. Precisamente por esta dificultad de preservar el archivo del (des)amor surgió un proyecto expositivo y artístico, *El museo de las rupturas*, proyecto físico y online que salva estos objetos de la destrucción y contiene objetos relacionados con las rupturas entre los que podemos encontrar: anillos, dildos, postales, cartas, juguetes, peluches y otros soportes del amor más extraños como puede ser una costra de 23 años[71]. Por lo tanto, si bien es obvio que el archivo del (des)amor se encuentra en lugares y objetos infinitos, es difícil rastrearlo sin contar con el testimonio de la donante o de, en este caso, la persona a la que pertenecía este objeto que permita identificar lo que a los ojos ajenos pueda pasar desapercibido como un contendedor de amor. Por ello, como veremos más adelante y si bien hay muchos otros soportes donde rastrear el amor, mi búsqueda e investigación se ha centrado en las cartas, poemas y notas de amor, que habían sido catalogadas en el inventario bajo esa temática desde donde emergen otros materiales e incluso, de nuevo, remanentes corporales.

Además, el archivo del (des)amor *queer* es uno especialmente sensible a estas prácticas destructivas, realizadas en muchos casos por sus creadoras dentro del arma-

71 Esta costra es parte de la herida de una persona que sufrió un accidente en moto y que, explica su donante, generó que ella se preocupase más y más por su seguridad y bienestar razón por la que, en última instancia, terminaron separándose. Para ver todo el proyecto, véase: https://brokenships.com/

rio ante el miedo homófobo, especialmente en el contexto de la dictadura y la más inmediata postdictadura. Pero también ha sido un archivo censurado, escondido y sistemáticamente destruido por familiares que hereden estos objetos y que, de nuevo, no quieran dejar constancia de estas vidas *queer* así como por instituciones franquistas y postfranquistas regidas en un primer momento por la Ley de la Peligrosidad Social y, posteriormente, por la homofobia que perduró en muchas instituciones durante la transición así como por instituciones religiosas, que tanto peso tenían (y siguen teniendo) en espacio educativos. Xosé M. Buxán (2023). habla aquí de la importancia de la "fotografía encontrada", esto es, la búsqueda y recopilación de fotografías en mercadillos y rastros por aquellas investigadoras que queramos rastrear el deseo *queer* y, en su caso, el homoerotismo durante el franquismo. Entre los artistas que utilizan esta metodología, me interesa especialmente el proyecto de Carmela García, *Mujeres, amor y mentiras* (2004) quien también recopila fotografías de mercadillos que, en última instancia, están formados por todo aquello que las familias ya no quieren y acaban vendiendo o tirando, formando, por lo tanto, parte de este archivo de la basura del (des)amor, en este caso, lésbico y bisexual. El colectivo artístico lésbico nucbeade, también ha trabajado con los "objetos encontrados" en el intento de reconstruir creativamente parte de estos archivos de vida y archivos del amor lésbico y bisexuales destruidos, por una de estas instituciones creadas por el franquismo en 1941 y que siguió hasta el año 1984 el Patronato de Protección a la Mujer en su corto *Una dedicatoria a lo bestia* (2019), centrado en una de las sedes de Madrid en San Fernando de Henares. También aparece esta reconstrucción de la memoria en su pieza *Licencia de amor de B y P* (2021), donde construyeron una de las habitaciones de esta sede, como un espacio de detención y violencia, pero donde también encontramos anotaciones amorosas en las paredes, como parte del remanente y rastro de estas vidas[72].

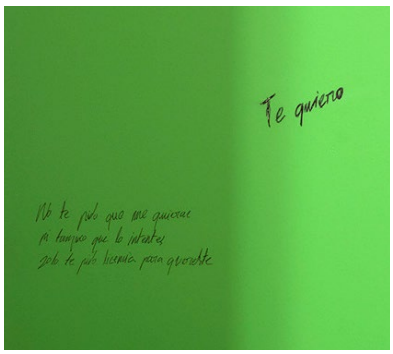


Fig. 115, 116 y 117. Licencia de amor de B y P, nucbeade (2021), La Casa Encendida, Generaciones.

4.3.1 Pasión en el archivo

Para explicar la complejidad de esta búsqueda y la interpretación de este sentimiento, quisiera comenzar narrando una de las historias de amor más controvertidas e interesantes parte de los archivos *queer* que generó un gran entusiasmo entre investigadoras y prensa y cuyo soporte se sostiene en el género epistolar: las cartas entre Mercedes de Acosta y Greta Garbo. En abril del año 2000 se hizo público que podrían consultarse las cartas que la actriz de Hollywood Greta Garbo había enviado a la escritora y artista Mercedes de Acosta, vendidas a la Rosenbach Museum and Library en Philadelphia por la propia de Acosta en 1960 con la condición de que éstas no pudieran leerse hasta diez años después de la muerte de Garbo. El fondo de Mercedes de Acosta cuenta con un total de 90 *items*: 55 cartas y telegramas, cartas de floristas y efímera como recortes de papel o notitas, todos ellos de Garbo a da Costa y casi todos entre los años de su primer encuentro, cuando se conocieron, entre 1931 hasta 1959, poco antes de que Garbo cortara el contacto con de Acosta cuando esta publicó su autobiografía *Here lies the heart* (1960)[73]. Investigadoras, periodistas e incluso reporteros de la prensa del

73 La autobiografía de Mercedes de Acosta no deja mucho lugar a la duda de que estas tuvieron una relación, razón por la que, se cree, Garbo habría roto el contacto con ella desde 1960.

corazón se afanaron con ansia por desmentir o confirmar esta historia de amor con la que tanto se había especulado y que supondría, entre otras cosas, "confirmar" la orientación sexual de Garbo que tanto debate había generado, frente al reconocido lesbianismo de Mercedes de Acosta quien, entre otras, también había sido amante de la actriz Marlene Dietrich. Cuando los documentos ven la luz, tras su estudio, y búsqueda de la "prueba" entendida como la confirmación definitiva de esta relación, los periódicos norteamericanos anunciaron que no se había encontrado "nada" siendo especialmente impactante el titular del periódico *The Telegraph* "Garbo Papers Reveal Nothing". La prensa internacional se hizo eco de esta lectura, llegando incluso hasta uno de los documentos del fondo de Gretel Ammann (quien sin duda estaba interesada y atenta a esta historia teniendo en cuenta que son varios los documentos sobre Garbo en su fondo) en un recorte de prensa con un titular similar a los norteamericanos: "El gran misteri de Greta Garbo queda sense revelar a les cartes de la seva amiga íntima".

38 GENT

Gent

Els diners de Mazza

La Justícia argentina ha ordenat a les autoritats tributàries del país que no divulguin dades sobre la situació fiscal de la model **Valeria Mazza.** L'ordre, no obstant, no afecta altres famosos.

Prince William's 18th Birthday

El gran misteri de Greta Garbo queda sense revelar a les cartes de la seva amiga íntima

L'actriu sueca **Greta Garbo** va ser una de les estrelles de cine més misterioses i el seu secret principal –al marge dels motius que van provocar el fet que abandonés les pantalles– era la seva inclinació sexual. Biògrafs, cinèfils i fans de la diva sueca esperaven que l'exhibició de les 55 cartes i 32 postals que va escriure a la poeta, guionista i dramaturga espanyola **Mercedes de Acosta** aclariria la nebulosa que envolta la seva vida privada. Però no ha estat així.

De Acosta, nascuda als EUA de pares aristòcrates espanyols, va entregar la correspondència que **Greta Garbo** li va enviar entre el 1931 i el 1958 al Museu Rosenbach de Filadèlfia, però amb la condició que no podia fer-se pública fins 10 anys després de la mort de les dues dones. **De Acosta** va morir el 1968, però **Garbo** –de fet es deia **Greta Louisa Gustaffson**– va morir el 15 d'abril de 1990, cosa que va allargar l'espera.

Greta Garbo, a la dreta, com a Margarita Gautier. A dalt, l'espanyola Mercedes de Acosta.

Paraules d'estima

Al més pur estil **Garbo,** les cartes no revelen la seva suposada, intuïda encara que mai provada, homosexualitat. La diva es dirigeix a **De Acosta** com a **"noi", *"carinyo"*** i altres termes d'afecte; li insisteix a mantenir privades les missives; la renya per fer safareig sobre la seva amistat, i la invita a visitar casa seva. Però no hi ha res que delati clarament una relació amorosa entre totes dues, una cosa que molts biògrafs de l'estrella han sostingut.

"El misteri de Garbo continua intacte", va afirmar la seva néta **Gray Horan** davant dels periodistes que dilluns a la tarda van omplir l'annex del museu de Filadèlfia amb l'esperança de revelar la incògnita. **"No hi ha una evidència concreta que tinguessin una relació sexual. Les cartes** –continua la néta– **indiquen que van mantenir una llarga amistat, amb els seus alts i baixos, però que no pot qualificar-se de tempestuosa o amorosa".**

La correspondència inclou algunes fotografies de **Greta Garbo, *La Divina*** de sobrenom, una de les dones més belles del cine, tant mut com sonor. N'hi ha una, feta durant unes vacances de sis setmanes que van passar en una illa, en què es veu l'actriu d'esquena, amb el tors nu, mentre estén roba.

La protagonista de films com *Mata Hari* i *Margarita Gautier* va acabar la seva relació amb **De Acosta** el 1959, quan aquesta va publicar la seva autobiografia, en què afirmava que ella i **Garbo** havien estat amants. Des d'aquell dia, l'actriu no va tornar a dirigir la paraula a **De Acosta,** que també va estar sentimentalment relacionada amb **Marlene Dietrich.** De l'espanyola es va dir que va perseguir i assetjar després **Garbo** i que aquesta va reclamar l'ajuda del seu germà per mantenir-la allunyada.

A les cartes, **Garbo** escrivia consells de dietes, informava la seva amiga de les seves visites mèdiques, es queixava del pes de la fama i lloava els efectes del ioga. Només una quarta part de les missives s'exhibeixen al museu Rosenbach fins al 4 de juny, tot i que un portaveu del centre va aclarir que les que s'exposen són les més representatives. Els biògrafs de **Garbo** també li van atribuir relacions amb companys masculins, com **John Gilbert** –a qui va plantar a l'altar–, i amb homes de negocis com **George Schlee.** – A. GUASCH

Fig. 118. Periódico catalán Gent con la noticia de las cartas de Greta Garbo y Mercedes de Acosta. Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona. E imagen de algunas de las cartas de Greta Garbo parte del fondo de Mercedes de Acosta, Rosenbach Museum.

Maryanne Dever cuestiona qué se entiende aquí por "nada" utilizando el trabajo de la física Karen Barad quien nos recuerda que de por sí, cualquier afirmación de la nada ya es una brecha performativa de aquello que se quería encontrar (Barad 2012: 4 citado en Dever 2015: 70). Dever explica que hay muchas razones por las cuales esta falta de "evidencia" es más compleja que el simplemente afirmar que "no hay nada", como que Greta Garbo era conocida por ser una escritora muy escueta. La propia Mercedes de Acosta cuenta en su autobiografía *Here lies the heart* (1960) el desasosiego que le generaba a la actriz responder a las cartas de sus fans y cómo en muchas ocasiones las quemaba, argumentando que esas personas no tenían ningún motivo para inmiscuirse en su vida. Otras investigadoras consideran que la propia de Acosta pudo deshacerse de las cartas de los años en los que supuestamente tuvieron una relación, entre 1931 y 1935 y que esta sea la razón de que las cartas más explícitas no hayan llegado hasta el fondo actual (McClellan 2000 citado en Dever 2015). Además, es importante tener en cuenta, nos dice Dever, que Greta Garbo era conocida por ser muy paranoica y protectora de su vida privada y su intimidad, retirándose del cine y de la fama muy joven. A esto se le suma que era una persona que apenas concedía autógrafos, el inglés no era su lengua materna y no lo hablaba bien nada más llegar a Estados Unidos en 1925 y, finalmente, el que su propia letra le resultase desagradable o fea (Dever 2015: 72). De hecho, como se puede consultar en las fotografías existentes de su letra, Garbo escribía en mayúsculas, con un trazo un tanto irregular e infantil para la época, especialmente notorio cuando se compara ésta con la caligrafía de la propia de Acosta. Todo ello, nos hace pensar que el medio escrito quizás no fuese el *médium* predilecto en el que la actriz decidiese expresar su amor. O que, de hecho, sí lo estuviese expresando en sus escritos, pero quizás no de la forma en la que el público exigía. Cuando el amor se somete a la lupa inescrutable de ojos externos, ajenos, de otra época y por lo tanto alejados de la práctica cultural y los códigos propios de la correspondencia y reconozcámoslo, eminentemente heterosexuales ¿qué se considera como prueba de amor definitiva? ¿Cuáles son las formas escritas y dichas en la intimidad que se consideran suficientes y necesarias para cambiar el enunciado que afirma que "no hay nada" y revelar que sí "hay algo"?

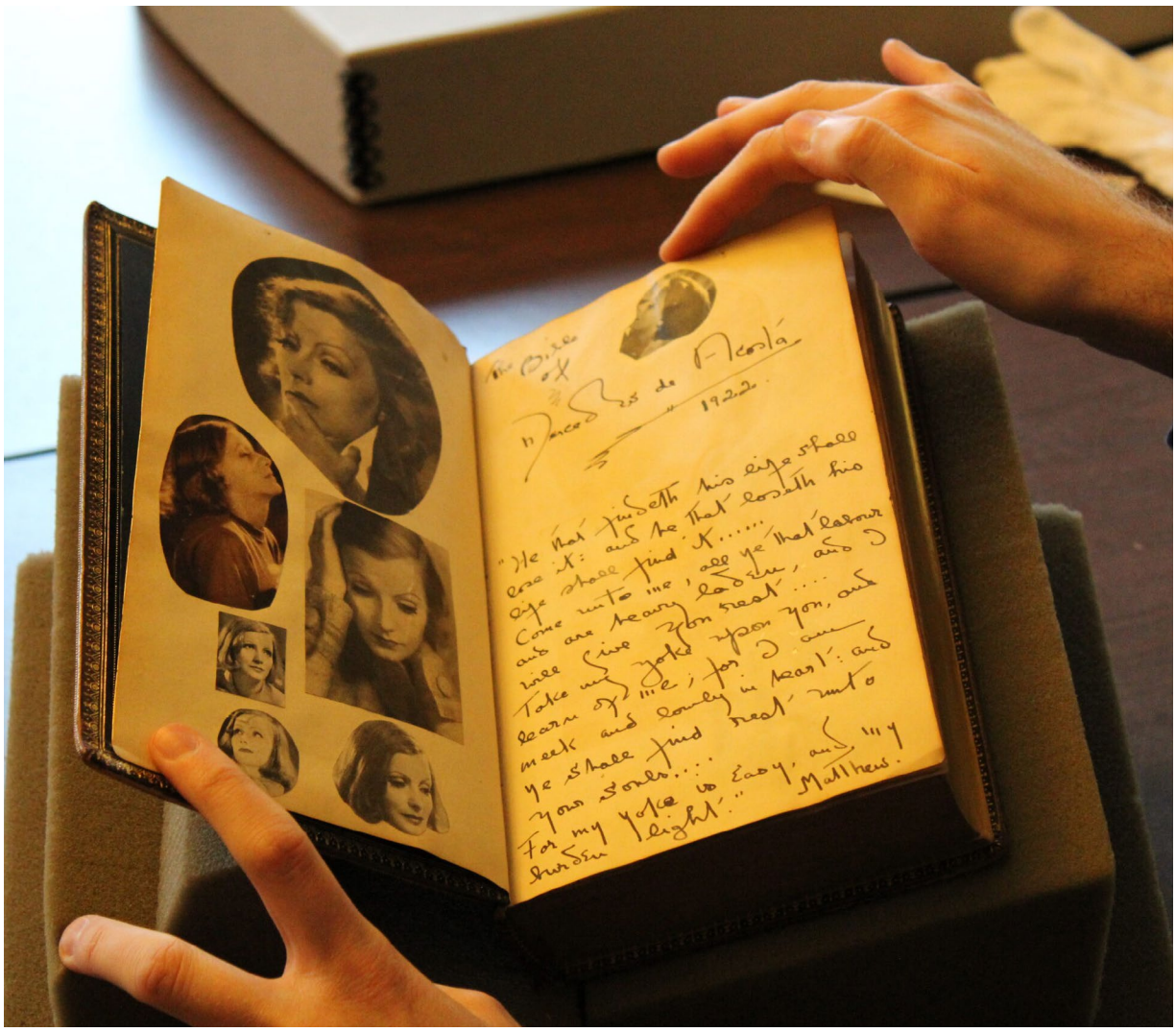
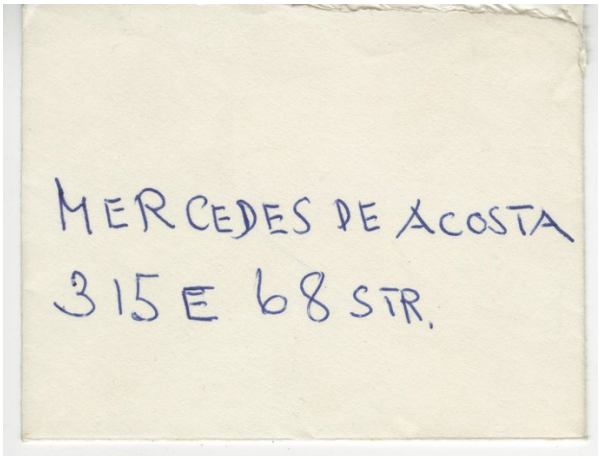


Fig. 119. Imagen de la biblia de Mercedes de Acosto e imagen de la mano enmarcada de Greta Garbo, parte de la colección Mercedes de Acosta en la Rosenbach Museum and Library, Philadelphia

Si bien no encontramos una declaración abierta y explícita de amor por parte de Garbo, son muchas las cartas en la que utiliza apelativos cariñosos hacia Acosta y donde no da respuestas ni afirmativas ni negativas a las invitaciones de de Acosta, sino unos continuos "quizás" que Dever entiende como claros juegos entre amantes, más aún teniendo en cuenta que Garbo era una de las grandes estrellas de cine y divas del momento y que, en repetidas ocasiones, la estructura entre amante y amada, se repetía entre ellas. Esta adoración de Mercedes de Acosta hacia Garbo es conocida, sobre todo gracias a su ya mencionada autobiografía, hasta el punto, por ejemplo y entre muchos objetos, haber intervenido la primera página de su Biblia con fotografías de la actriz o respondiendo a invitaciones surrealistas, como que se trasladase de Nueva York a Suecia para cenar en el margen de poco más de una semana, teniendo en cuenta que en los años treinta esto implicaba un viaje en barco de días. Este episodio lo narra de Acosta en su autobiografía de la siguiente manera:

Cuando regresé a Nueva York recibí una carta de Garbo, que seguía en Suecia. En su carta decía con tono jocoso "Cenemos en una semana desde el martes a las ocho en punto en el salón del Gran Hotel" […] Telegrafié a Greta lo que esperaba que sonase como un telegrama casual: NOS VEMOS PARA CENAR OCHO EN PUNTO GRAND HOTEL LA NOCHE DEL PRÓXIMO MARTES COMO PROPONES. (De Acosta 1960: 268-269)

De Acosta efectivamente hizo ese viaje, narrándolo como un complejo y turbulento trayecto en barco y cuando llegó al Gran Hotel y llamó a la puerta de la habitación de la estrella, ésta continúo, como siempre, con su actitud de diva haciendo referencia a que llegaba unos minutos tarde. Estos ejemplos, entre muchos otros, han hecho que muchos hayan interpretado esta dinámica como una obsesión y amor no correspondido de Mercedes de Acosta hacia Greta Garbo, pero quizás el archivo del amor de Garbo no se exprese de la misma forma ni, de nuevo en los mismos formatos. Dever argumenta aquí la violencia y ceguera de afirmar que "no hay nada" ante lo que ella llama "el peso del papel" (Dever 2015). En concreto el peso de 55 cartas, 30 postales y telegramas enviadas durante años y entre los que se encuentra algunos documentos absolutamente sensibles que permiten dar cuenta de esta intimidad innegable entre ellas como esta carta de una floristería con la dirección de Mercedes de Acosta escrita por Garbo:



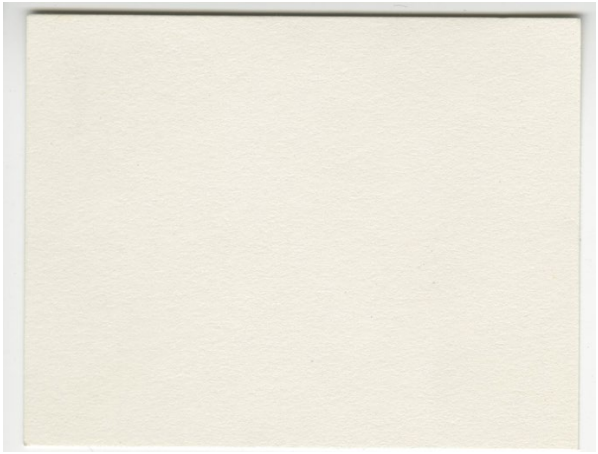


Fig. 120 y 121. Sobre de floristería dirigido a Mercedes de Acosta escrito por Greta Garbo y carta en su interior en blanco, colección Mercedes de Acosta, Rosenbach Museum and Library, Philadelphia

Esta es una historia sobre pasión, pero también de pasión *en* el archivo, donde se rastrea y se busca el documento definitivo y testimonial, una forma de confirmación explícita de un amor secreto y enterrado y ahora, finalmente, expuesto. Pero, de nuevo, el amor ocupa soportes y lugares insospechados y se expresa también como remanentes de objetos con los que no contamos y su imaginación, como esta tarjeta de una floristería que nos hacen pensar en las flores que ya no están, pero cuyo rastro y la emoción que emana, permanece. La tarjeta contenida en el interior de este envoltorio está, intrigantemente, en blanco, recordándonos el imposible ejercicio de decir –siempre y de la misma forma– 'Te quiero':

Uno o dos días después de declararme mi amor, te envié en un estado salvaje de vulnerabilidad, el pasaje de *Roland Barthes por Roland Barthes* en el que Barthes describe cómo el sujeto que dice "Te quiero" es semejante al "argonauta que renueva su nave durante su viaje sin cambiarle el nombre". Así como las partes del *Argo* pueden ser reemplazadas sin que la nave pierda su nombre, el significado de la frase "Te quiero" debe renovarse cada vez que los amantes la enuncian, ya que "el verdadero trabajo del amor y del lenguaje es darle a una misma frase inflexiones siempre nuevas". (Nelson 2018: 12)

Esta cita aparece en una de las primeras páginas del libro de Maggie Nelson *Los Argonautas* (2018) que también narra una historia de amor *queer*, y donde la autora nos cuenta cómo antes de haber conocido a su pareja actual, había dedicado toda su vida a la máxima del filósofo del lenguaje Ludwig Wittgenstein de que lo inexpresado está contenido –inexpresablemente– en lo expresado. Esta es, entre otras muchas, una de las cuestiones que se tratan en su *Tractatus Logico-philosophicus* (1973) un libro que pareciera áspero, lleno de proposiciones numeradas, apenas de una frase de longitud pero que termina con una preposición digna de todo amante que se precie en su secretismo: "7. De lo que no se puede hablar, es mejor callar" (1973: 203). Maggie Nelson nos dice sobre esta cita: "extraña la paradoja bastante literalmente, de *por qué escribo*, o cómo es que me siento en condiciones de seguir escribiendo [...] Pronto supe que también tú habías dedicado la vida entera a la misma convicción de que las palabras *no* son lo suficientemente buenas. No solo eso, sino que corroen todo lo que es bueno, todo lo que es real, todo lo que fluye" (2018: 9-10). La tarjeta en blanco de Garbo opera aquí como testimonio de este "peso del papel" (Dever 2015) y muestra que, a veces, no es necesario escribir palabras, ni decir el amor para que este exista, y cómo observar la intimidad y los "te quiero ajenos" siempre nos deja así: "sin palabras".

4.3.2 Amor, secreto y archivo

Mi análisis del amor en el archivo está absolutamente atravesado por esta creencia ferviente de la imposibilidad de aprehender y comprender amores e intimidades otras y, aún así, el ansía por acercarte, buscarlas y tocarlas. En el fondo de Gretel Ammann encuentro varios documentos sobre el amor. Por un lado, pruebo a hacer una búsqueda dentro de la temática "cartes d'amor" y encuentro tan sólo seis cartas de dos parejas reconocidas de Gretel y una de autoría desconocida. Además de las cartas, encuentro poemas de Dolors Majoral, canciones y muchas notas cotidianas que hacen referencia al día a día y a la convivencia, así como documentos creados por Gretel como conferencias sobre el amor, entradas de diario, poemas y también canciones.

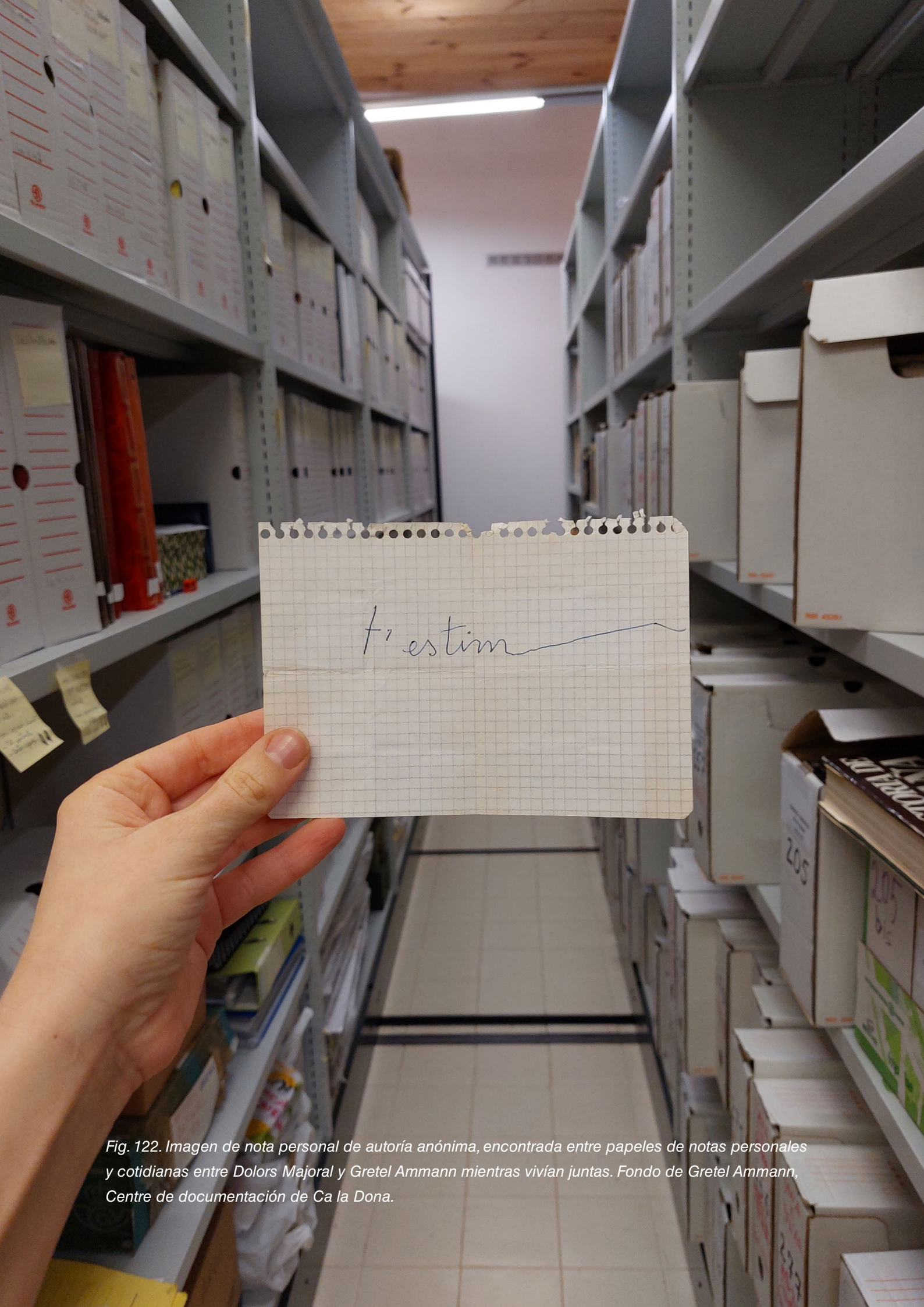


Fig. 122. Imagen de nota personal de autoría anónima, encontrada entre papeles de notas personales y cotidianas entre Dolors Majoral y Gretel Ammann mientras vivían juntas. Fondo de Gretel Ammann, Centre de documentación de Ca la Dona.

Las primeras cartas que leo, las más antiguas, fueron intercambiadas con Rosa Trueba en el verano de 1980 desde Santander a Barcelona y Formentera, donde Gretel estaba veraneando, y otras enviadas en Navidad. Aquí aparece una de las condiciones necesarias para el archivo del amor epistolar, la distancia. Donde, como dice Anne Carson, "las cartas son el mecanismo de la paradoja erótica, por un lado, conectoras y separadoras, dolorosas y dulces [...] dentro de las cartas, actúa Eros" (1986: 82). De nuevo, y como hemos explicado con la correspondencia entre Mercedes de Acosta y Greta Garbo, el archivo epistolar es uno en el que, a no ser que se tenga acceso a los dos fondos de las personas que mantienen la conversación, sólo nos permite conocer una parte, en este caso las réplicas de las amantes de Gretel, teniendo que imaginar sus cartas, pero sin llegar a leerlas. Aquí también aparece la distancia, en este caso entre los fondos o archivos personales, generando que esta sea siempre una conversación fragmentada, con dos partes que nunca llegan a juntarse. Imaginar el contenido o la respuesta de la carta que siempre y necesariamente falta es importante para dar sentido a la carta que se tiene delante, que en muchos casos responde preguntas o sigue un hilo iniciado en otro lugar. Esta continuada imaginación de esos documentos desconocidos hace que nos preguntemos qué cuidado estarán recibiendo esas cartas desconocidas: ¿se habrán guardado? ¿se habrán tirado? Y genera conciencia de la vulnerabilidad de este material cuando la respuesta se invierte: ¿sabrá esa persona que sus cartas permanecen y que alguien desconocido las lee y cataloga en este preciso momento? Pero la distancia también implica un ejercicio de vulnerabilidad: las cartas puede encontrarlas y leerlas otra persona además de a quien van dirigidas. A raíz de estas primeras cuestiones, quisiera plantear la importancia del secreto en el archivo del (des)amor en dos formas: como contenido y como metodología.

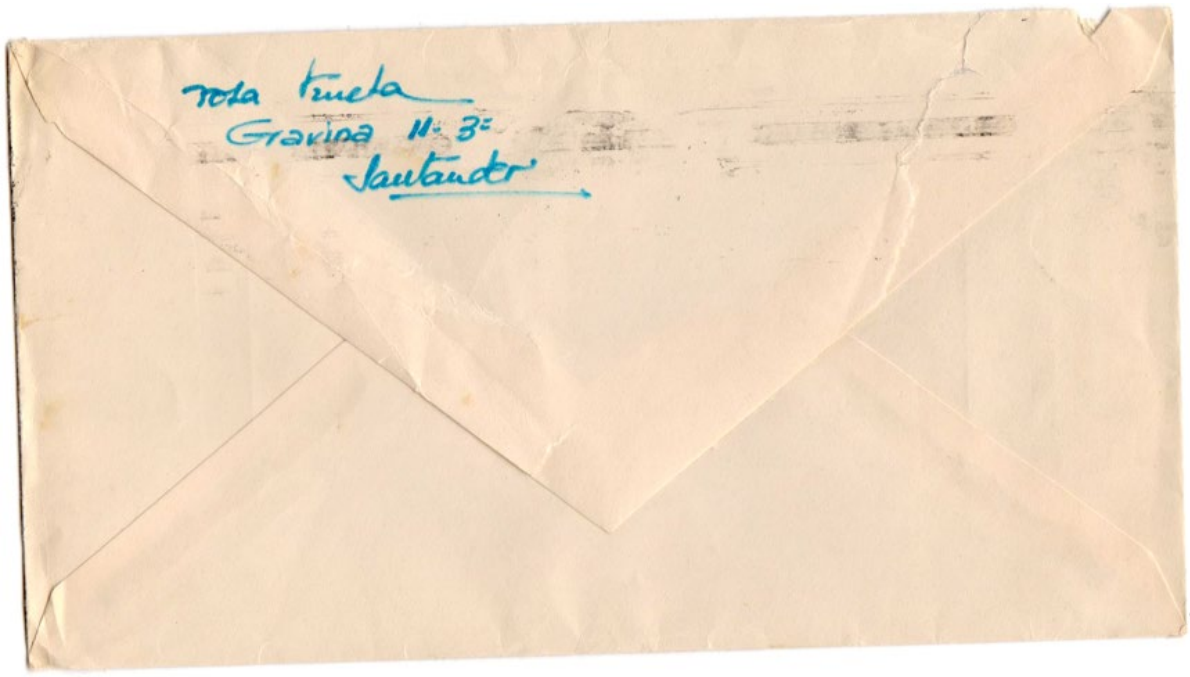


Fig. 123, 124, 125, 126 y 127. Sobre "Top Secret" de Dolors Majoral a Gretel Ammann, con el poema dentro (1984) y carta cerrada de Rosa Trueba a Gretel Ammann (1980). Montones de papeles y sobres apilados y sobres de diferentes personas. Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentación de Ca la Dona.

Mola
Para
Ilona,
a Pilar
Recuérdaselo
ya les he dicho(

AMMANN, S. A.
APARTADO 181
BARCELONA
Srta Miren Martinez
c. Descartes 6 torre
Barcelona
Spanien/Espagne

El secreto aparece primero como contenido en los documentos amorosos. Como nos recuerda Ann Cvekovitch los sentimientos son difícilmente archivables, más aún cuando pensamos en documentos y archivos de lesbianas y bisexuales que han tenido que ocultar su amor. Me encuentro con referencias a este ocultamiento y el miedo a ser descubiertas en varios lugares y concretamente en una de las cartas que leo de Rosa Trueba, en el que, después de una conversación telefónica le escribe a Gretel la frase "casi lo escucha mi madre" seguida de la afirmación de que, a partir de ese momento, le entregará todas las cartas en mano. De nuevo, esta afirmación nos recuerda las ausencias de documentos como parte del archivo amoroso lésbico en el que los códigos del armario y la homofobia contribuyen a la fragmentación, fragilidad y desaparición de este archivo. El secreto aparece también referido explícitamente en otro documento, en este caso de Dolors Majoral, un poema sobre besos escrito en un papel de color morado y contenido en un sobre con título "Top Secret". Al leer el documento, es imposible ignorar la paradoja de estar, siempre y necesariamente, saltándose la petición que el propio título contiene, y por lo tanto, obligándonos a tomar conciencia de estar desvelando un secreto depositado y guardado. Además, el secreto también está presente en el propio formato de las cartas, que se encuentran, en muchos casos, todavía dentro de los sobres, para asegurarnos de que no se extravían. Así, aunque estos estén abiertos, leer las cartas implica siempre el gesto de volver a abrir el sobre y recordándonos el ejercicio censurable que supone abrir una carta que no va dirigida a ti.

Afinidades parciales y corporales: besos, flores, lágrimas

Un gesto relacionado con este contacto a través del tiempo del que hemos hablado y que es también una forma de cercanía deseosa y amorosa hacia el pasado son los besos que, desde hace años, personas que acuden a la tumba del escritor Oscar Wilde en el cementerio de Père-Lachaise han ido dejando con las huellas de pintalabios de color carmín y que en muchas ocasiones han sido limpiadas y borradas por los trabajadores del cementerio. Con gran dificultad debido a la insistencia y repetición con la que seguían apareciendo estas marcas, se han dado indicaciones a los visitantes de que este gesto era "una falta de respeto para la memoria" e incluso se ha llegado a añadir una placa. Esta apelación a la "respetabilidad" ha sido incluso apoyada por el bisnieto de Wilde, Merlin Holland, quien ha afirmado que "las personas vulgares quizás hayan vandalizado la tumba de Wilde para siempre" (Jeffries 2000 citado en Luciano 2011: 122). Para Dana Luciano, este gesto de besar la tumba y dejar la marca, no hace simplemente visible lo *queer* en el pasado, en este caso reivindicar y recordar a Wilde como homosexual, sino que *queeriza* el método histórico:

Los historiadores *queer* se preguntan qué significa pensar la historia como algo más que una cronología lineal, un archivo público del progreso estable proporcionado y estabilizado por la reproducción doméstico-familiar de generaciones sucesivas. La presión de los labios en la piedra sugiere una forma diferente de contacto con el pasado. Los besos con pintalabios no establecen una línea temporal, una narrativa de descendencia entre Wilde y aquellos que los hacen, sino que doblan el tiempo a través de las loca-

lizaciones de afinidades parciales, presionando contra una presencia del pasado, la forma presente de este ser-de otra forma. (Luciano 2011: 123)

Precisamente yo también encuentro el rastro de un beso en una fotografía del fondo personal de Gretel Ammann, donde aparece retratada Guadalupe, a quien Ammann llama en muchas ocasiones "Lupita" con un beso que *atraviesa* su cara, rastro de unos labios que, al igual que ocurre con el tacto, son también una forma de conexión corporal a través del tiempo. Aquí el beso como una forma de con – tacto amplía y deforma la idea de la condición háptica de la fotografía para llevarla, en el contexto del archivo del (del)amor lésbico a un paso más: la fotografía y lo fotografiado como besable.

Fig. 128 y 129. Fotografía de Lupita con la huella de un beso y flores secas dentro de una carta de Rosa Trueba a Gretel Ammann (1980). Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Esta noción de las afinidades parciales es una adaptación del concepto de Dinshaw (1999) de las conexiones parciales entre el pasado y el presente, producido, en este caso, entre las personas que besan y Wilde, trayéndonos el cuerpo presente como tocante y tocado por el cuerpo pasado, y donde, como vemos en la fotografía de Lupita, el tacto a través del tiempo (Dinshaw 1999) se convierte en un con – tacto con este amor del pasado a través de la carga táctica y erótica propia de los labios y los besos[74]. Me interesa pensar esta idea de las conexiones y afinidades parciales en el archivo en *médiums* como rastros de besos, flores secas guardadas entre las cartas, lágrimas o la caligrafía y cómo estas tematizan el aspecto más corporal y carnal del archivo:

Rebecca Schmitz Robles: Yo también, una vez que... me tocó, o sea, yo me acuerdo de leer una postal de Rosa Trueba a Gretel, que era claramente… como que claramente habían roto ya y era como una postal un poco así de post ruptura, de cariño, pero a la vez un poco de distancia. Que hacía como unos comentarios de que eran unas mujeres como haciendo una red o algo así, "como mujeres tejiendo redes como nosotras o algo así" y a la vez había unas manchas ahí. Y me acuerdo decirle a Laura "¿crees que son lágrimas, Laura?" Y me dice: "No, no pueden ser lágrimas porque no, ¡qué nos morimos!."

Laura Casellas: [rie] Exacto, como yo me negaba a aceptar que fueran lágrimas porque me ponía a llorar.

Elena Castro Córdoba: ¡Guau! me encanta.

Rebecca Schmitz Robles: Es que muy fuerte esa postal.

Laura Casellas: Como borrones así pequeñitos del boli, ¿sabes? Así como de...

Rebecca Schmitz Robles: Manchurrones.

Elena Castro Córdoba: Eran lágrimas [ríen]. (entrevista Laura Casellas y Rebecca Schmitz Robles, 07/09/2023)

74 Agradezco a mis compañeras del archivo Rebecca Schmitz Robles y Blanca Arias que me enseñaran esta fotografía de Lupita, que yo no había visto hasta ese momento.

Figura 130 y 131. Postal de Rosa Trueba a Gretel Ammann con humedades, interpretadas como "lágrimas" (1981). Fondo de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

El borrón y la humedad en la postal produce una afinidad parcial a través del tiempo entre Gretel y las archivistas que toman conciencia y empatizan con la experiencia de una ruptura y de un vínculo que se distancia. Interpretar esa humedad como lágrimas permite imaginar a Gretel llorando, lo que genera también la posibilidad del llanto como reflejo empático y emocionado en las archivistas. Pero, también nos trae, literalmente, el cuerpo porque posibilita, al igual que la sangre, pensar estas lágrimas como parte de los restos corporales de Gretel contenidos en el fondo. De nuevo, este archivo excede las convenciones propias de la catalogación y muestra la dificultad de archivar los sentimientos que interpretan la humedad como lágrima y como remanente carnal de la creadora del fondo.

El amor está encriptado

El cuerpo aparece en otro documento amoroso ligado a la caligrafía y que nos hace pensar en este secreto, ahora ya no sólo como contenido sino como método. Se trata de una nota absolutamente misteriosa: no conocemos su autoría, ni el año y parece escrita en un papel que se hubiera roto de otro lugar. Hasta este momento en el archivo siempre había leído documentos cuya caligrafía era clara, en castellano y familiar (la letra de Gretel) o bien de personas cuya caligrafía habíamos terminado por reconocer y que alguna compañera era capaz de comprender. Pero este se trata del primer documento en el archivo cuya caligrafía no me permite comprender lo que leo.

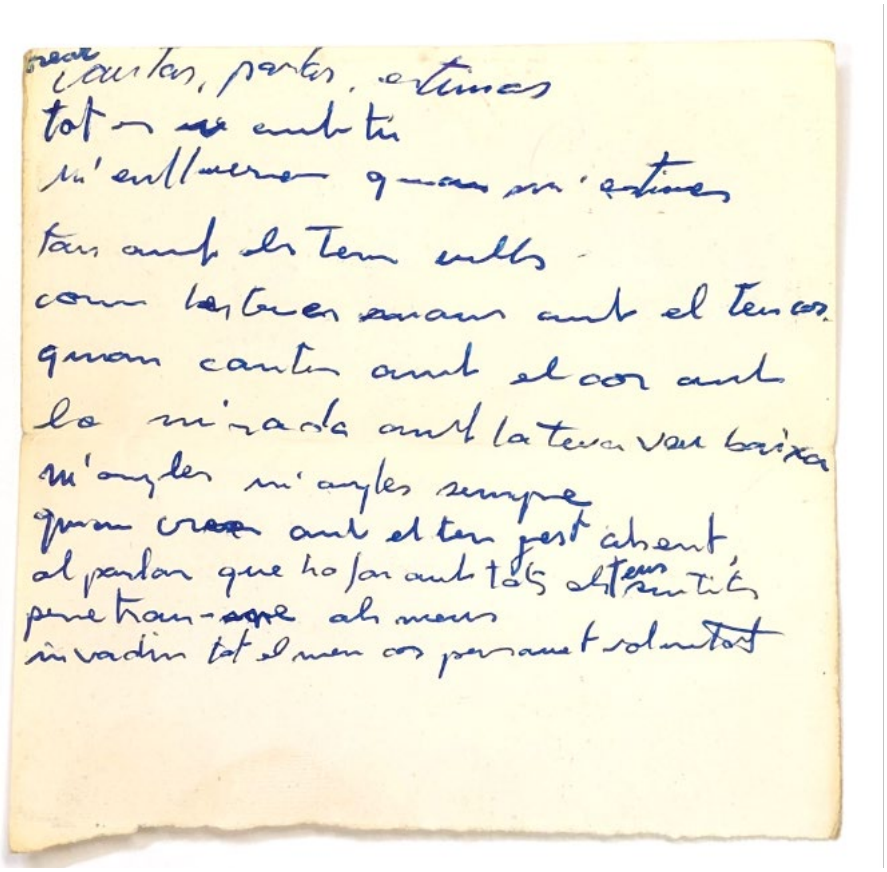


Fig. 132. Nota de amor de desconocida. Fondo de Gretel Ammann, Centre de documentació de Ca la Dona.

"Cantar parlar, estimar
Tot amb tu m'enlluerna quan m'estimes
tan amb els teus ulls
com las tevas mans amb el teu cos
quan cantas amb el cor amb la mirada amb la tema veu baixa
M'omples, m'omples sempre
quan crea (sic.) amb el teu gest atent al parlar que ho fas amb tots els teus sentits
Penetran-me als meus.
Invadin (sic.) tot al meu cos (sic) permanet sobretot"[75].

Para poder transcribir este texto tuve que pedirles a dos de mis compañeras del archivo, Gemma Belmonte y Laura Casellas, que me ayudaran a leer la letra y a intentar transcribirla. Para ello pasamos el documento de mano en mano, lo leímos en voz alta, con entonaciones que terminaban varias palabras en interrogación, dudosas. Lo escaneamos y nos acercamos a las palabras y algo conseguimos comprender. En la repetición de todos estos gestos, se repetía la traducción y la ecuación de que, al igual que la letra nos resultaba retorcida y extraña, lo mismo nos ocurría con su autora. Era la primera vez que nos encontrábamos con un documento que nos resultase tan difícil comprender a todas y, por lo tanto, aquí la condición de la "desconocida" en el archivo se acentuaba. Pero, como se puede comprender del tremendamente contenido emotivo y erótico de lo que conseguimos descifrar, esta era una "desconocida amante". Son muchas las personas que nos han descrito a Gretel como alguien magnética, seductora y con la capacidad de que su ejercicio de seducción fuese también parte de la seducción lesbofeminista, que hiciese que muchas se entusiasmaran con el activismo junto a ella. Esto hacía que me preguntase, ¿debemos entender que, quizás, sea una nota anónima de una admiradora que no conocemos?

La caligrafía retorcida que esconde el contenido, la falta de contexto que impide seguir la pista y a la vez la contundencia del deseo contenido en este documento genera un extrañamiento y un misterio que nos hace pensar más que nunca en ese cuerpo: ¿quién era? ¿cómo era? ¿cómo escribió esto? ¿por qué lo escribió? ¿cuándo? ¿se lo dio a Gretel o lo escondió en sus pertenencias? ¿se conocían? ¿sería una amante puntual de la que no sabemos nada más? ¿será otra amante que sí conocemos, pero de la que, en este contexto, no reconocemos su caligrafía? Todas estas preguntas surgen tras el intento de interpretación y comprensión donde, además, el cuerpo

75 He decidido dejar la versión original en catalán para no perder de vista la importancia de la caligrafía ligada al cuerpo. La traducción de lo que conseguimos comprender diría así: "Cantar, hablar, amar / Todo en ti me deslumbra cuando me amas/ tanto con tus ojos/ como tus manos y tu cuerpo/ cuando cantas con el corazón con la mirada con tu voz baja/ me llenas, me llenas siempre/ cuando creas (¿) con tu gesto atento al hablar que lo haces con todos tus sentidos / penetrando a los míos /invadiendo todo mi cuerpo (¿) permanente sobre todo".

de las archivistas tomó mucho protagonismo. El texto tiene un tono poético, que al leerlo repetidas veces, con distintas voces y en voz alta en el archivo, convierte ese momento de catalogación en un momento pudoroso, íntimo y erótico. Casi como un ritual en el que las tres que ahí nos encontrábamos al darle diferentes entonaciones y comprensiones a un texto parecido, consiguiésemos, con cada repetición, arrancar una palabra más al documento que se resistía a desvelar su significado por completo. La mano como herramienta erotohistoriográfica lésbica es también importante en este gesto de desvelamiento de la caligrafía ajena y de escritura de unos códigos indescifrables como parte del secreto del amor ajeno. Al hacer el zoom en la imagen escaneada, Gemma intenta recordar sus apuntes de grafología y, poco a poco, me va explicando los retorcimientos de las letras que ella intuye, generando en esa descripción una imagen mental del movimiento del trazo de la "desconocida amorosa". Pero llega un momento, en el que el cuerpo y la comprensión se agota, aceptando, finalmente, que no podemos llegar a transcribir ni comprender la totalidad del texto y que este es un documento más del archivo: archivo del amor encriptado.

Archivos pudorosos y sonrojamiento

Al contemplar las cartas, poemas, y recuerdos del amor de Gretel Ammann no puedo evitar sonrojarme al sentirme una *voyeur*, una mirona en el archivo. El interés que moviliza mi búsqueda no puede sino ser descrito como de "morbosa" o incluso con un deseo pornográfico de desvelar las vergüenzas de las capas y capas de documentos y los soportes de ocultamiento y vestimenta que representan las carpetas, las cajas. Al leer estas cartas me sonrojo, esto es, me sube la sangre a las mejillas, se moviliza mi ritmo corporal, me sube la temperatura, imaginando que al tocar mis mejillas las siento calientes y rojas. Si, como analiza Giorgo Agamben (2005), el sonrojamiento es un proceso en el que se refleja el pudor, o más bien la falta de pudor, del otro, aquí mi vergüenza tiene que ver con el sentirme partícipe de un secreto que no debería conocer y el riesgo o miedo a ser descubierta en ese ejercicio de indiscreción. El archivo del (des)amor es así un tipo de "archivo pudoroso", que exige desarrollar una ética y una erótica específica tanto en su contacto como en su interpretación. Retomamos aquí la importancia de las políticas de la iluminación vinculadas al conocimiento y la oscuridad poética de la que habla Audre Lorde (2003)[76]. Algo que aniquila esta erótica y poética necesaria para aproximarse a este tipo de archivos con cuidado es esa búsqueda insidiosa que entiende los documentos como "pruebas" o evidencias, como veíamos con el caso de Mercedes de Acosta y Greta Garbo y donde, de nuevo, se le da un papel fundamental y la vista como el *médium* de la verdad:

La etimología muestra que la palabra "ver" proviene del latín *videre* y del indoeuropeo veda: "Yo sé", de donde derivan términos como evidencia (lo que es visible), providencia (pre-ver según la preconcepción de Dios), etc. La vista es la primera garantía del saber: "hay que ver para creer", "lo creeré cuando lo vea",

76 Esta idea se esbozó en el capítulo de Metodología.

> etc. "Ya veo" es sinónimo de "ya comprendo". Ver "con sus propios ojos" es un argumento inapelable. Lo que "salta a los ojos", lo que es "evidente" es indiscutible. La teoría es la contemplación y la reflexividad dirigida al mundo. (Le Breton 2010: 57)

Si lo evidente es lo claro a los ojos, lo que llega a verse, la luz y la claridad no todo es claro ni evidente en los archivos de sentimientos del amor y el deseo lésbico y quizás haya que defender una erótica y una investigación de lo oscuro o lo que no se deja ver. Una aceptación de lo que se nos escapa, de que el "peso del papel" romántico también sea el de salvaguardar parte del misterio y la intimidad de las amantes. Por lo tanto, el intento de desarrollo de una erótica oscura parte de estos archivos pudorosos es también una condición necesaria del guardado y cuidado del archivo del (des)amor.

4.3.3 El orden del amor: cronología de las novias y temporalidad de las amantes

Por último, el amor también ocupa un lugar importante dentro del archivo como parte de una metodología *queer* y, concretamente, una metodología amorosa, donde el conocimiento de las amantes y parejas de Ammann nos permite ubicar cronológicamente muchos documentos, ayudando así a su catalogación. Hasta tal punto es útil para la tarea de la catalogación esta información que existe un documento, de autoría también desconocida, cuyo título podría ser "cronología de las novias" y que alguien, antes que nosotras, debió crear para ayudar a la ordenación del fondo. Aquí los criterios de ordenación cronológicos se ven afectados por las historias excesivas e inaprehensibles del amor y, de nuevo, la cronología y el intento ordenador del archivo se entrecruza con el anacronismo y los saltos propios de la temporalidad de las amantes. Esta es una temporalidad, como analiza Blanca Arias de la mano de la película de Celina Sciamma, *Retrato de una mujer en llamas* (2019) marcada por el impacto temporal que una cultura del consentimiento y donde todavía hay armarios genera, como es el hecho de que el primer beso en esta película (donde el deseo entre las amantes está claro desde el principio) se produzca después de una hora y diecisiete minutos (Arias 2023: 4). Arias relaciona esta decisión de lentitud en el desarrollo del deseo con una frase que Sciamma repite en varias ocasiones, "el deseo es sobre el retraso". En el archivo el ejercicio del recuerdo constante que hemos analizado también participa de esta temporalidad de las amantes que tocan y son tocadas en sus objetos, sus cartas, pero a las que también tocamos nosotras a través del tiempo y con las que somos sostenidas y sostenemos a través del tiempo: "a partir de la mano lesbiana como prótesis sensual y sensible que nos permite manosear la temporalidad como quien abraza a una amante, podemos reclamar nuestro derecho a afirmar la vida, a afirmar un futuro en contacto con nuestras antepresentes" (Arias 2023: 11). Este retraso y lentitud y en última instancia fracaso en la tarea de catalogación que tiene que organizar cronologías imposibles, forma también parte de las temporalidades que "nos giran" en el tiempo, donde repetimos este gesto de sentir hacia atrás como uno "retrasado" frente al ímpetu del avance.

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. 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.

CATALOGACIONES A-PEGADAS

5.1 FONDOS FOTOGRÁFICOS

El pegamento aparece, en un primer momento, en las fotografías y, concretamente, en la confección de álbumes fotográficos. La forma de ordenar y conservar los fondos fotográficos del archivo de Ca La Dona consiste en la confección y almacenaje de las fotografías donadas en álbumes de conservación. Estos álbumes son carpetas de anillas de cartón libre de lignina en su cara interior, que permite que el papel conserve su calidad y su tonalidad durante más tiempo, garantizando una mejor conservación de las fotografías. Las hojas de papel que contienen estos archivadores, donde van pegadas las fotografías tienen PH neutro, son 100% de algodón, y sin reserva alcalina. Además del cuidado que la naturaleza de estos álbumes garantiza, Ca La Dona se ha beneficiado de diversas subvenciones para poder digitalizar algunos fondos fotográficos, de modo que el principal recurso de consulta sean los archivos digitales y que tan solo se acceda a las fotografías físicas en casos excepcionales. Por lo tanto, y como veremos a continuación en mayor profundidad, la catalogación de fotografías en álbumes no responde simplemente a una necesidad de ordenación sino a un interés en su cuidado y conservación. Esta tensión entre el deseo de conservación y el daño inevitable que el contacto con el material genera, ha estado presente a lo largo de todo el proceso de confección de álbumes y en esta investigación.

Para su desarrollo, he consultado cuatro fondos fotográficos, todos ellos parte del archivo de Ca la Dona: el fondo fotográfico de Gretel Ammann, que cuenta con un total de 89 reportajes y 9 álbumes, el de Ca La Dona[77], con 465 reportajes y 22

77 Es importante recordar aquí la distinción entre la totalidad del archivo del Centro de Documentació de Ca la Dona, conformado por multitud de fondos y el fondo de Ca la Dona, que es el fondo específico de este espacio, el más grande del archivo, catalogado en su totalidad y que contiene documentación

álbumes y el del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, con un total de 85 reportajes y 3 álbumes. Estos son los fondos fotográficos trabajados por las voluntarias y activistas del archivo, aquellos que se han pasado de sus soportes originales en el momento de la donación —en muchos casos sobres, cajas o álbumes personales— y se han desmontado y pegado en estos álbumes de conservación descritos anteriormente. Actualmente se siguen catalogando, digitalizando y confeccionando los álbumes del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, fondo que se ha ido ampliando a raíz de las actividades y encuentros realizados estos años, con donaciones recientes por parte de algunas de las ex integrantes del colectivo. También he consultado el fondo fotográfico del colectivo Lesbos, y otros fondos personales, que aún no se han catalogado y, de los que, por lo tanto, no tengo información más allá de su imagen y del soporte en el que fueron donadas[78].

5.1.1 haciendo los álbumes

Además de la consulta de los fondos fotográficos mencionados he formado parte del proceso de confección de álbumes y catalogación de fotografías de los fondos de Gretel Ammann y del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona. Comenzamos a catalogar las fotografías del fondo de Gretel Ammann y a hacer los álbumes de su fondo en una actividad colectiva y en forma de maratón, que llamamos Arxivatona, donde hicimos una llamada para sumar voluntarias nuevas, que en muchos casos no habían tenido relación previa con metodologías de archivo, y que pudieran conocer el trabajo que el grupo de voluntarias estábamos llevando a cabo. Para realizar esta catalogación mantuvimos el mismo procedimiento y los mismos materiales que se habían utilizado para la confección de álbumes del fondo de Ca La Dona, el único catalogado hasta ese momento.

El proceso de confección de estos álbumes fue caótico, emocional y en serie. Primero las fotografías debían ser catalogadas como reportajes rellenando la información del programa Microsoft Access (fecha, onomásticos, dimensiones de las fotografías, localización, título, etc.) y una vez se tenía el código que correspondía al reportaje, éstas debían ser pegadas a las páginas de los álbumes. Para realizar esta actividad, nos dividimos en cuatro grupos que iban rotando por diferentes mesas de trabajo por lo que, al terminar de catalogar las fotografías asignadas a un grupo en el transcurso de una hora, éste debía moverse a la siguiente mesa y continuar con la catalogación de otros objetos. Este trabajo en serie generó que, en muchos casos, se perdiese el hilo del número que debía aparecer en la fotografía y que se produjesen pequeños errores en la numeración de la catalogación.

---

desde los setenta hasta los años dos mil. No se debe confundir por lo tanto la totalidad del archivo situado en Ca la Dona con su fondo específico.

78 Como veremos más adelante, esto no les quita interés a estos fondos pues, frente a los álbumes de conservación, estos soportes aún conservan la narrativa de la donante intacta.

Universidad Complutense de Madrid

Fig. 133, 134 y 135. Imágenes de participantes durante la primera Arxivatona. En la imagen una de las integrantes del archivo explica el proceso de pegado en el álbum, la disposición de la fotografía y dónde se debe apuntar el código. En las otras dos fotografías vemos cómo se adapta y se pega la esquina de la fotografía a la cantonera. Fotografías y cortesía de Marina Freixa. Centre de Documentació de Ca la Dona (2021).

Se decidió que las fotografías fuesen pegadas sobre la superficie de las hojas con unas cantoneras que tienen pegamento solo por un lado y utilizando guantes de plástico para no dañar los materiales, introduciéndolas dentro de las cantoneras y a continuación pegando éstas sobre la superficie del papel. Pero el pegamento de las cantoneras, al pegarse a los guantes de plástico que utilizábamos, generaba, en muchos casos, que el manejo fuese torpe, que se pegase y se despegase del papel, arrancando en ese gesto una pequeña superficie de la hoja, o bien que se pegase directamente y por error en una parte de la fotografía, dejando un pequeño rastro de pegamento sobre su superficie. Esto es, como veremos en profundidad: si bien éste parecía un proceso sencillo, cometimos muchos errores al hacerlo e hizo falta un ejercicio de ensayo y error para terminar de pulir la técnica, que involucró toda una serie de decisiones sobre cómo tocar y ordenar el material, generando un tipo de economía del tacto específica, evocando un tipo de afectos determinados, como el asco y donde las capas de error evocaban tiempos anacrónicos, fallidos y espectrales.

La mano mediada: los guantes

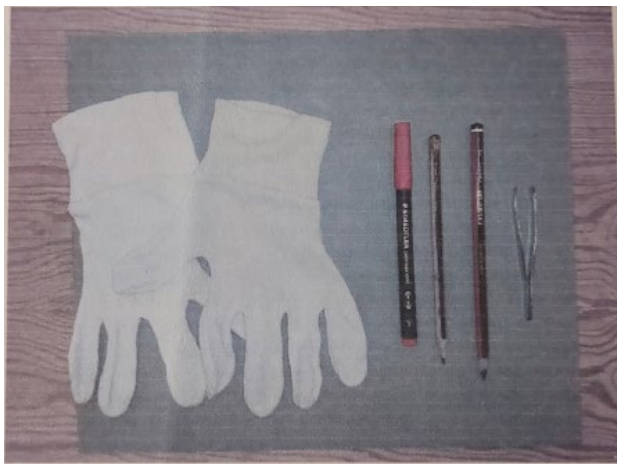


Fig. 136. Imagen del manual de catalogación del fondo fotográfico de Ca La Dona hecho por Gemma Alonso Guivernau

Esta fotografía aparece en el manual que hizo una de las personas contratadas en el archivo que sí era profesional de documentación y biblioteconomía, Gemma Alonso Guivernau, donde aparece indicado que será necesaria la utilización de guantes de algodón para no dejar huellas en las fotografías. Si bien esta guía intentó seguirse, la falta de fondos, así como la dificultad de manejo de estos guantes de algodón, hizo que este sistema terminase por descartarse. Hablando con Montserrat Roset, una de las compañeras y veteranas del archivo que ha asumido buena parte de la responsabilidad del cuidado de estos fondos y que había sido parte de la catalogación del fondo fotográfico de Ca la Dona, me comenta la dificultad de seguir todas indicaciones iniciales, que en muchos casos planteaban o seguían modelos de catalogación y conservación profesional:

Montserrat Roset: Es que no puedes trabajar con estos guantes de algodón [...] al final es desesperante. Y es un trabajo de precisión con estas cantoneras. Estas aún son grandes. Pero mira, hasta que no llegamos aquí... todo esto es posterior, o sea, todas eran así. Que era lo que habíamos encontrado, porque además

> hubo un traspaso, pero muy rápido y hasta que no llegamos aquí... No creas tú que buscar y encontrar esto fue fácil. […] trabajamos siempre, aunque fueran de tamaño grande [las fotografías] con esto chiquitín. Entonces se caían todas las fotografías. Este fue uno de los problemas. Y, además también tuvimos complicación, no únicamente con el pegado, sino con seguir las instrucciones de Gemma. Porque aquí ya estaba muy facilito todo, tal, tal. Pero al principio entender el sistema tampoco fue tan obvio. La prueba es que de las primeras hojas tenemos como una lista larga que está por resolver de "duda, duda, duda, duda, duda". O sea que teníamos que conectar con Gemma y plantearle todo. Dudas que luego se fueron resolviendo a medida que vas entendiendo un poco más. Pero no... fue un caos. Claro que fue un caos. (entrevista con Montserrat Roset 24/05/2022)

Las pretensiones profesionales se ven truncadas cuando entendemos que ese proceso aséptico, un tanto de disección, que muestra la fotografía del manual, donde los lápices asemejan a los bisturíes de una sala de cirugía, en realidad, nunca llegó a cumplirse. Todo lo contrario: la catalogación generó, a su vez, otra historia a documentar –la de los activismos del archivo– donde el caos del que habla Montserrat Roset, mediante el trazo de la huella de la suciedad y del pegamento, quedó documentado como parte de una metodología caótica (Law 2004).

Una vez descartados los guantes de algodón, se comenzaron a utilizar guantes de plástico, más baratos. Además de ser más económicos, pensamos que quizás el manejo de los materiales sería más sencillo con ellos, pero pronto vimos que el plástico mediador entre la superficie de la piel y la superficie de la fotografía aparentemente cuidaba, pero también desensibilizaba. Que el plástico como mediador desensibilice significa que no permite tener una sensibilidad corporal, táctil, que permita sentir con claridad los contornos –las superficies– de las cantoneras, lo que genera errores, pero también desensibiliza en este deseo de frialdad y neutralidad. Ser sensible a los materiales significa generar intimidades con éstos y, una de las grandes intimidades, como ya hemos visto en el capítulo anterior, se da por medio del tacto. Podemos entender el deseo de contacto como una forma de sensibilidad, donde el contacto sensible, e incluso excitante o erótico, permite tener una mayor información y conocimiento de los materiales mostrándonos, en este sentido, que la superficialidad, lo superficial, importa. Lo que importa, en muchos casos, es algo valioso y que requiere un ejercicio de responsabilidad en su cuidado; las cosas importantes son aquellas que queremos cuidar y proteger. Pero, como se ha visto en innumerables ocasiones, en inglés lo que importa, *matter* significa también materia. Pensar la importancia de la superficialidad se convierte así en pensar la materia de la superficialidad, de las superficies. Siguiendo este juego de palabras derivado del inglés, podemos decir que lo que importa es la materia o, mejor aún, que *lo que importa es material.* Y el tacto es, precisamente, aquello que pone en contacto superficies y, en este contacto, demarca los límites y contornos de las entidades. Por lo tanto, como nos recuerda Karen Barad, el tacto demarca lo que la materia *es* y lo que la materia hace:

La materialidad en sí misma está siempre siendo tocada por y tocando infinidad de configuraciones de otros seres y otros tiempos. En un sentido importante, en un sentido íntimo y deslumbrante, tocar, sentir, es lo que hace la materia, o mejor aún, lo que la materia es: la materia es una condensación de respons-habilidad. Tocar es una materia de respuesta. Cada uno de "nosotros" está constituido en respons-habilidad. Cada uno de "nosotros" está constituido como responsable del otro, en con-tacto con el otro. (Barad 2012: 220)

Siguiendo a Karen Barad al entender la *respons-habilidad* como el ejercicio de una habilidad, esto es, el ejercicio de dar respuestas, propongo que la razón por la que se decidió no utilizar guantes no responde simplemente a una decisión práctica, sino afectiva y que, en este ejercicio de responsabilidad, reconoce esta falta de habilidad para llevar a cabo este proceso utilizando guantes y sin dañar las fotografías. El guante bloquea esta interacción entre la superficie de la piel y la de la fotografía y, al hacerlo, genera un tipo de tacto y un conocimiento específico. Y si bien representa un elemento de cuidado y conservación de los materiales que maneja, el resultado, como hemos visto, en muchos casos termina por ser el contrario. Pensemos que estos procesos asépticos pretenden no dejar rastros: que la materialidad y la historia de ese cuidado sea invisible, que pase desapercibida. De hecho, la catalogación profesional es aquella que hubiera querido pasar por un lugar y no dejar huella. En cambio, en este proceso de catalogación, los cuerpos y sus rastros, sus huellas, están absolutamente presentes. Por lo tanto, una vez esta actividad finalizó, las voluntarias comprendimos que el manejo de las cantoneras con estos guantes de plástico era muy complejo y en este ejercicio de respons-habilidad, decidimos no utilizarlos. Esto generó otro daño: si bien ahora el manejo de la cantonera era un tanto más hábil al haber una mayor sensibilidad en el contacto con la piel, los dedos corrían el riesgo de mancharse de pegamento y de dejar un rastro en la fotografía, en muchos casos una huella dactilar.

Economía del tacto

La mezcla de errores que se generaron en la maratón de catalogación como los restos de las gomas de borrar y de la suciedad que generaron los lápices, las cantoneras mal pegadas que tuvieron que ser despegadas y al hacerlo arrancaron trozos de papel, las huellas dactilares sobre las fotografías al habernos pegado los dedos con las cantoneras una vez se decidió dejar de utilizar los guantes. La catalogación guarra y caótica quedaba así registrada con todas estas capas tentativas y experimentales, a modo de lo que Michelle Murphy denomina la "metodología del origami" donde quedan inscritos los intentos y dobleces necesarias para dar forma a una figura de papel, pudiendo ver las marcas de esos "ensayos y errores" así como las líneas y sustratos de aquellos caminos que se deben doblar y repetir para dar lugar a la forma final y donde "relacionar[se] con un pasado topológico reimaginando el trabajo histórico como un tipo de origami, impacta en el estado ontológico de la escritura de la historia en sí misma: cómo las narrativas históricas participan en recrear los fenómenos que involucran" (2012: 187). Estas metodologías fallidas y erráticas, donde se podían apreciar las capas y capas de intentos a través de las virutas de suciedad, los manchurrones, la nume-

ración fallida generó, como una compañera comentó que, en resumidas cuentas, el resultado de lo que estábamos haciendo fuera una guarrería, un asco.

Sara Ahmed nos recuerda la relación que existe entre la pegajosidad y el asco. Los objetos o sujetos asquerosos son aquellos que atentan contra los límites, que se nos acercan en exceso, que amenazan nuestros contornos. La alteridad es pegajosa en tanto que tememos que aquello que el otro es "se nos pegue" si repetimos la cercanía con ese cuerpo. Pero, además, existe una relación entre la pegajosidad, la orientación *queer* y la repetición. El miedo al contagio o a que algo "se te pegue" tiene que ver en parte con este gesto de repetición, también cuando le pedimos a alguien que deje de decir o repetir algo por miedo a que "se nos pegue". Y, como vimos al hablar de la orientación *queer,* el gesto repetitivo e insistente es fundamental para la salida de la línea heterosexual y la generación de esos caminos del deseo (Ahmed 2019a), siendo el cuerpo *queer* individual y colectivo aquel que necesariamente debe repetir gestos, movimientos, reivindicaciones e incluso fórmulas verbales[79] para darle consistencia a esta orientación, hasta que estas se adhieran, "se peguen" a un imaginario y una visualidad que trata de invisibilizarlas o ignorarlas. En este sentido, los cuerpos y tiempos *queer* son abyectos en esta deformación de los límites y en la continua salida de las líneas, de las expectativas y de las superficies pautadas: "este tiempo abyecto de nuestras existencias puede ser pensado como *temporalidades dañadas* porque en su consistencia viscosa y densa se pone en juego la condición ininteligible de nuestras identificaciones e identidades no heteronormativas ni homonormativas que los marcos epistemológicos hegemónicos occidentales y coloniales producen de nuestras subjetividades" (flores 2021: 108). Si la temporalidad dañada es aquella que precisamente fracasa y es errática en completar la expectativa de la temporalidad heterolineal y del progreso, encuentro alianzas entre este componente denso propio de estas vidas, entendido como aquello cuyo principio y su final, a diferencia de una línea recta, es difícilmente identificable o ininteligible, como nos dice flores, con el daño, el fallo, la guarrería y el asco generado en el archivo en el proceso de catalogación. El deseo y la tensión inherente a este gesto de cuidado y de no tocar, de distancia, entremezclado con la necesidad de a-pegarse al material, está también atravesado por esta temporalidad dañada poblada de cuerpos viscosos que fallan continuamente y que terminan generando, a su vez, el cuerpo del archivo fallido, pegajoso, asqueroso. No obstante, el pegamento no es asqueroso en sí mismo, sino que su asquerosidad, su elemento abyecto, radica en esta capacidad de conectar unas cosas con otras, en borrar los límites y la superficie que diferencia entidades (Ahmed 2004). En generar cercanías excesivas o no deseadas. Esto puede generar asco, además, cuando una de las superficies que entra en contacto con otra es la de la piel, momento en el que corremos el riesgo de llevarnos parte de una superficie que no es nuestra con nosotras. El pegamento es, en

79 Pensemos por ejemplo en la inagotable y repetitiva actividad de salida del armario en diferentes contextos que la heterosexualidad obligatoria impone al asumirnos como cis-heterosexuales en caso de no expresarlo: laborales, médicos, nuevos entornos sociales, etc.

este sentido, un material superficial, relativo a las superficies, que nos acerca en exceso y cuya materialidad densa, viscosa, que puede generar miedo y asco en su cercanía.

Pero además el pegamento tiene relación con un concepto interesante para pensar las temporalidades *queer* y la vinculación con los objetos en un archivo como este. Dana Luciano propone revisar el análisis de Ann Cvekovitch, que entiende los archivos *queer* como "archivos de sentimientos", no tanto desde los "sentimientos" (*feelings)* sino desde el apego (*attachment).* Luciano plantea esta idea en su análisis de la película de Todd Haynes, *Velvet Goldmine* (1998), una recreación del *glam rock* de los años setenta y ochenta con personajes que emularían a David Bowie o Iggy Pop y donde un objeto, un pin de color verde, muestra cómo "el apego *queer* y la fantasía opera temporalmente en relación al pasado" (Luciano 2011: 129). Al comienzo de la película, vemos como una nave espacial deja a un bebé recién nacido en la puerta de quienes se convertirán en sus padres. Este bebé resulta ser Oscar Wilde, que es representado como el origen de una genealogía que llega hasta los protagonistas de la escena *glam rock* a través de este objeto, que se hereda a lo largo de la película y aparece de la mano de diferentes personajes, convirtiéndose en un objeto *queer* transtemporal cuyo origen remite a lo alienígena[80]. Este objeto conecta, por lo tanto, con la modernidad gay representada por Wilde, pero a través de su conexión con el componente espacial y alienígena también abre un espacio de futuridad utópico que, además, está presente en las letras que el personaje que encarna a Bowie cantará. Aquí el apego, según Luciano, refiere de una forma más obvia a la condición espacio temporal de estos objetos y su relacionalidad y es, además, una palabra que apunta tanto a un comportamiento y un estado psíquico (pensemos en el apego que se puede tener hacia una persona) como físico. Los apegos, además, como señala Lauren Berlant siempre están cargados, en cierto sentido de optimismo, ya que "la proximidad al objeto [de deseo/apego] significa proximidad con el conjunto de cosas que el objeto promete" (Berlant 2006: 20). A su vez, este sentimiento de apego y de "permanencia en el objeto" deseado que nos da su cercanía, nos orienta hacia un futuro incierto a través de la promesa que ese objeto contiene. No obstante, y siguiendo a Berlant, por más que los apegos sean optimistas, en este sentido de apertura y orientación hacia un futuro, de espera y por lo tanto de esperanza ligadas a promesas determinadas, esto no significa que tengamos que sentirnos optimistas con ellos. De hecho, el "optimismo cruel" del que habla Berlant, en relación a los objetos, consiste, precisamente, en sentirnos apegados a objetos cuya proximidad y promesas sean aquellas que activamente disminuyan nuestra capacidad de prosperar (2006, 2020). Podríamos pensar, por ejemplo, si el gesto de catalogar y conservar objetos *queer* es un gesto optimista en tanto que abre la posibilidad de recordar en el futuro, pero si es también una forma de "optimismo cruel" ya que impide el uso y manejo de esos mismos objetos en la cotidianidad y por lo tanto, de alguna forma, los fosiliza en el pasado al descontextualizarlos. Aquí el apego y el optimismo cruel en los objetos de

80 Recordemos aquí que, en inglés *alien* significa también extraño, otredad, aquel que no pertenece.

este archivo *queer* y, concretamente, en las fotografías, se muestra, de nuevo, en ese intento de uso y deseo de contacto con las fotografías, que nos acerca a ellas, como una forma de "permanencia en el objeto" (Berlant 2006), nunca mejor dicho cuando además lo pensamos de la mano de la huella dactilar y el pegamento unificador, con la tensión y la necesidad de distancia de los mismos para su conservación.

Propongo entender las catalogaciones del apego y por lo tanto a-pegadas como aquellas que, en su deseo de cercanía con las historias que cataloga, con los objetos con los que trabaja, pueden llegar a dañarlos. En este caso, este deseo y este daño se traduce en el pegado de las fotografías a los álbumes a través de estas cantoneras con pegamento que, en su manejo torpe, ordinario, pueden manchar las fotografías con la huella dactilar de quien las maneja. Una vez tenemos pegamento en las manos, volver a pegarnos al objeto es correr un riesgo de fusión de identidades, de devenir en conexión con las fotografías. Al llevarnos el pegamento, al dejar pequeñas partículas de nuestra identidad, de nuestra piel, de la suciedad que llevamos en nuestras manos en la superficie de las fotografías, devenimos en intra-acción y conexión con el archivo. Entendiendo, como ya hemos expuesto en el capítulo anterior, los archivos como cuerpos, aquí el contacto dactilar con las fotografías nos muestra como los propios cuerpos de las archivistas son partes integrales del cuerpo del archivo, viviendo incluso dentro de él (Lee 2016: 39) y contribuyendo con esta carga de ADN y de materialidad a la mutación del archivo y a su movilización en el tiempo.

El cuidado y conservación de las fotografías se convierte así en un tipo de "enredo íntimo" (Callén y López 2019) en esta conexión en el que se generan también vínculos de familiaridad. Como ocurría con el deseo de sangrar en el archivo como forma metafórica de participación corporal en una genealogía de la que también se afirmaba "desear parentesco" (véase capítulo 4) aquí el pegamento en los dedos vincula y entrelaza, haciendo que la repetición de las manos y los cuerpos que pueblan cotidianamente el archivo terminen por volverse "familiares" y familiarizados con los materiales. La decisión entre alternar el uso de guantes con su ausencia, así como los momentos en los que estos se utilizan genera que algunas manos pueden tocar las fotografías directamente, pueden ser parte de esta información sensorial y erótica y dejar su rastro a futuro en el archivo. Hay, aquí también, por lo tanto, una economía del tacto mediada y demarcada en este caso por el pegamento. El pegamento se convierte en el *médium* de esta fusión de identidades y abre una demarcación sobre las huellas que pueden quedar y las que no: "tocar también necesita de una economía: una diferenciación entre los que pueden llegar a tocarse y los que no. Tocar, por tanto, abre los cuerpos a algunos cuerpos y a otros no" (Ahmed 2019a: 152). Aquellas más autorizadas para cometer estos errores pegajosos son las personas que ya formen parte del espacio activista, acostumbradas al manejo de las fotografías y ante quienes, en su manejo cotidiano, se disculpa más fácilmente la decisión de no utilizar guantes y que, por lo tanto, se sienten tranquilas con la aplicación y participación de esta "metodología doméstica".

Fig. 137. Imagen de la Arxivatona en la que ya empieza a verse esta alternancia entre el uso de guantes y dejar de utilizarlos. Fotografía y cortesía de Marina Freixa (2021). Centre de Documentació de Ca la Dona.

Esto es, algunos cuerpos son más propensos a ocupar este espacio hasta llegar a ser parte de lo familiar, donde se produce ese sentimiento de pertenencia y vinculación con el archivo. Pero lo familiar y la familiaridad implica necesariamente pensar en su equivalente en negativo, lo extraño y ajeno. En este caso, lo extraño o ajeno son aquellas que pueden acudir puntualmente al archivo, ya sea con una visita o en una actividad, pero hay que tener también en cuenta que algunos cuerpos más que otros, están llamados a considerar los fondos del archivo de Ca la Dona como parte de una genealogía con la que se sientan vinculadas. Como veíamos en el marco teórico, el discurso intergeneracional vinculado a las "olas feministas" se suele asociar con narrativas familiares, corriendo el riesgo de generar desplazamientos y marginalidades dentro de los espacios y los movimientos feministas, especialmente hacia feministas antirracistas (Springer 2002) haciéndonos pensar en esa huella como el rastro de las corporalidades presentes que cuidan las genealogías pasadas y el riesgo de que mujeres racializadas, trans y personas no binarias sean situadas con mayor facilidad en esa posición de "la extraña", de "la outsider" (Lorde 2007). La huella, por lo tanto, nos hace pensar en qué repetición de cuerpos ocurre más insistentemente en el archivo y qué herramientas y mecanismos de apertura tenemos en este espacio, en esta "crisis del tacto" (Arias 2023) contemporánea, entendida como aquella mediada por el tacto, como el sentido vinculado a las manos, pero también como la que se preocupa por sensibilidad, abordando las cuestiones políticas con tacto, con el cuidado e interés necesario en repetir perspectivas antirracistas y transfeministas en el archivo[81].

Tentación de pegamento

El pegamento se convierte, además literal y materialmente, en el *sostén*, lo que sostiene las historias visuales del activismo que el archivo contiene. María Rosón nos recuerda la importancia que la materialidad de los álbumes tiene a la hora de contar el álbum por parte de su compiladora. En su investigación sobre los álbumes de Esperanza Parada explica cómo el pegamento también apela a un sentido háptico, que tiene que ver con la forma de narración del álbum: "Las fotografías están pegadas directamente en las cartulinas, lo cual subraya el sentido háptico –y no óptico– del álbum, pensado para tocarse. Que no haya un plástico

81 Creo genuinamente que estas perspectivas han estado presentes en la difusión del archivo, con intervenciones, apropiaciones y experiencias artísticas como el proyecto ya mencionado *Archivo Desencajado*, donde precisamente hubo una deformación desde perspectivas migrantes, racializadas y transfeministas de muchos de los materiales del archivo dando lugar a nuevas creaciones y reapropiándose del material del pasado para su uso en el presente o en el vínculo que hemos realizado con el *Archivo de la memoria trans argentina* a través de la proyección y visionado de su material, así como en el posicionamiento claramente transfeminista de muchas otras actividades, pero sin duda este sigue siendo un trabajo y una revisión donde queda mucho por hacer.

cubriendo los positivos hace más fácil poder acariciarlos, con el roce sutil de las imágenes con la punta de los dedos al pasar las páginas" (Rosón 2015: 146). El hecho de que las fotos estén pegadas directamente sobre el papel permite que estas sean tocadas y esta sensibilidad afecta también a la forma de narración y al ejercicio de memoria que esta narración dispara. Muchas de las compañeras con las que he participado en la elaboración de los álbumes comentan cómo hacer esta tarea les recordaba a hacer sus propios álbumes familiares y personales y, si bien la decisión de poner cantoneras de pegamento y que las fotografías no vayan recubiertas por un plástico mediador responden a criterios económicos y de conservación, pervive el apego que el poder tocar y sacar las fotos con facilidad genera. Así, este sentido háptico y su relación con la afectividad del que habla Rosón se mantiene también en estos álbumes de conservación donde, como su propia naturaleza indica, hay un imperativo a preservar y, por lo tanto, al no tocar. La tensión y tentación[82] entre tocar y no tocar, y entre quién puede tocar y no tocar, sacar o no sacar las fotografías de los álbumes, esta economía del tacto presente en el archivo se mantiene, por lo tanto, también en el momento de consulta y de narración de los álbumes.

Pero además del asco, el pegamento como este conector de superficies y de cuerpos entre sí tiene un claro componente erótico, como hemos visto con esta tensión entre el tocar y el no tocar. En esta tensión y tentación se producen tirones y acercamientos propios de la seducción y de la libido, entendida precisamente como aquello que nos moviliza en el acercamiento, donde la relación entre prohibición y deseo se comprende en paralelo a la necesidad de la conservación y el deseo de uso. Son muchas las frases y lugares comunes en los que el deseo se expresa haciendo referencia a la pegajosidad como "no se (te) despega" o el "ser/parecer una lapa" y son varias las formas en las que aparece esta relación. El pegamento y lo pegajoso evoca una forma de sensualidad que tiene que ver con esta cercanía que estamos subrayando como inherente a la condición de este material, siendo un elemento sensual y sinuoso en la manera en que aproxima los cuerpos, pero también en cómo insinúa y desvela sus contornos y límites. También el objeto sexual está conectado con el pegamento en la forma en la que elegir orientarse hacia él implica que otros objetos y caminos sigan a esta elección, como fusiones o adherencias que preexisten a nuestra decisión: "el objeto de la elección sexual es pegajoso: otras cosas 'se pegan' cuando nos orientamos hacia los objetos, especialmente si estas orientaciones siguen la línea familiar o social" (2019a: 143). Finalmente, el pegamento y el deseo van de la mano cuando pensamos en la viscosidad propia de la sexualidad: las eyaculaciones, los flujos, el sudor, los lubricantes, la

82 Agradezco aquí los comentarios de mi directora Carmen Romero Bachiller al primer borrador de este capítulo, quien me animó a pensar el tacto en este punto no sólo como una cuestión de "tensión" sino también de tentación. A raíz de sus comentarios desarrollé esta conexión con todo el componente libidinal, erótico y sexual que el pegamento y lo lubricado sugiere.

saliva, todo ello materiales viscosos, pegajosos, que fusionan e interconectan los cuerpos y donde también esta tensión entre la cercanía y la distancia, la tensión y la tentación que hemos estado subrayando como propia de la conservación del archivo, aparece. Así, al contemplar la superficialidad brillante y jugosa de la cola, a modo de chorro o hilos brillantes y transparentes, ocultos en el reverso de las fotografías, no puedo evitar pensar en la relación entre el pegamento y el lubricante. En aquello que lubrica y chorrea, encontramos una gramática de lo erótico *queer* y concretamente lésbico en el archivo de la mano del pegamento. El exceso de deseo y eroticidad en el archivo nos hace pensar, como dice Sally Munt que "el deseo está implicado en todos los aspectos de vivir una vida lesbiana: es la gasolina de nuestra existencia, un movimiento de promesa" (1998: 10). Además, la orientación y los vínculos lésbicos, están atravesados por el contacto y por el deseo a repetir ese contacto, no sólo buscando el deseo sexual hacia otras sino también el compartir formas de habitar el mundo "fuera de la línea". Esto es, pensar el lesbianismo como contingente, nos dice Ahmed es afirmar que este se genera por contacto y, por lo tanto, que nunca es un devenir que se de en solitario: "[…] el deseo lesbiano es contingente, como una forma de reflexionar sobre la relación entre el contacto sexual y social. Es útil recordar que la palabra "contingente" tiene la misma raíz latina que la palabra "contacto" *(contingere: com-,* con, *tangere*, tocar). La contingencia está vinculada a este tipo de sociabilidad de estar "con" otros, de acercarse lo bastante como para tocarse" (2019a: 147). Elizabeth Freeman también analiza una película llamada *Sticky Fingers of Time* (1997), donde los dedos cobran gran importancia en esta narrativa lésbica con viajes a través del tiempo y en el que, en un momento dado, las protagonistas se encuentran cubiertas por una sustancia viscosa después de uno de estos viajes (2010). Por lo tanto, aquí el intercambio de viscosidad entre las compañeras y en con-tacto con las historias atravesado por el deseo nos hace entender este como "productivo, es lo que lubrica las líneas de lo social" (Probyn 1996: 13). Los dedos pegajosos y lubricados en el archivo evocan un tipo de erótica que de nuevo nos hacen pensar en la mano como parte de esta erotohistoriografía lésbica que veíamos en el capítulo anterior, donde continuando con la idea de la penetración del documento como parte de la sexualidad y de la eroticidad gestual en la práctica historiográfica *queer*, aquí nos encontramos con el remanente fluido de esa penetración, como unos restos viscosos parte de las entrañas y agujeros de la historia, que también eyacula placer.

5.1.2 Las guarradas de las otras

Hasta ahora hemos analizado cómo la huella dactilar mediada por el pegamento pasa a formar parte de la materialidad del error, de la guarrería generada por nosotras al catalogar estas fotografías, pero en mi investigación me encuentro con restos materiales relacionados con el pegamento también en otros fondos fotográficos. Encuentro fotografías en el fondo de Ca La Dona que tienen restos de celo

en sus contornos, de pegamento en su reverso, manchas de tinta en su superficie e incluso una fotografía de la histórica fotógrafa Colita, una manifestación en 1979 por la defensa del aborto en la que, como nos dicen Fils Feministes, quienes también se detienen en esta foto "alguien en esa foto escribió encima, porque las letras se estaban perdiendo. Alguien entendió que ese texto era parte de la memoria y lo intervino" (2020)[83]. El mensaje es reinscrito por encima del texto del cartel que aparece en el coche, como una forma de sostenimiento, nunca mejor dicho en el contexto de lo pegado y lo adherido, y donde esta capa de tinta me hace entenderla como un resto más de esta guarrerías de otras, de unas historias que desconozco, que pueden ser parte de las prácticas culturales asociadas a esa fotografía (realizadas por su dueña) o bien parte del proceso de catalogación afectivo y a-pegado donde se permiten y se practican este tipo de intervenciones.

83 Esto fue algo que se comentó en la presentación por parte de Fils Feministes del ciclo "Una nova arxivística" celebrado en la Virreina, véase: https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/una-nueva-archivista/446

Fig. 138. Manifestación en defensa del aborto con el lema "Les dones parim les dones decidim" (1979). Fotografía de Isabel Steva aka. Colita. Fondo fotográfico de Ca la Dona, Centre de Documentació de Ca la Dona.

MIRA QUE BUEN DESAYUNO HACE HO
Nestlé
Nestlé
LES DONES PARIM
LES DONES DECIDIM

Fig. 139. Fotografía parte de un reportaje de la celebración de una manifestación en Barcelona en respuesta a la celebración de las "I Jornadas de la Condición Femenina" que se habían realizado en Madrid. Detalle del verso y del celo que aparece en la fotografía. Fotografía de Goretti, (1978). Fondo fotográfico de Ca la Dona, Centre de Documentació de Ca la Dona.

En una entrevista con Guillermo Cobo, bibliotecario en el Museo Reina Sofía y quien ha catalogado el *¿Archivo queer?*, Concha Calvo, del departamento de colección de fotografía del Museo Reina Sofía y María Rosón, investigadora sobre cultura visual contemporánea, me recuerdan la importancia de consultar estos versos y la información afectiva contenida en estos lugares:

Guillermo Cobo: Otra pega que yo le veo al álbum. No se ve la parte trasera de la fotografía. Que eso es un tema que yo contigo alguna vez...

Concha Calvo: Sí, que puede dar mucha información.

Guillermo Cobo: Que eso a efectos de archivo a veces es tan importante ver la parte trasera de la fotografía como la delantera. Yo creo que esto lo hablé contigo, lo contabas tú, María, que me ha venido a la memoria ahora el proyecto aquel que tenían de digitalización en la Comunidad de Madrid. Que era un proyecto muy bueno porque tenía muchísimas fotos de recuerdos, como foto personal.

María Rosón: Es fantástico y súper poco trabajado. El archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid.

Guillermo Cobo: Además está todo online, pero cometieron yo creo que un error y es que cuando digitalizas la foto es tan importante el recto como el verso. Porque el verso, sobre todo en fotografía, puede tener muchísima información y el verso de las fotos está muy relacionado con lo que cuentas aquí [se refiere a mi artículo de #Re-visiones] porque los temas afectivos muchas veces están en lo que está escrito detrás de la fotografía, porque había la costumbre de escribir detrás de las fotos. Entonces yo creo que es una información que obviamente tenéis ahí en el álbum, que, por supuesto es recuperable, pero que... En todo caso, si alguna vez digitalizaseis, ya sea de forma más amateur o más profesional, yo mi recomendación es que se digitalicen las dos caras de la fotografía.

Elena Castro Córdoba: Mira, pues justo ahora nos han dado una subvención y hemos digitalizado ya todas las fotografías del fondo de Gretel Ammann y estamos digitalizando las del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona. Pero no sé, todo esto no se ha contemplado.

Guillermo Cobo: Porque luego son cosas a las que tienes que volver. Es el tema de que luego... El día de mañana alguien va a tener que volver a eso.

Concha Calvo: Bueno, a lo mejor hay algunas que no tienen inscripciones. Claro si lo estáis viendo... Igual no hace falta.

Elena Castro Córdoba: Bueno, en casi todas figura quién aparece en la foto. O sea, nombres. Y luego hay una que sí que tenía mucha información y ahí lo que hicimos fue como escribir abajo, que era una foto de Patti Smith con una de las del archivo y detrás había puesto como incluso casi un poema como "Te amo, Patti, no sé qué" y era como... bueno, ¿qué hacemos con esta información?

María Rosón: Pero es que, a ver, aunque tú transcribas que eso ya es mucho... o sea, como investigadora, dentro de cuarenta años a las que vengan les molaría también... Pues tú que lo trabajas tanto, no solo tocar, que eso es maravilloso también cuando puedes tocar un material, sino incluso también fijarte en el tipo de letra, los colores, la grafía, si ha hecho un dibujito, o sea, como guiños que muchas veces hay en todo este peso de lo analógico, de lo hecho a mano. Con lo cual, y luego también, aunque a veces parezca que no hay mucha información afectiva pues yo que he trabajado mucho fotografía del XIX una de las claves suelen ser los sellos, que son los estudios donde se hizo esa foto, los lugares. Y entonces ahí ya cuando no tienes nada ya te da una pista de poder tener un hilo de investigación. O sea que sí, los reversos son fundamentales en la foto. Y también como que a veces la digitalización desmaterializa en el sentido en el que tú ves esa imagen en una pantalla, pero no sabes si es así o si es así . Y claro, eso cambia completamente porque una foto pequeña tiene unas prácticas culturales muy distintas a las de una foto

> en ampliación que sabes que está pensada seguramente para poner en un lugar preferente de un espacio frente a una foto chiquita que seguramente es para llevar en una cajita o para llevar en la cartera. O sea que los tamaños también tienen mucho que ver con las prácticas, son fundamentales. (entrevista con Concha Calvo, Guillermo Cobo, María Rosón 30/03/2022)

Esta información afectiva que excede a la mirada, que puede incluso llegar a quedar oculta en los sistemas de catalogación, ya sea por tener las fotografías en álbumes y que tan solo se vea su dorso, o porque, como ocurre con algunos archivos *online*, sea información que no se incluye en la digitalización, es muy obvia en la fotografía de Patti Smith que se menciona en la conversación, que Magda Bonet regaló a Gretel Ammann y que actualmente forma parte de su fondo fotográfico. Es una fotografía que llega hasta nosotras pegada sobre una cartulina y donde aparece escrito: "Aquí estoy con Patti el día de nuestro encuentro 20/Octubre/75 'quince años tiene mi amor'. Este fue un gran día, mi gran día tuyo. Te quiero Gretel porque me das tanto, tanto…Escandalosamente tuya, Magda Bonet". "Si una diosa nos follase, si, una diosa" P. Smith". Alguien, no sabemos quién, debió transcribir esta dedicatoria que suponemos que está escrita en el reverso de la foto. De nuevo, por no querer dañar más los materiales, se ha respetado el estado en el que esta fotografía llegó al archivo por miedo a que despegarla pueda dañarla más aún.

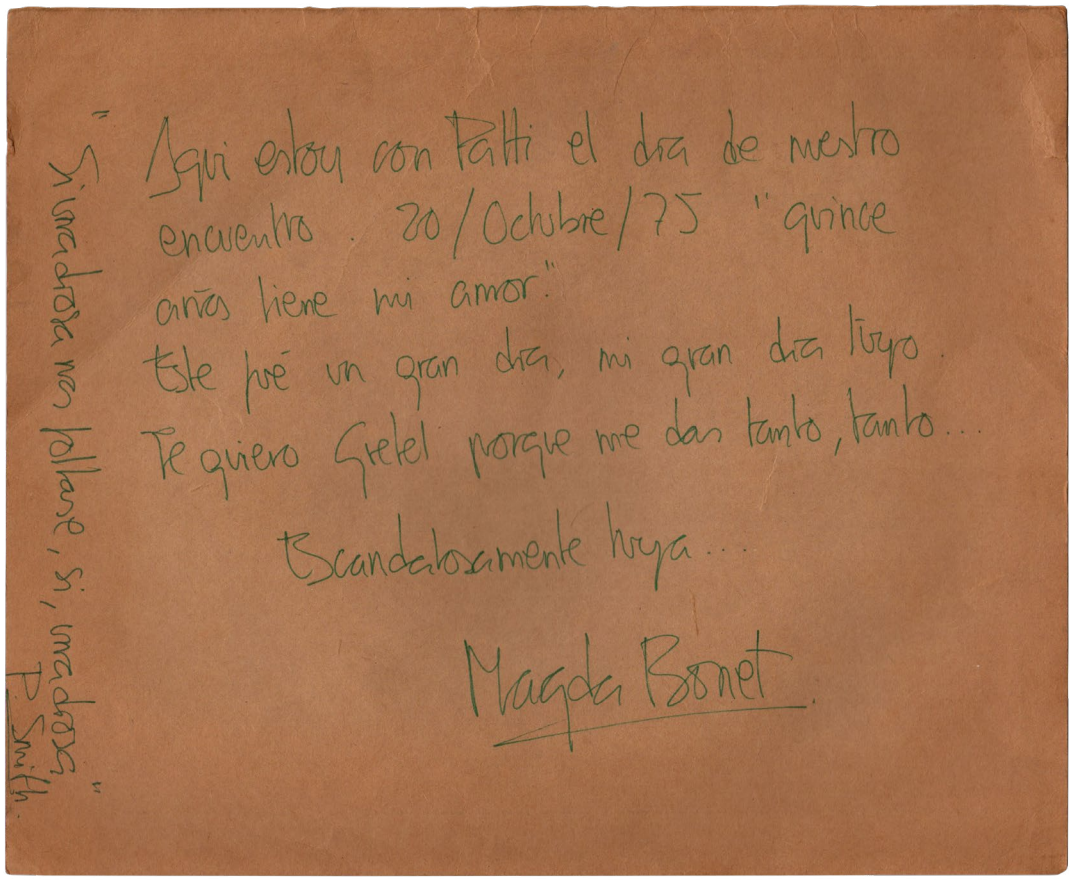


Fig. 140, 141, 142, 143, 144, 145. Fotografia de Magda Bonet con Patti Smith el 20 de octubre de 1975. Detalles de las grapas en los cuatros extremos de la fotografía. Fondo fotográfico de Gretel Ammann, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Cuando me acerco a la fotografía de Patti Smith veo que tiene muchos agujeros pequeños en los bordes, signo y rastro de que alguien ha puesto chinchetas o grapas en esos lugares. María Rosón, en su investigación con el fondo fotográfico de la Comunidad de Madrid, habla de la grapa como un rastro de la violencia burocrática, una herida generada en la fotografía como marca de que forma parte de un archivo administrativo (2017). Al ver esta fotografía tan agujereada siento, en un primer momento, parte de esta violencia, si no administrativa, sí de algún tipo de maltrato ante lo que, para mí, se trata de un documento con mucho valor sentimental e histórico y que además es uno de los objetos que despiertan mayor deseo y fanatismo del archivo[84]. Se lo comento a una de las veteranas del archivo y simplemente me contesta,

84 Ya he hablado de la importancia del fanatismo y de las temporalidades fanáticas en el capítulo anterior, véase 4.1.1.

"sí, lo tendría en un corcho". De nuevo me encuentro aquí con que este no es, como dice Mercè Otero Vidal, un archivo "al uso" sino "del uso" (2022) un archivo donde las personas que han vivido con esos objetos se encuentran en el espacio y donde, por lo tanto, hay todavía ciertas apreciaciones, incluso estéticas que tienen que ver con el valor de uso de los objetos y no con su valor documental o archivístico. El giro de la fotografía, la búsqueda de lo que queda por detrás me muestra, por lo tanto, que esta es una foto dedicada: un regalo de una persona a otra.

En la pregunta por la historia de este regalo, es animado por el "enredo íntimo" (Callén y López 2019) que siento con la fotografía se amplía hasta la chincheta o la grapa imaginada, como un objeto-testimonio de una historia afectiva, donde fabular su encuentro podría permitirnos continuar y desarrollando nuestra investigación imaginativa, casi como parte de un proceso de "estética forense" (Weizman y Keenan 2015) donde los objetos se convierten en pruebas y, a través de los desarrollos tecnológicos, buscamos y esperamos que éstos nos *cuenten* todo aquello que en algún momento siguió pudiendo enunciar el testigo. Pero a su vez, el agujero, resto de esta chincheta es un remanente de una práctica cultural que nos evoca y nos hace pensar en un espacio otro, fuera del archivo y probablemente doméstico, de la persona que decide poner esta fotografía en un lugar visible, como es un corcho. De nuevo el agujero, parte de este cuerpo del archivo agujereado del que ya hemos hablado, nos desvela que el documento importó, importa, lo suficiente para tenerlo expuesto y, por lo tanto, como me comenta Carmen Romero Bachiller, "para estar presente, para ser traído al presente con cada mirada". La materialidad de la chincheta funciona aquí como metáfora de aquello que queremos fijar en la memoria, que queremos tener continuamente presente, un momento del pasado fanático que, a través de este objeto que, literalmente fija y, al igual que el pegamento, "sostiene" la fotografía en el presente, en el corcho, permitiendo y facilitando el ejercicio de recordar y de evocar un momento pasado[85]. El atravesamiento de la chincheta en el papel fotográfico se asemeja al atravesamiento de la aguja por el papel, y ambos evocan esta condición afectiva de los materiales que nos tocan, nos conmueven, esto es, nos atraviesan. Pero además, como analizó Roland Barthes, la fotografía cuenta siempre y de por sí con un elemento que "nos toca" o nos "pinza" el *punctum,* del que ya hemos hablado, como ese componente excesivo y que "nos llama" dentro de la fotografía, ese elemento que conecta con el carácter háptico de este medio como uno *atrevasado* por este sentir-tocar que analizó Sedgwick, que "nos toca la fibra" (2003). Aquello que me llama y me conmueve de la fotografía es de nuevo el agujero: algo que se escapa de lo retratado y que me permite conectar con los cuerpos pasa-

85 Agradezco a Carmen Romero Bachiller la importancia de pensar el agujero de la chincheta más allá de la violencia, como parte de la práctica de este vínculo afectivo. Esta idea parte de sus comentarios al primer borrador de este capítulo, donde también me recomendaba pensar el agujero de la chincheta desde el *pierced* en inglés, que significaría atravesar, como hace la chincheta con el papel fotográfico, pero también aquello que nos atraviesa y afecta emocionalmente.

dos del archivo y sus conexiones y prácticas con los materiales, como si mirando por dentro de ese agujero diminuto como quien mira por la mirilla de una puerta antes de abrirla, parte de esta actitud de ser la *mirona* del archivo, pudiese espiar ese espacio doméstico y ese cuerpo, que desea "pinchar" esa fotografía en su memoria, conectándome a través del tiempo con el gesto de enredarse y pincharse con los materiales que busca recordar ese momento, fijarlo y graparlo a su memoria-cuerpo y al nuestro, para siempre.

A través de este gesto de "dar la vuelta" como una forma más de este "sentir hacia atrás" (Love 2007) este "girarse" hacia el pasado, que hemos analizado en el capítulo anterior, me oriento en mi búsqueda, doblando los límites y contornos del archivo precisamente para conocer ese verso y tomando fotografías de estos reversos donde, en muchos casos, aparece esta información que ando buscando, el pegamento. Hablando con Montserrat Roset, quien participó en la elaboración de los álbumes, me reconoce todo este peso que el pegamento tiene en el fondo fotográfico de Ca La Dona y, como ella, al encontrarse con estos reversos, los vio como uno de los grandes problemas e inseguridades con los que se ha encontrado a la hora de hacer los álbumes y de cuidar el material del archivo. Al no saber cómo quitar el pegamento de las fotografías (tarea que, de nuevo, le encomendó Gemma Alonso Guivernau) y por miedo a que su intento de conservación dañase, aún más, la fotografía, decidió dejar éstas como estaban:

Montserrat Roset: Bueno, el problema básico fue todo lo que estaba pegoteado detrás. Sacarlas de esto, de las cosas nocivas, se quedaron aquí... Primero, al limpiar todo por delante, pero además [estaba] el tema de todo lo que quedaba pegado detrás. Yo he encontrado de todo...

Elena Castro Córdoba: Detrás de las fwotos, ¿qué has encontrado?

Montserrat Roset: Bueno, o sea, como están… o sea todas venían pegadas. O sea, claro, tú has hablado aquí de pegadas en la calle, pero aquí en Ca La Dona hay muchas de exposiciones, de lo que te conté. Sí, muchas vienen de exposición, muchas deben venir de algún álbum previo. Porque claro, yo no vi el material sin catalogar. No he visto el fondo fotográfico, no sé con qué ni en qué estado se lo encontró Gemma. Ella habla de desmontar, por lo tanto, seguramente habían [álbumes]. Pero de lo que es seguro es que vienen de muchas exposiciones porque las fotografías documentan la tendencia a crear grandes exposiciones. Entonces hay de todo: desde que se queda esto lleno de goma, como que queda ya trozos de papel pegados a la fotografía, como que quedan trozos de papel de la propia hoja, como al revés. O sea, fotografías, creo haber visto según cómo, deterioradas por el hecho de que, al arrancarlas, digamos, también han quedado como dañadas por debajo.

Fig. 146, 147 y 148. Fotografías con resto de pegamento. Fondo fotográfico de Ca la Dona, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Elena Castro Córdoba: ¿y Gemma te dijo que esto tú lo intentaras despegar?

Montserrat Roset: Hay una, una nota en su en su guía que dice "por supuesto, hay que quitarle todo lo que sea cola" o sea no únicamente las pegatinas que ya... pero todo lo que llevara cola fuera. Pero es que además todo lo que lleva la cola, o sea la cola pegada también. Y entonces vimos que era absolutamente imposible... ¿sin saber cómo se puede hacer una cosa de éstas? No tengo ni idea. Claro, no tengo ni idea. Como no sea además bañándolas en algún tipo de solución, no sé. Ha de ser muy complicado. (entrevista Montserrat Roset 24/05/2022)

También me comenta que estos restos de pegamento, en muchos casos, tienen que ver con la movilización y la circulación: son fotografías que estuvieron pegadas en exposiciones y en las que, en algunos casos, se ha decidido respetar el soporte original al que estaban pegadas, como cartulinas o pequeñas estructuras de cartón. Tener acceso a esta información material, efectivamente, permite saber, entre otras cosas, que esas fotografías fueron pegadas en murales o en exposiciones. Nos cuentan una información sobre el movimiento y la circulación de este documento visual y sobre las redes activistas que lo conformaban:

Montserrat Roset: Claro si esta está pegada, además es porque... Tengo la sensación de que bueno... bueno, no esto lo debieron pegar. Es que esto tiene [toca el pegamento de una de las fotografías] Seguro que esto está así porque estaba pegado en... No creo que lo pegaran en un álbum así. Esto tengo la sensación de que tenía que estar un mural, claro, en un mural. (entrevista Montserrat Roset 24/05/2022)

Fig. 149 y 150. Fotografías de la autora a los álbumes fotográficos con fotografías pegadas sobre cartulinas. La fotografía de autoría anónima (1992) formaba parte de una exposición que se llamaba "Dones per la solidaritat"

Las catalogaciones *a-pegadas* son procesos colectivos y activistas donde no sólo están presentes las metodologías caóticas (Law 2004), el error o el fracaso *queer* (Halberstam 2018) sino también la guarrería. Escribir, equivocarse, borrar, dejar una mancha, pegarse los dedos, dejar una huella en la fotografía, son parte de estos procesos o metodologías guarras que generan una materialidad del error a futuro en la que debemos reconciliarnos con que el fallo, lo sucio y lo ordinario tenga cabida dentro de la investigación. Como hemos visto, estas capas de guarrería, de ordinariez pegajosa, cuentan historias de apegos, de temporalidades afectivas, de circulación de información entre colectivos, de redes feministas. Pero, como veremos en el siguiente apartado, si seguimos al pegamento plegándonos a su agencia y su

vibración (Bennett 2010) por el archivo encontramos, además del contacto y el a-pego con las fotografías, otros elementos pegajosos como pegatinas, adhesivos que ya no pegan o fotografías de "pegadas" de carteles de colectivos activistas encontrando otros soportes, además de la fotografía, para estas historias apegadas y pegajosas del pasado, cuyo contacto y cercanía ha generado que llevemos parte de su superficie con nosotras, en nuestra piel.

5.1.3 Tiempos lubricados

Hasta ahora hemos recalcado en varios momentos la importancia de este tacto a través del tiempo del que habla Carolyn Dinshaw (1999) como forma fundamental de comprensión anacrónica y afectiva de las temporalidades y metodologías *queer* que atraviesan el archivo. Pero ahora quisiera preguntarme: una vez tocamos el pasado, ¿qué textura tiene este? El pasado se suele asociar con el polvo (material fundamental dentro del archivo y del que hablaré en el próximo capítulo) pero cuando la guarrería se acumula y se sedimenta crea texturas viscosas, fusiones de elementos materiales, a veces orgánicos, que terminan por adherirse los unos a los otros en rastros y manchas deformes cuya característica esencial es la de la pegajosidad. Como una cocina que lleva mucho tiempo sin limpiarse, las capas del tiempo no sólo se acumulan con el tacto aterciopelado y móvil característico del polvo, sino como las pátinas y pátinas de grasa y aceite de tonos anaranjados con motas verdosas y amarillentas que dan lugar a un tacto entrecortado y rugoso. Sustancias que fueron líquidas e incluso vaporosas, y que terminan por solidificarse dando forma a pequeñas gotas de grasa, semejantes al ámbar, y a una pátina que recubre las superficies, casi imposible de borrar o limpiar.

Así me imagino la mirada hacia el pasado. Una vuelta torpe y viscosa, alejada de la experiencia aséptica, limpia y sencilla que a veces se representa en los viajes en el tiempo propios del género de la ciencia ficción. De hecho, si imaginamos el movimiento hacia pasado y futuro en la famosa línea del tiempo, el movimiento hacia delante nos hace pensar en una propulsión limpia, en la que salimos disparadas como si este fuese un movimiento más sencillo, al no cargar con esa densidad y el peso de lo ya ocurrido. A esta propulsión se le suma la velocidad inherente a la idea de progreso, así como la rapidez y aceleración propia de muchos de los futuros fabulados y representados donde, resultado de un capitalismo naturalizado y de este "realismo capitalista" (Fisher 2016) que pervive en el por-venir, nos imaginamos que las personas, la información, el consumo y la vida en general va más rápido. En cambio, desandar lo ya andado y hacia atrás parece un movimiento antinatural y torpe: el ritmo del pasado se asocia con esperas, lentitud, aburrimiento, donde inevitablemente le sigue imaginarnos la gestualidad y corporalidad como también más pausada. Atravesar las capas del tiempo hacia atrás nos hace pensar en un movimiento dificultoso, en el que debemos remover y casi reptar entre la densidad y pesadez de los años acumulados. De hecho, esta materialidad viscosa y ese movimiento reptante aparece incluso en el pro-

pio nombre de “agujeros de gusanos”, los *wormholes* figuras especulativas de puentes espacio-temporales que permitirían los viajes en el tiempo, así como en la representación más convencional y *mainstream* de los portales del tiempo, que suelen aparecer con tonos verde intenso, evocando texturas y materiales mucosos. Así, nos imaginamos que entrar en contacto con ese tiempo pasado sería dificultoso y pesado, como si el aire y la materia se fuesen haciendo más y más espesas mientras nuestros movimientos se van ralentizando, sintiendo como, con cada año hacia atrás, nos cuesta más “despegarnos” del momento presente.

Fig. 151 y 152. Fotogramas de la serie de animación Rick and Morty (2013 - 2023) Justin Roiland y Dan Harmon y fotograma de las ánimas de la laguna Estigia pegándose al dios Hades en la película de animación Hércules (1997).

Estas fotografías que esconden en su reverso chorretones de pegamento y de cola, materialidad viscosa que en otro momento pasado exudó la fotografía dándole una consistencia casi húmeda, hoy en día seca y fosilizado pero que, aun así, nos genera el miedo a (a)pegarnos al material, nos hace pensar en lo que llamaré un “tiempo lubricado”. Hasta ahora hemos mostrado como el asco y el pegamento tiene que ver con los límites que atentan por difuminarse y donde la alteridad (sujetos racializados, *queer*) se percibe como pegajosa porque tenemos miedo a que en esa estrecha cercanía se nos “pegue”, como ya hemos dicho, lo que el otro es. En este sentido, cabe preguntarse ahora: ¿qué mayor alteridad que la de los fantasmas, los muertos y los no-del-todo-muertos? La materialidad fantasmal también es representada en muchos casos como pegajosa porque atenta contra el límite más importante, entre la vida y la muerte. En concreto, dentro de esta representación pegajosa de lo fantasmal y lo no muerto podemos pensar en la textura de la piel de los *zombies*, en sujetos poseídos que vomitan sustancias pegajosas, en la representación *mainstream* de los fantasmas verdes que dejan tras de sí texturas babosas y mocosas como aparece en *Cazafantasmas* o en las animas de la laguna Estigia en la película de animación *Hércules,* cuerpos asquerosos que “se te pegan” en su contacto y te llevan consigo, concretamente, (al) *más allá* de todas las fronteras. Por lo tanto, quisiera añadir a esta *hauntología* y espectralidad hecha carne en este tipo de “materialidad fantasmal” que anima lo social y la investigación so-

ciológica (Gordon 2008), y como gesto de ampliación del "materialismo gótico" (Fisher 2022) semejante al planteado por Nuria Gomez Gabriel con ejercicios de teoría-ficción[86], la característica de la pegajosidad.

Mediums y ectoplasma

Dentro de todos estos rastros propios de la *hauntología* como parte de este "tiempo lubricado" y como ejemplo de esta pegajosidad de la *hauntología* me centraré en uno, el ectoplasma, como el conector entre el pegamento de Ca la Dona y la pegajosidad visual de otros archivos y otros fondos fotográficos, así como en un cuerpo específico que lo contiene, el de las *médiums*. Al igual que ocurría en el capítulo anterior cuando hablábamos de cómo "tirar del hilo de la sangre" me permitió llegar a otros cuerpos y otros archivos, aquí lo viscoso también genera hilos que entrelazan este archivo viscoso con otros. Concretamente, comencé a interrogarme por la cuestión del ectoplasma como una continuación de lo pegajoso en el archivo, después de ir a la performance de la artista Ariadna Guiteras, *La Sonámbula* (2023) una investigación sobre las *médiums* anarquistas catalanas[87]. En la entrevista que tuve la ocasión de realizar, Guiteras me explicó que en su práctica artística como *performer*, empezó a centrarse en su cuerpo como su *médium* artístico, conectándolo así con las prácticas de las espiritistas. Al pensar en la porosidad y la mediación de otras voces, otras referencias, otras citas e incluso otras gestualidades que la artista lleva consigo, Guiteras conectó con esta especificidad de canal y medio que caracteriza a las *mediums*. Me explica como siempre le ha incomodado mucho ese protagonismo y centralidad del cuerpo de la *performer* y cómo ha intentado en muchos casos escaparse de esa centralidad. Así, a menudo intenta descentrarlo: camina por la sala, se esconde detrás de paredes o en lo alto de un techo, generando que el cuerpo de la *performer*, en muchos casos, siga presente, pero a través, principalmente, de su voz. Esto mismo ocurrió en esta performance realizada en la capilla del MACBA, donde primero se escuchó la voz de la *performer*, momento en el que el público intentaba localizar el foco corporal de donde emergía esa voz, hasta que, pasados unos minutos, llegamos a verla:

86 Este proyecto se llama *Leyendas del geogótico*, realizado en 2021, como parte de un programa de investigación entre La Casa Encendida y Hangar, y es un podcast en el que participaron diferentes artistas en esta reactualización del materialismo gótico. Véase: https://www.lacasaencendida.es/proyecto/leyendas-geogotico-tales-geogoth-nuria-gomez-gabriel

87 La performance se realizó en Junio de 2023 como parte del ciclo *Invocaciones*, comisariado por Sabel Gavaldón y Alicia Escobio en el MACBA. Véase: https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/invocaciones-acto-i

Ariadna Guiteras: A mí lo que me interesaba de todo esto era el cuerpo, porque todo mi trabajo tiene que ver con el cuerpo, que es algo enorme y siempre, pues de alguna manera, dependiendo, la verdad, de mi experiencia vital, pues entro en el cuerpo por un lado o salgo por el otro, dependiendo. Y aquí me interesaba muchísimo este cuerpo de estas personas, que la mayoría eran mujeres, pero también había hombres *mediums*. Pero me interesaba también el sujeto mujer *medium*, porque en ese momento no tenían acceso a reuniones anarquistas […] Estas tías me parecían increíbles porque de repente se metían ahí en el medio a tomar decisiones, al fin y al cabo. Ellas ponían su cuerpo, las dejaban entrar porque era el medio hacia el más allá y muchas cuestiones las preguntaban a ese más allá. Y eran ellas quien decían "vale, pues vamos a hacer esto o tal espíritu me dice tal". Había cosas que eran más abstractas que otras. Había materializaciones que se hacían a través del dibujo, otras a través de la caligrafía y otras a través de la palabra. Pero este cuerpo me interesaba mucho, por un lado, porque de repente les permitía un acceso a lugares que estaban prohibidos. Y aparte de eso, pues me parecía que ese era un cuerpo *queer*, en ese momento en donde de repente los códigos desaparecían, ¿no? Porque, vale, eres una mujer, pero en el momento en el que hay un espíritu que entra en el cuerpo, tu cuerpo ya es otra cosa, tiene como esta capacidad transformativa, transformadora, todo, como lo quieras llamar, que puede ser cualquier cosa o muchas cosas, puede ir cambiando. (entrevista Ariadna Guiteras 30/06/2023)

Este cuerpo *queer* de la *médium* es una encarnación más de cómo "el pasado está en el presente acechándolo" (Freccero 2013: 336) o encantándolo incluso hasta el punto de hacerse carne, y la importancia, como analiza Carla Freccero, de atender a la espectralidad *queer* como una metodología de apertura y conexión con lo que quedó atrás, buscando desarrollar una ética del encantamiento o de la posesión que motive el proyecto historiográfico *queer* de torcer y *queerizar* la temporalidad en el que, además: "este encantamiento sería recíproco en tanto que implicaría una apertura a ser encantado y devenir fantasmal, y porque la penetrabilidad recíproca implicada también sería sensual –una mezcolanza de los tiempos como experiencias afectivas y eróticas– sería también *queer*" (Freccero 2007: 488). Es interesante pensar que la figura de la *médium* está además, muy conectada con la archivera, en tanto que se convierte en esa persona que es también un canal en sí mismo de salida de la palabra de la persona cuyos objetos custodia y cataloga. También María Rosón encuentra parte de este paralelismo al entender la importancia de los materiales del archivo como "cargados" de las huellas y usos del pasado, afirmando que, ella también "últimamente piens[a] mucho en las *mediums*, […] cómo de alguna manera nos atraviesan las voces de esas gentes del pasado. Esta cuestión que es en sí misma fantasmagórica, que es poder traer el pasado al presente" (Rosón 2023 citado en Echaves 2023: 59). En concreto una de las voces que más sigue Guiteras, una de las más importantes dentro del movimiento espiritista y anarquista catalán es la de la escritora y *médium* Amalia

Domingo Soler, quien fue además editora de la revista *La luz del porvenir*, durante los años 1879 hasta 1894, que fue cambiando el nombre a causa de la censura, fusionándose con la también espiritista *La unión espiritista*, dando lugar a la publicación *Luz y unión*, activa desde 1900 hasta 1914. Domingo Soler fue una de las principales organizadoras e introductoras de las corrientes espiritistas en España, sobre todo a raíz de la celebración del I Congreso Internacional Espiritista celebrado en 1888 en Barcelona, al que acudieron célebres espiritistas europeos, entre ellos Arthur Conan Doyle, el escritor de Sherlock Holmes. Precisamente Conan Doyle escribió un libro donde aparece parte de este vínculo estrecho entre la fotografía y la muerte como *médium* para retratar lo fantasmal, sobre el círculo Crew y el fotógrafo William Hope, que se especializó en los retratos de fantasmas en la ciudad de Londres en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, donde muchas personas habían perdido a familiares y se vivía un duelo nacional importante. En 1922 este círculo y Hope son acusados de fraude por la Sociedad de Investigación Psíquica Británica, llamando el interés del famoso escritor y padre de una de las tramas detectivescas más importantes de la literatura, quien se preocupó de recoger los argumentos y las pruebas de si, efectivamente, este estudio estaba estafando a la población o si esas apariciones eran reales. El archivo, de nuevo y en este caso el archivo fotográfico, nos vuelve a conectar con este componente detectivesco e investigativo propio de este espacio, donde los documentos, y el medio fotográfico en concreto supera al testimonio verbal u oral de los testigos, adquiriendo el estatuto de "prueba" de la verdad. De hecho, el propio Conan Doyle se hizo varios retratos por este círculo, apareciendo en uno de ellos su propio hijo difunto y comienza su relato partiendo de su propia experiencia personal, combinando el uso de objetos y los apuntes a la caligrafía que se refleja en la fotografía fantasmal (todo ello parte de una metodología detectivesca) con el testimonio y el relato en primera persona, mostrándonos esta tensión entre paradigmas donde pervive la importancia de la "era del testigo" (Weizman y Keenan 2015) como medio de la verdad, pero donde la fotografía se va convirtiendo, cada vez más, en una herramienta de lo que posteriormente dotará al objeto e incluso a la arquitectura de un peso testimonial fundamental en las investigaciones de crímenes y delitos[88].

El punto de partida con el que contacté a Guiteras era para hablar sobre el ectoplasma como parte de esta *hauntología* pegajosa *queer* que estoy esbozando, pero en nuestra conversación me subrayó una entidad fundamental del ectoplasma como parte de esta condición del *médium* fotográfico como especialmente sensible a este componente espiritual:

88 Normalmente los fotógrafos alteraban las fotografías y la manipulaban con el uso de negativos, placas de vidrio fotosensible y usando la doble exposición. La forma consistía en colocar el elemento fantasmal, quitando la tapa al lente de la cámara y usando después esa misma placa para retratar a la persona viva. Al revelar el negativo salen las dos imágenes, la imagen fantasmal con exposición incompleta y el vivo acechado por el fantasma sin saber que esa presencia se encuentra ahí. También se utilizaban otros métodos donde la alteración se realizaba en el momento de la impresión de la fotografía.

Ariadna Guiteras: Pero de todo esto, ahí es donde empecé a leer más sobre el ectoplasma, porque en ese momento, dentro de la ciencia había estas ganas de investigar, que era esta materia, que conectaba o que estaba entre los cuerpos los cuerpos que están allí y los que no están. Las materialidades espirituosas, intangibles, que es el alma. Y como la materialización del alma, este ectoplasma. Y hay varios científicos que intentaban demostrar la veracidad de eso y cómo podía ser y cómo tomaba forma y tal. Y lo que es muy interesante, y que conecto con lo que tú me dices del archivo, es que claro, el ectoplasma existe muchas veces solo en fotografía, porque había varias formas de hacer el ectoplasma, que al final era un truco. No hace falta decirlo. Claro, era o de la luz o si no otra manera era utilizando muselina. Pero era todo *stage*: se hacía la foto de la *medium* y se trabajaba con la luz o que se ponía la muselina o no sé qué. Pero como materiales importantes de la existencia del ectoplasma, una es la luz y la otra es la muselina. […] (entrevista Ariadna Guiteras 30/06/2023)

El ectoplasma se manifiesta eminentemente en el archivo. La materialidad de la *hauntología* se hace carne y visible en el archivo por medio de la luz. Al igual que el pegamento en el reverso de las fotografías, que tan sólo puede existir en el archivo pues es el resto, el remante del uso y de las prácticas culturales y afectivas que emergen en el contexto archivístico como espectrales, referidas a cuerpos, lugares y espacios otros y desconocidos una vez el objeto se *despega* de su contexto. Pero, además, el ectoplasma, etimológicamente y en buena parte de su uso contemporáneo, también enlaza con el tacto, como esta forma de conocimiento sensible que estamos analizando, así como con la piel como membrana porosa que nos conecta y nos separa:

Ariadna Guiteras: muy importante del ectoplasma es que hay una parte de las células que se llama ectoplasma, que es el mismo nombre. […] Es una membrana externa, gelatinosa, que permite a una célula estar en relación con otra célula, como es esta parte de comunicativa, no sé. Entonces, claro, de repente con todo eso de la piel como límite poroso, pero también semi permeable, porque al final estamos delimitadas. Si estuviéramos cerradas, como si estuviéramos completamente abiertas, entonces no podríamos ser. Pero vamos, que de repente estoy buscando lo del ectoplasma y me sale lo de la célula, que también tiene relaciones con los límites, con la comunicación. Como que de repente fue como, esto, ¿lo hicieron a posta? ¿Lo llamaron ectoplasma por esta herencia de la ciencia cuando se fue así más espiritual? (entrevista Ariadna Guiteras 30/06/2023)

El ectoplasma se vuelve aquí el cuerpo abyecto que expulsa la médium después del contacto con el espíritu: "Ectos, fuera, plasma, materia moldeable" me recuerda Guiteras. En este sentido, el ectoplasma también tiene que ver con los límites, al igual que el pegamento: con los límites porosos entre las entidades mediadas por la piel, pero también con los límites entre la carne del vivo y la materialidad intangible

del muerto, del espíritu. La fusión entre estos límites genera una viscosidad y algo que el cuerpo debe rechazar, expulsar, un plasma que, literalmente, hay que echar fuera porque es un exceso de sí y atenta, como nos decía Guiteras, en transformar en exceso el cuerpo que lo contiene temporalmente.

Fig. 153 y 154. A la izquierda la médium Stanisława Popielska y Helen Duncan.

El ectoplasma muestra esta pegajosidad de la alteridad del espíritu parte de estos "tiempos lubricados" como aquellos en los que el pasado se hace presente y concretamente sólo existente y "aparecido" en el archivo. Tirar del pegamento nos recuerda aquí el carácter inminentemente espectral de la fotografía. Debido a esta comunicación entre el pasado y el presente, una fotografía tiene un elemento memorial y se relaciona directamente con la muerte incluso si la persona a la que dicha foto refiere sigue viva. La fotografía opera de por sí, siempre como un remanente o una huella de la persona que estaba, que estuvo ahí y ya no está, en su intento de capturar y congelar el momento está de siempre y de por sí implicando la muerte inminente de lo ahí representado o lo ya muerto, así como el deseo de que este momento pasado no quede únicamente en el pasado, sino que podamos asegurar su retorno. Barthes también afirmó esta cualidad de la fotografía al afirmar que, así como en la conexión de lo fotografiado con el momento del nacimiento: "la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiado" (Barthes 1990: 142-143). Aquí el referente acecha la fotografía como un tipo de fantasma, con el corte simbólico del cordón umbilical expresamos el deseo de conexión con la vida, con ese momento de retrato del instan-

te y del tiempo, pero también reconocemos su inevitable paso, así como la vuelta de ese otro perdido o muerto, como afirma Barthes en la que la fotografía representa ese momento en el que: "no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto; vivo entonces una microexperiencia de la muerte [...] me convierto verdaderamente en espectro" (1990: 46).

Fig. 155 y 156. A la izquierda imagen de la médium Kathleen Goligher y a la derecha Mary Marshall expulsando ectoplasmas.

Pero además, el ectoplasma se supura y se expulsa por diferentes orificios, como comentamos con Guiteras, no sólo por la boca en forma de vómito sino por la nariz, por las orejas e incluso, como aparece en esta fotografía, puede aparecer como una forma casi de eyaculación, donde lo espectral y lo sexual, de nuevo aparecen unidos. En la elección de la "lubricación" dentro de esta forma de temporalidad anacrónica y afectiva en vez de otro tipo de sinónimo pegajoso, he querido darle una centralidad importante a esta imagen, en clara conexión con la pegajosidad y la eroticidad de la que ya hemos hablado, así como punto de partida para el futuro para continuar investigando las implicaciones *queer* de *hauntología* y, como insinuaremos más adelante, concretamente lésbicas[89].

Lo viscoso por lo tanto es aquí también un hilo de conexión entre archivos feministas. El pegamento en el archivo de Ca la Dona nos conecta con otros ar-

89 Además, es importante la conexión entre estos espacios de las médiums con orgías o lugares de prácticas sexuales, cfr. CHARLIER, Philippe (2021) *Autopsie des fantômes. Une histoire du surnaturel,* París: Tallandier.

chivos fotográficos feministas, los de las espiritistas y *mediums* y da más fuerza evocadora a la idea de lo viscoso y pegajoso como el resto y remanente del pasado y los espíritus que pueblan el archivo, supurando ectoplasma, generando hilos viscosos de los que podemos tirar. Une además así los relatos de los archivos fotográficos feministas concretos y nos hace fabular el "archivo imaginado" del círculo de espiritistas anarquistas catalanas, congregadas en torno a figuras de Amalia Domingo Soler como otro lugar por el que seguir tirando del hilo[90]. Por lo tanto, los tiempos lubricados aplicados al archivo y todavía dentro de los fondos fotográficos, son aquellos marcados por esta pegajosidad, que dan cuenta de esta materialidad densa e ininteligible propia del pasado donde el tacto de los muertos y de lo *hauntológico*, deja también un remanente pegajoso en la forma en la que (se)*aparece* en el presente.

5.2 PEGADAS DE CARTELES

Continuando con el seguimiento del pegamento, encuentro que no hay tanto registro fotográfico de pegadas de carteles. Las únicas pegadas explícitas que encuentro son tres reportajes del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, con fecha 1997, 1999 y 2002. Para conocer un poco más de estos reportajes pude entrevistar a Marta Estella, una de las integrantes de este colectivo activo entre 1986 y 2006, comenzando la conversación sobre uno de los reportajes en concreto, en el que aparecen integrantes del colectivo pegando unos carteles en La Bonnemaison de Barcelona.

90 Esta fue una asociación y una conexión que se hizo en un punto muy tardío de esta investigación y, por lo tanto, no podré desarrollar aquí una conexión más estrecha entre los vínculos del archivo de Ca la Dona con los fondos y la obra de Amalia Domingo Soler ni buscar si existen o no fotografías en archivos catalanas de espiritistas expulsando ectoplasma. No obstante, es mi intención ampliar y continuar esta línea una vez concluida la presente investigación en otro lugar. Es por ello que he decidido hablar de un "archivo imaginado", tal como lo hemos esbozado en el subcapítulo con el mismo nombre. Teniendo en cuenta la vinculación entre el espiritismo y el anarquismo en Cataluña y la pobreza de muchas de las *médiums* y personas vinculadas a este contexto, es posible que no fuera tan común el contar con cámaras fotográficas. Pero, de momento, no he investigado en profundidad si estas fotografías existen o no. En una primera y rápida investigación no he encontrado fotografías de médiums catalanas expulsando ectoplasma, por ello he decidido utilizar fotografías de médiums de otros contextos, sobre todo el anglosajón. Sirva, por lo tanto, esta línea que abro como un punto de partida para una investigación más específica y profunda a continuar en el futuro.

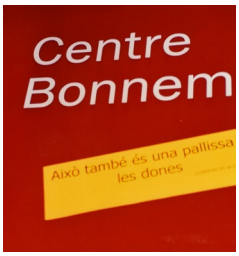


Fig. 157, 158, 159, 160, 161, 162 y 163. Pegada de cartles del Grupo de Lesbianas Feministas en la Bonnemaison (2002). Fondo fotográfico del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Elena Castro Córdoba: Claro, estas fotos yo cuando las encontré me encanta porque tenía todo que ver con el pegamento porque encima como el propio juego de palabras entre la paliza y el pegar y el pegamento y todo esto. Nada, no sé si me cuentas un poco esta acción.

Marta Estella: Si això va ser una, una acció que van fer una banda en les cadenes aquestes de moda. De roba i tal. Però a més a més, també quan es va inaugurar el centre aquest, La Bonnemaison, nosaltres tenim una posició bastant crítica, perquè ens semblava que era com institucionalitzar molt una part del feminisme i a més, coincidia que el dia que inauguraven aquest centre, havien desallotjat el mateix dia o el dia abans la Hamsa, que era un centre social okupat on hi havia un grup de dones molt potent a dins. Ho veiem també com una contradicció. D'una banda es desallotja un centre social okupat on hi ha unes dones feministes que estan fent un treball autogestionat, autònom, independent i que després s'inaugura aquí, doncs el centre aquet com una cosa més oficial. I ho van fer com a "Grup de lesbianes feministes", però bueno, no ho van firmar com a grup, perquè em sembla que era massa arriscat firmar directament com a grup i van posar això de lesbianes en acció perquè no se'ls pogués identificar qui eren. I bueno, la idea era d'aquesta. Diguéssim una pallissa, en el sentit de si esteu reprimint els moviments feministes de base autònoms i tal i llavors esteu aquí portant-ho tot cap a una cosa més institucionalitzada. En el fons, doncs, també és que estiguéssim en una pallissa.

[…]

Elena Castro Córdoba: Y una pregunta, el otro día Muntsa me contaba cómo hacían la cola. Claro ella me hablaba de cuando hacían pegadas en la clandestinidad durante el franquismo, cuando estaba en el Partido Comunista. Y me habló mucho de cómo hacían la cola, de la textura y tal... Y como salió esta referencia y os veía también aquí con esto, quería también preguntarte por [el material] ¿cómo hacías el pegamento? También ¿cómo era llevar todo esto por la calle? ¿Ibaís en coche?

Marta Estella: No en general, no... o sigui... bueno, el que fèiem era, bueno, galledes escombra i, llavors, a les drogueries compràvem cola d'aquesta d'empaperar, bueno que abans es feia més lo d'empaperar les parets de les cases i hi ha una cola que és com una pols, uns sobres en pols i ho barreges amb l'aigua i llavors això es converteix en una cola que té una consistència molt... Molt, així...Viscosa. Però dir-ho d'alguna manera. I sí... era també tot com tot un ritual. Perquè a més de tirar doncs la cola una quantitat una mica d'aigua com si fos una recepta de cuina una mica... com quan fas el pastís de la farina, la llet.

Elena Castro Córdoba: Brujas también.

Marta Estella: sí… Bé, anar remenant i remenant en esperant una mica, perquè vam haver d'esperar una miqueta que agafés més consistència i llavors anà-

vem a peu i portaven unes galetes que pesaven bastant perquè estaven plenes d'aigua i amb la cola, ¿doncs encara fa més pes les escombres i els cartells i el paquet de cola no? I si normalment acabaves, pues pringada per tot arreu...La roba, les mans, a més a més, s'enganxava bastant la cola aquesta. Però novament, si anàvem a peu amb cotxe, jo crec que no. I llavors, bueno, clar, havíem de trobar un lloc per omplir les galledes que acostumàvem a agafar a les fonts de les vies del tren, localitzades al fons del carrer. I quan s'acabava ja la cola, pues fa un recorregut que és pel costat d'una font per poder tornar a omplir la galleda. (entrevista Marta Estella 26/05/2022)

Fig. 164, 165 y 166. Pegada de carteles del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona para el 8 de marzo (1997). Fondo fotográfico del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Podríamos pensar que la razón por la que apenas hay documentación de estas pegadas es que se trata de un gesto rápido, en muchos casos ilegal y que documentarlo mediante una fotografía implica un riesgo de exposición y documentación de un acto ilegal. Como dice Muntsa Otero Vidal al hablar de su propia experiencia militando en el Partido Comunista Catalán en la clandestinidad, pegar un cartel también es una forma de "retratarse": un momento de exposición en el que, al disponer una información de una forma tan visible en el espacio público se muestra la identidad política. El pegamento, en este contexto, está asociado a la inmediatez: pegar carteles en lugares visibles para generar un impacto político y para facilitar su rápida información.

Algo que evocaron estas conversaciones, tanto con Marta Estella como la conversación grupal con Mercè Otero Vidal, Muntsa Otero Vidal, Montserrat Roset y Lela Vila Calsina fue un ejercicio de memoria muy material. Todas hablaron del olor y del colocón del pegamento, me explicaron cómo lo hacían mezclando unos polvos y agua, que esto implicaba tener que ir a una fuente en caso de que ésta se acabase y por lo tanto implicaba tener que alargar la actividad, y que después, en sus propias palabras, quedabas totalmente pringada. Muntsa Otero Vidal comentó que no era tan sencillo poner los carteles, que había que llevar una escalera, intentar ponerlo en lugares indicados para que no los quitaran al día siguiente, que había que intentar que estos no quedaran torcidos y que la cola aplicada sobre los carteles tenía también una materialidad y un brillo específico, todo un "arte", como me explicó:

Muntsa Otero Vidal: […] yo, pegadas, pegadas las que hice fueron en los años de los 67, 68, hasta los 80, hasta la Transición. Y durante esta etapa, la primera etapa era Clandestina y la segunda no. Siempre había el componente este de la nocturnidad, ¿sabes? De hacerlo todo como con prisas, con el miedo de que viniese alguno y se fijase en ti. Las que eran más... porque he intentado acordarme y la verdad es que lo que recuerdo es que yo en aquella época, en los años 74, 75 y 76 yo estaba militando en el Partido Comunista de Cataluña que se llamaba el PSUC, Partido Socialista Unificado de Cataluña y allí lo que hacíamos eran pegadas. Vivía en el barrio de Horta. Y tanto en el barrio de Horta como en el Carmel había dos organizaciones muy potentes del PSUC y allí entonces salíamos y nos juntábamos las dos células para hacer más pandilla y primero hacíamos el Carmel que estaba más lejos y después bajábamos para abajo y dependiendo de la hora que fuera acabábamos en El Quimet. O sea, lo hacíamos ya con esta complicidad de que no había un riesgo represor. Pero sí de no encontrarte con la policía o de que no nos viesen. Yo recuerdo que lo que era muy importante es que la pegada o la cola tenía que tener una viscosidad determinada.

Elena Castro Córdoba: Una textura.

Muntsa Otero Vidal: Si era muy importante, cuando lo conseguías. Porque se llamaban "On my way polvos" goma arábiga debía ser. Removías, removías, removías con una brocha gruesa porque así pintabas más fácil...

Montserrat Roset: A veces eran con...como escobas, ¿sabes? No escobas, escobas, pero de aquellos así, que eran así alargados. Y acababas antes...

Muntsa Otero Vidal: Muchas veces hacíamos eso. Encolábamos la pared donde querías poner el cartel y lo ponías, lo apuntalabas ahí así y generalmente con una escoba de esparto lo pintabas todo. Y lo dejaba, así como chorreando. Lo digo porque me acuerdo mucho de la textura esta, quiero decir… que me acuerdo mucho de eso. I llavors el cartell si posaves massa es quedava tort, saps que vull dir? O sigui que havies de trobar el que kit, vull dir, que...

Elena Castro Córdoba: ¿Había un arte?

Muntsa Otero Vidal: Si. Alguna vegada al inici de fer una... No ho aprenies tot. I recordo les més, diguem-ne, les més dels anys... seixanta que hi havia fins i tot un company o uns companys que estaven en el piquet de vigilància. I abans hi estàvem els que pintaven. Jo sempre he sigut molt àgil i, a vegades m'havia d'enfilar, perquè, és clar, també procurava posar-ho en llocs alts perquè aguantés més, perquè si ho feies a un cert nivell d'alçada, pues era més fàcil arrencar-los. Per tant, intentàvem posar-los amunt. I ja corrents corrents, pujava l'escala i ta, ta, ta, ta i això, no?

Montserrat Roset: Si perquè aleshores portaveu una escala?

Muntsa Otero Vidal: Sí, sí, sí. Bueno es que portava l'escala i era molt vistós, perquè... Entre el cubell i el cubell amb la cola, els pinzells, la brotxa i l'escombra. I a més a més, els cartells mateixos que també... es clar feien el seu bulto, no? O se t'eescorrien, perquè a vegades els cartells… si hi havia no només un model vale, però si volies anar fent dos ja tenies que anar compaginant i tal. No sé, jo parlo del que recordo, d'això. El piquet de vigilància, els que enganxaven (entrevista con Mercè Otero Vidal, Muntsa Otero Vidal, Lela Vila Calsina, Montserrat Roset 24/05/2022).

Me encuentro que el medio oral es más fértil para narrar y recordar estas historias que el fotográfico. En muchos casos, la necesidad de rapidez a la hora de hacer estas actividades implica que no exista documentación fotográfica de las mismas, sumada al riesgo que suponía esta actividad y, si bien, como ya he dicho, apenas había reportajes de pegadas, me encuentro con abundantes explicaciones orales en torno a esta práctica. A través del desarrollo de esta investigación y por medio de las entrevistas orales, genero una documentación de algo que, si bien se trata del recuerdo de un elemento matérico un tanto intangible, como puede ser el recuerdo del olor de las pegadas, el archivo oral aparece se convierte en un repositorio donde poder documentar estas historias.

5.2.1 Recuerdos y oralidad pegajosa

Tirando del hilo del pegamento y de la importancia de este material, como sostén literal de las historias del activismo, tanto por medio de las cantoneras, como en este caso de la comunicación a través de los carteles y las pegatinas, me encuentro

con el ejercicio de recordar y con la plasticidad de la memoria. Las entrevistas sobre el pegamento y, concretamente, sobre las pegadas, fueron las que mayor esfuerzo de evocación y de recuerdo implicaron de todas las que he realizado a lo largo de esta investigación. Esto se debe, en parte, a que muchas de ellas realizaron la práctica de la pegada de carteles hacía muchos años, principalmente, como explican, vinculadas a protestas antifranquistas o grupos comunistas. Evocar un pasado ya lejano, facilitó que se conectara con recuerdos del pasado, generando una conversación con continuos saltos temporales en los que también hablaron de su infancia y adolescencia, mencionando, entre otros: los juegos de cromos que jugaban en el patio del colegio, las pegatinas que se llevaban en las maletas, la moda de encolar las paredes de las casas, las colecciones de sellos o la crisis del consumo del pegamento en muchas de las escuelas donde dieron clase así como en determinados barrios de Barcelona. Pero además de que la práctica del pegado como algo del pasado ayude al ejercicio de recordar, considero que este disparador de recuerdos en el que, sorprendentemente, se convirtió el pegamento, tiene también que ver con el componente sumamente sensible de este material. En todas las descripciones se insistía en el olor del material, en la textura de las manos y la ropa después de pegar un cartel o en el amargo sabor al chupar un sello. A través del relato oral, se muestra más que nunca que los archivos son lugares de memoria, pero también de recordar, de recuerdo (Steedman 2001: 69, Cram 2016: 114) donde el pegamento activa el olfato que dispara la memoria y permite una descripción sensorial y muy detallada de los acontecimientos, como si literalmente sellara o pegara de forma más fija los recuerdos, espacios y lugares vividos.

La historia oral se ha usado como un método archivístico en muchos casos buscando llenar los vacíos y agujeros de la historia sobre aquellos sujetos que han sido erradicados del archivo o bien, cuyas narrativas no les pertenecen. Las editoras del recientemente publicado *New Directions in queer oral history. Archives of disruption* explican que, la principal diferencia que existe entre la historia oral *queer* y la historia *queer* en cuanto a metodología es que la persona entrevistada siempre devuelve la palabra, reconociendo en esta devolución la importancia que el lenguaje y las palabras elegidas cumplen a la hora de hacer análisis o estudios intergeneracionales, como lo es el realizado en estas entrevistas, sobre todo cuando se refieren a identidades (Tooth Murphy, Summerskill y Vickers 2022). Así por ejemplo, Amy Tooth Murphy, en su investigación sobre las lesbianas británicas en la segunda guerra mundial, se da cuenta de que el término lesbiana tiene una connotación negativa para muchas de las mujeres que entrevista mientras que, en cambio, la palabra "*gay-woman*" sí es reconocida, al igual que ocurre continuamente en el archivo de Ca la Dona, como ya explicamos con la cita de Mercè Otero Vidal en la negociación del significado de la palabra "*queer*" (véase 3.7.1.).

Pero lo que más me interesa, es que la oralidad muestra la plasticidad y densidad de una temporalidad propia de la cronología *queer* y como formas de relato, de *storytelling*, también se ven influidas por la crononormatividad y la percepción del

tiempo heterolineal, como analiza Jaime A. Lee (2022)[91]. Esto significaría que hay un deseo de estructurar los actos de memoria y el relato de una forma ordenada, lineal y, en sus propias palabras, pulcra. En mi experiencia con el relato oral con las mujeres del archivo me encuentro una discusión desordenada, con saltos temporales extremos que llevan a olores de la infancia, a recuerdos de otros tiempos que se escapan del relato ordenado y lineal. Pero este caos y flexibilidad de asociaciones no se dan sin tensiones: una de las entrevistas repite en varias ocasiones que, para que yo pueda hacer un mejor seguimiento del tema de discusión, es importante que se dé una narración ordenada y lineal, pidiendo que no "se alejen" del tema, mientras que otras de las entrevistadas le responden que esa metodología también es interesante y acorde al tema que se está discutiendo. Pero más allá de esta salida de la linealidad del relato, no todas las historias pueden ser contadas y registradas de la misma forma, o cuando pensamos en archivos del trauma o historias demasiado complejas para ser narradas, de ninguna forma, sobre todo si, como nos dice Jaime A. Lee, reconocemos que las estructuras dominantes ya se crean con los agujeros, silencios y huecos en mente:

> Las estructuras dominantes ya son creadas con los huecos, borraduras y silencios en mente. Con unos métodos de historia oral *queer/izados* para los archivos, las historias paralelas y las cronologías *queer* pueden ser parte de los archivos y de las memorias colectivas. Los métodos de historia oral *queer/izados* demuestran como las memorias son tanto afectivas como encarnadas […] Los archivos *queer/izados* y la historia oral *queer/izada* se convierte en las instanciaciones de muchas historias – valiosas y de merecedoras de la atención y preservación archivística. Estos archivos *queer/izados* no tienen que tapar historias que sirven a las estructuras dominantes. Los archivos *queer/izados* existen fuera de esas estructuras y crean espacio y tiempo para las cronologías *queer*. (Lee 2022: 140)

Para Ann Cvekovitch, además, los testimonios orales son valiosos, entre otras cosas, precisamente por ser tan efímeros y por la dificultad que reunir esos testimonios conlleva. Cvetkovich utiliza las entrevistas y se relaciona con la memoria oral en su libro *Un archivo de sentimientos*, concretamente en su investigación vinculada a los archivos de los activismos propios de los recuerdos y testimonios de las activistas que formaron parte del colectivo ACT UP, colectivo creado por la lucha por el VIH/sida y donde buscando con estas entrevistas "crear una historia política como historia afectiva, una historia que capta el sentimiento del activismo e incluso sus dimensiones traumáticas. Al crear un conocimiento colectivo basado en la memoria, espero producir no solo una versión de la historia sino también un archivo de las emociones, que es uno de los legados más importantes del trauma, y de los más difíciles de conservar" (Cvekovitch 2018: 233). En las entrevistas, sobre todo con personas mayores feministas y lesbianas, se produce una emocionalidad al partir

91 Jaime A. Lee le ha dado mucha importancia a la oralidad en los archivos *queer*, desarrolló el proyecto de "The Arizona Queer Archives" en 2011 para expandir el proyecto de *storytelling* oral, "Arizona LGBTQ Storytelling Project", un archivo digital de historia oral que comenzó en 2008 como el primer archivo LGTBIQ de Arizona. Véase: https://arizonaqueerarchives.com/arizona-lgbtq-storytelling-project/

de una afinidad, donde además el relato personal se entremezcla con uno político acentuando este sentimiento de pertenencia del que ya hemos hablado, y donde se buscaba también mi comprensión y participación de esos recuerdos dentro de una genealogía y un activismo en la que también me encuentro inscrita yo misma. Es un archivo oral, encarnado y afectiva que está continuamente reordenándose, con ciertos momentos de fijación que generan la sensación de perdurabilidad y sentido del mismo y que tiene presente la necesidad del ejercicio de la memoria como uno colectivo. A través del acto de recordar también se produce un ejercicio de memoria pegajosa, donde los recuerdos, los objetos y los temas de conversación se pegan entre ellos, se fusionan. La crononormatividad de la narración oral hace que se produzca un juicio y una incomodidad sobre esas formas de narración en lo que aparentemente se percibe como divagación, así como la defensa de la evocación basada en la asociación, donde unas cosas e ideas se pegan con otras siendo un propio método afín al objeto y tema a tratar. Las temporalidades pegajosas también reflejan estas cercanías excesivas y peligrosas, estas fusiones entre líneas temporales y categorías como pasado, presente y futuro que, en el acto de recordar, se ven desbancadas.

Lo que sostiene y lo que se cae: evocar un álbum

Pero además, las entrevistas sobre el pegamento se realizaron con los álbumes fotográficos como absolutos conductores de las narraciones. En el caso de la entrevista con Marta Estella esto se debía a que los reportajes fotográficos en los que aparecían las pegadas del Grupo de Lesbianas Feministas estaban ya dentro de los álbumes de conservación, por lo que mientras se realizaron las entrevistas estos objetos se manipularon y se explicaron continuamente. Si el álbum fotográfico personal es un objeto cultural que cobra su pleno sentido y significado en el acto de narración y explicación oral de su compiladora (Langford 2013), en los álbumes fotográficos del archivo se produce un entrecruzamiento de relatos bien particular e interesante. Los álbumes realizados por el grupo de archivistas, parte del fondo de Gretel Ammann son, como ya explicamos al principio del capítulo, álbumes de conservación, y por lo tanto un tipo de álbum cuya narrativa no guía el seguimiento del relato personal de la persona que ha donado las fotografías. No obstante, tampoco es exactamente un tipo de álbum de conservación profesional, en el que la donante no haya sido parte en ningún sentido del proceso, sino que, al formar parte de una labor activista, Dolors Majoral, la donante del fondo, ha venido en varias ocasiones al archivo a ayudarnos en el proceso de identificación de onomásticos (véase 3.5.1.). Cuando así ha ocurrido, Majoral reconocía el relato y seguimiento de las fotografías hasta el punto de identificar un momento en el que una fotografía "se había colado" dentro del reportaje. Tenemos aquí un tipo de álbum que podríamos llamar híbrido[92]

92 Tuve la ocasión de poder plantearle esta problemática a María Rosón, quien ha investigado sobre los álbumes fotográficos, y fue ella quien mencionó, cuando le expliqué esta mezcla de álbum personal y profesional la idea del "álbum híbrido".

entre uno personal y uno de tipo profesional, donde, además, las características propias del álbum personal cobraron mayor importancia cuando pudimos contar con la explicación oral de los álbumes por parte de Dolors Majoral. Esto ocurrió cuando Alba Cros y Nora Haddad, entrevistaron a Dolors Majoral como uno de los retratos de su documental sobre identidades lésbicas, *Alteritats* (2022). Para el retrato de Majoral vinieron al archivo y la grabaron consultando documentos con los que habíamos estado trabajando en el fondo, concretamente los álbumes fotográficos que acabábamos de empezar a crear[93]. Analizando este material audiovisual vemos que Majoral reconoce la cronología y la ordenación de los álbumes que cuentan, y esto es importante, no tanto una historia personal sino una historia colectiva y política. Si bien el primer álbum fotográfico del fondo de Gretel Ammann comienza con algunas fotografías de juventud en su época de estudiante, se ha hecho una separación que también responde a los criterios de donación entre el fondo fotográfico llamado "personal" y el que se sitúa en los álbumes de conservación, que se entienden como las memorias activistas de Ammann. Por lo tanto, la dotación de sentido del álbum se realiza colectivamente: se ha respetado el criterio de donación y por ello la donante reconoce la lógica de la secuencialidad de los reportajes, y si bien han sido otras las que han creado un álbum a partir de sus fotografías la historia que cuentan es una política y activista, que puede ser completada y explicada en común junto con otras integrantes del CDOC que también pueden ser parte de este ejercicio de memoria y de recuerdo oral. Se entrecruzan el relato oral de la donante con el relato oral de las archivistas quienes, con ese mismo objeto, pueden además contar el proceso de su creación, así como las historias de la dificultad de encontrar ciertos datos en el proceso de catalogación.

Además, la oralidad tiene mucha importancia de la mano del cotilleo, más aún dentro de estas metodologías *queer* en el archivo, así como en la documentación de vidas racializadas (Cifor 2016, Holmes 2015). Las "metodologías cotillas" como eminentemente orales y en comunidad o círculo, son esenciales para preservar la labor de la catalogación donde, la memoria y el ejercicio continuo del "cotilleo" permite

93 Agradezco nuevamente a Norah Haddad y Alba Cros, amigas y personas cercanas al archivo, que me permitieran consultar este material audiovisual inédito. Este es un material muy extenso en el que Majoral explica las historias de las fotografías y que finalmente, no se utilizó en el documental. Les pedí consultar y analizar este material para este apartado sobre la narración de los álbumes ya que, al realizar las entrevistas, grabarlas solo en audio y posteriormente transcribirlas me di cuenta de que hay referencias visuales constantes que tienen que ver con la materialidad del archivo que se pierden en la transcripción escrita. Descripciones, gestos, señalamientos al componente de las fotografías y los álbumes que se pierden en la transcripción. Ha sido muy enriquecedor poder contar con este material sobre todo para cuestionar mi método y plantearme si, en el futuro, debería incluir el componente audiovisual cuando realice entrevistas que involucren fotografías. También tengo en cuenta que, al igual que la mediación de la grabadora, como ya he expliqué en el capítulo de Metodología, fue una herramienta que animó estos "dispositivos de escucha" (Álvarez Veinguer y Olmos Alcaraz 2020), un objeto que mostraba el interés y las ganas de escuchar, quizás la cámara y el vídeo pueda generar pudor y hacer que las entrevistas no narren de igual forma su historia.

recordar anécdotas, nombres, espacios y múltiples testimonios de acontecimientos pasados, y se convierte en este sentido en fundamental dentro de la investigación *queer*: "el cotilleo es especulación, información y conocimiento ilícito. Es una fuente indispensable para cualquier que está, de alguna forma o medida, desempoderado [...] y es profunda cuando circula de forma subterránea y toca temas que son difíciles de aprehender" (Henry 2003: xii). Esta figura de la "cotilla" ha sido importante, sobre todo, en el proceso de catalogación de los fondos fotográficos del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona. También muchas de las preguntas que animan el proceso de explicación del álbum del fondo fotográfico de Gretel Ammann, narrado por Dolors Majoral y grabado en vídeo, están animados por este "deseo de saber más" inherente al cotilleo. Y yo misma, como entrevistadora, encontraba que en muchos casos mi implicación y aquello que animaba mis preguntas también se podía entender como formas de cotilleo donde, además, en un espacio activista, donde los vínculos son muy estrechos y en muchos casos de muchos años, es normal que se soslayen conflictos y anécdotas personales, aquello que se puede resumir, como analiza Sophie Robinson en la frase "es complicado" (2022).

Si bien en este vídeo aquello que anima la explicación es la grabación y por lo tanto hay todo un *acting*, que no responde a la forma en la que la Majoral nos hubiese explicado el álbum si no hubiese mediado la cámara, como quedó claro en el hecho de que le hicieron repetir alguna toma, se asemeja bastante a cómo nos ha explicado otros documentos o a la forma en la que, por ejemplo, Marta Estella sí me pudo explicar la secuencialidad de las fotografías de las acciones del Grupo de Lesbianas Feministas dentro del álbum. En el proceso de catalogación se genera una ordenación que no tiene por qué coincidir con el orden y sentido que el donante había generado de esos materiales. En este traspaso y desmontaje de los soportes originales a los álbumes de conservación del archivo se pierde buena parte de la narrativa y la materialidad que el donante otorgaba a esos objetos. En los casos en los que aún se conservan los álbumes fotográficos personales, éstos permiten que el/la donante pueda hacer una narración y explicación del álbum todavía acorde a su propia compilación y experiencia. Por lo tanto, estos fondos, aunque no estén catalogados, también tienen interés para una investigación como ésta, centrada en la materialidad y afectividad del archivo, precisamente por conservar los contenedores y soportes originales, que permiten que el proceso de contar los álbumes todavía represente la narrativa del donante (Langford 2013). Sería interesante poder ampliar esta investigación analizando los álbumes y soportes originales de las donaciones, de los cuales, como dije al principio del capítulo, el archivo de Ca la Dona aún conserva algunos, intentando contactar a la compiladora para contar con su explicación, antes de que éstos sean desmontados. No obstante, esta cuestión queda fuera de los límites de esta investigación y quizás sean analizados en el futuro.

Pero, además, hay algo importante en este ejercicio oral vinculado a los carteles y presente a lo largo de toda la catalogación del fondo fotográfico que es la

dificultad y el intento continuo de fechar aquello que se ve. Tanto en el proceso de catalogación como en las entrevistas, continuamente surge la pregunta por la fecha, esto es, la pregunta cronológica. No obstante, muchas de las acciones activistas son difícilmente fechables con exactitud y es un problema recurrente con el que nos encontramos las archivistas de archivos *queer*, como comentamos con Guillermo Cobo, quien me contó en su entrevista como al principio fue algo que casi llegó a obsesionarle y finalmente le fue dando cada vez menos importancia. Así, Fernanda Carvajal analiza la famosa acción del colectivo chileno *Las Yeguas del Apocalipsis*, formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, "Refundación de la Universidad de Chile" en la que entraron desnudos montados en una yegua en el campus universitario en 1987, como parte de las movilizaciones que destituyeron al rector que había sido asignado por los militares, José Luis Federici. Es una acción que no está fechada con exactitud: los negativos de los fotógrafos no estaban fechados, no fue cubierta por la prensa de la época por ser la primera acción del colectivo y fallan muchos de los testimonios. En este sentido es una performance y unas imágenes que se "cae de la cronología" (Carvajal 2018, 2021). Esta acción genera, además, una interrupción y, como dice Carvajal, una "irrupción", una imagen anacrónica tanto en el contexto político chileno como en el imaginario y el simbolismo de la representación de la victoria. En medio de la violencia y la rapidez se genera una imagen utópica marcada por el deseo que abre un espacio interrogante, una imagen espacio –tiempo que, como dice Carvajal, hace que nos preguntemos: "¿en qué 'momento dado' estamos?" (Carvajal 2018: 8)–. Esta imagen también genera una interrupción dentro del imaginario colectivo de la historia de las imágenes colectivas del sujeto militar, victorioso, normalmente blanco, presuntamente heterosexual, subido a caballo como la representación de los héroes nacionales. El desnudo en vez del traje militar, el dúo en vez del individuo heroico, el deseo homosexual en vez de la rectitud heterosexual, la yegua maltrecha que camina lentamente en vez del caballo atlético con las patas alzadas a punto de correr. Todos estos símbolos interrumpen el imaginario de una victoria híper representada que hacen que esta acción se "caiga de la cronología": "Una irrupción que se desprende de la temporalidad espacializada y recta de la línea de tiempo haciendo fallar la idea de un avance temporal teleológico y su locus modernizador, recurriendo a la animalidad y al imaginario colonial, como formas de re-conjugar la vergüenza y el estigma a partir de la yuxtaposición de temporalidades heterogéneas." (Carvajal 2018: 12). "Caerse de la cronología" es un concepto importante sobre aquellas acciones que no pueden ser fechadas con exactitud, tan comunes en el proceso de catalogación y en las temporalidades *queer* al ser, en muchos casos, acciones que dependen de la memoria de las personas que las ejecutaron pero que no son documentadas con precisión por no considerarlas suficientemente importantes. Y, por otro lado, porque muchas de las acciones que pueblan el imaginario y las estéticas *queer* son imágenes de anhelos utópicos, como los llamaría José Esteban Muñoz que generan un sentimiento de extrañeza y anacronismo en el momento de experimentarlas. En el archivo de Ca la Dona las fotografías están

continuamente atravesadas por el intento de su ordenación cronológica, plantean retos en su ordenación y generando una sensación de incomodidad e insatisfacción cuando aquella persona que intenta recordar la fecha exacta no lo consigue y donde, de nuevo, vemos esta tensión entre el deseo lineal y cronológico con el anacronismo afectivo. Me pregunto si aquellas imágenes que están claramente fechadas y, por lo tanto, ubicadas claramente dentro de una cronología familiar en el archivo de Ca la Dona, como puede ser el caso de las fotografías de la ocupación del Paraninfo de la Universidad de Barcelona en 1977 también podrían relacionarse con este concepto en la forma en la que se sitúan en una fecha sumamente concreta pero también rebosante de fantasía, nostalgia y, casi podríamos decir, mito. Siendo, esta fecha y esta imagen al movimiento feminista catalán lo que 1968 sería al ejemplo de la temporalidad fanática que veíamos en el capítulo anterior con la pieza de Mary Kelly.

Hasta ahora el pegamento era aquello que "sostenía" que fijaba a la memoria, pero tirando del hilo llegamos a un concepto que deja caer y, en este sentido, que "despega" de la cronología. Como si con el paso del tiempo las chinchetas y los celos caídos a modo de metáfora generasen que los recuerdos comenzasen a alterarse, con esta plasticidad propia de la memoria, mientras la pervivencia intacta del documento plantea un interrogante desafiante ante una memoria envejecida, por la que también pasa el tiempo. En un archivo feminista intergeneracional, donde la memoria encarnada es sostenida principalmente por personas cada vez más mayores, es de nuevo importante el olvido y el no a-pegarse a la crononormativad propia de la búsqueda de las fechas exactas y la documentación profesional, permitiendo también dar cuenta de cómo el pegamento de la memoria, al igual que el físico, se seca: dejando caer los datos exactos y aferrándose a la documentación y la conversación en torno a los recuerdos afectivos y emocionales propios de este archivo de sentimientos.

Fig. 167 y 168. Imágenes de la ocupación del paraninfo (1977) Pilar Aymerich. Fondo fotográfico de Ca la Dona. Centre de documentación de Ca la Dona.

5.3 PEGATINAS

Las pegatinas son, como su propio nombre indica, el lugar donde el pegamento tiene un mayor protagonismo del archivo. No obstante, muchas de las pegatinas del archivo han perdido su pegamento con el paso del tiempo y este hecho, el que ya no peguen, genera una ansiedad en el presente sobre no haber sido capaz de conservarlas adecuadamente. También, si bien son elementos definidos por su capacidad de pegado, este es un pegamento con el que nunca entramos en contacto, ya que quitarle el papel protector de la pega y poder tocarlo supondría arruinar el objeto histórico y, por lo tanto, si bien es un documento definido por su *pegajosidad*, nunca entramos en contacto con este pegamento.

Fig. 169 y 170. Detalle de caja de pegatinas del fondo de Gretel Ammann y de un albúm del fondo personal de pegatinas de Mercè Otero Vida. Fotografía y cortesía de Marina Freixa y fotografía de la autora. Fondo de Gretel Ammann y Fondo de Mercè Otero Vidal, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Para esta investigación, he consultado las pegatinas del fondo del Grupo de Lesbianas Feministas, las pegatinas del fondo de Gretel Ammann y las pegatinas del fondo personal de una de las activistas del archivo, Mercè Otero Vidal. También he formado parte del grupo que ha catalogado las pegatinas del fondo de Gretel Ammann para el que decidimos utilizar un programa en línea y de acceso abierto, *Airtable*, que facilitó que el proceso de catalogación y el de digitalización fueran a la par. Esta decisión se tomó también porque se consideró que podía ser interesante, de cara a la difusión del archivo, que se pudiese consultar la imagen de muchos de los objetos que lo conforman. Frente a la difusión de las fotografías o los documentos, que en muchos casos plantean cuestiones de derechos de imagen y de autor que aún se están teniendo en el archivo, las pegatinas eran un objeto con el que ampliar el archivo audiovisual digital del archivo sin que se generaran estos debates ya que, en muchos casos, la autoría de las mismas es desconocida o anónima.

Las pegatinas son, junto con las chapas, uno de los elementos del archivo que despiertan mayor *fandom* o interés. La relación con otro tipo de documentos (como papeles o fotografías) es más distante, pero con las chapas o las pegatinas, al ser objetos cotidianos, despiertan el deseo de poder usarlas. Al igual que ocurría con los carteles, en las pegatinas también existe un componente temporal importante, que tiene

que ver con el mensaje de la misma. Buena parte del grueso de pegatinas que quedan en este fondo son pegatinas con y fechas específicas, hechas para una campaña o acción concreta que nos muestra que se trata de un medio para difundir esa información y, una vez terminada la acción, su utilidad, en muchos casos, termina. En muchos casos el diseño tampoco es especialmente interesante o cuidado y, por lo tanto, es difícil venderlas o que sean utilizadas posteriormente. Esto hace que, de hecho, este tipo de pegatinas que responden a una convocatoria específica, sean de las que más tengamos en el archivo, pues indica que sobraron muchas de las tiradas originales que se hicieron, terminando en algún cajón olvidado y, posteriormente, en el archivo.

Fig. 171. Pegatinas del fondo del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona. Fotografía de la autora. Centre de Documentació de Ca la Dona.

Las pegatinas también despiertan historias sobre la importancia de la circulación de la información. Tanto Marta como Montserrat Roset me hablan de la comodidad en su pegado y de lo fácil que era difundir tu mensaje utilizándolas:

Montserrat Roset: El que sí recordo que es va facilitar molt temps després és que això ja durant la democràcia, quan fèiem aquelles campanyes, per exemple, jo crec que amb la coeducació i tal d'enganxar, però amb enganxines, perquè llavors cadascú s'emportava un plec d'enganxines. I tu...enganxaves allà on et semblava, ¿no? Llavors anaves fent el teu recorregut d'enganxines. I clar, si tothom feia el mateix, doncs era... No era gros, no es sortia d'allà. Però bueno, *pum, pum, pum, pum*. I això sí que era més pràctic. Això sí que ho recordo... Recordo haver ho-fet amb l'avortament i coses d'aquest estil. No recordo ara les campanyes però sí, aquestes eren més facils. (entrevista con Mercè Otero Vidal, Muntsa Otero Vidal, Lela Vila Calsina, Montserrat Roset 24/05/2022)

No obstante, si bien las pegatinas son un medio de mayor difusión y más fácil circulación, Marta Estella me recuerda que no sustituía el cartel porque este era mucho más visible, de mayor formato:

Elena Castro Córdoba: ¿Y hubo algún momento en el que se empezasen a poner más pegatinas y menos carteles porque se veía que era más rápido o se combinaba siempre?

Marta Estella: Jo diria que sempre es combinava perquè sí lo dels adhesius éss això, és molt més ágil i hi ha menys risc. Però els cartells es veuen molt, ¿no? (entrevista con Marta Estella 26/05/2022).

Entendemos por los comentarios de las entrevistas que las pegatinas aquí son un medio para trasladar el mensaje, cumplen el mismo papel que los carteles, el de transmitir una información. Hablando sobre el diseño de las pegatinas del fondo del Grupo de Lesbianas Feministas comprendo que éste también responde a una visibilidad y a que la información se vea mejor.

Marta Estella: Sí, això era el mateix. No sé si aquestes es van fer per la campanya de Nadal, ¿pot ser? o que tot coincideix per Nadal. Era també amb el rotllo de bueno, las joguines sexistes. Una mica de tot. De dir que la violència contra les dones no és lo més evident. No és només el més evident. Que et peguin una pallisa física, sinó que també hi ha altres maneres que també són violència.

Elena Castro Córdoba: Y los diseños de las pegatinas... ¿quién los hacía? O sea ¿cómo os repartíais el trabajo? ¿Alguien se encargaba? ¿Alguien del grupo las diseñaba? ¿cómo era un poco el proceso de hacer las pegatinas?

Marta Estella: No tenien ningú així, vull dir... Jo crec que ara també hi ha més facilitat d'eines per editar i hi ha gent que té coneixements de disseny i llavors ho feiem nosaltres, jo crec que això està fet amb un Word. Algú va trobar aquesta imatge no sé qué y pum. Era tot molt rudimentari, això ja ho veus, ¿no? Està fet amb un Word.

Elena Castro Córdoba: Bueno, el color ¿no? Si que hay una decisión de por ejemplo el color super reflectante...

Marta Estella: si, pero dintre de les possibilitats que hi havia llavors amb les que hi ha ara, també eren molt diferents de poder fer un disseny una mica més… Però sí, en aquest cas era monocolors fluorescents perque es veiessin molt ¿no? (entrevista con Marta Estella 26/05/2022)

Fig. 172. Pegatinas campaña de Navidad. Fotografia de la autora. Fondo del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona, Centre de Documentació de Ca la Dona.

Por lo tanto, la materialidad del pegamento tiene también un componente temporal y de transmisión que ha sido históricamente útil para los movimientos sociales por la capacidad de rápida circulación de información que propicia el poder encontrarse pegatinas en "cualquier movimiento, en cualquier lado, en cualquier momento" (Steinberg 2009: 116).

Pero además, el mensaje que se quiere transmitir en muchos casos no es semejante al que puede facilitar un cartel, esto es, información sobre una convocatoria, sino que la pegatina, por esta característica de ubicuidad, permite inscribir cuerpos en el espacio público, ideologías y lemas en nuestros objetos. Esto es, frente a este tipo de pegatinas, encontramos otras de carácter más general, aquellas que, como le comento a Marta Estella, pueden seguir teniendo desde un uso reivindicativo hoy en día, haciendo que muchas de nosotras queramos poder tenerla y pegarla en algún objeto personal. En la entrevista con Marta Estella conecto su historia de activismo con la mía a través de una de estas pegatinas que, gracias a su frase más atemporal, llega hasta el día de hoy y que fue mi primera toma de contacto con materiales gene-

rados por el GLFB. Le comento que yo tengo una de las pegatinas del Grupo de Lesbianas Feministas en mi casa y que, al ir al archivo y encontrarla allí sentí una gran emoción. Es la pegatina de "Aquí ha estat una lesbiana", una pegatina que, según me comenta, se distribuyó y vendió mucho y, quizás precisamente por eso, no haya tantísimas en el fondo archivístico, en comparación a los tacos acumulados de aquellas que, como ya hemos dicho, hacen referencia a una convocatoria específica, y cuya venta y circulación difícilmente supera la fecha del evento. Precisamente también se ha detenido en esta pegatina la investigadora Mari Torras, en su texto sobre las metodologías y los archivos a contrapelo, explicando que en el lema del "Aquí ha estado una lesbiana" se apela, a su vez, a un componente temporal, un movimiento de aparecimiento y desaparecimiento pero que, a través de la huella y del rastro de la pegatina deja constancia de su existencia.

> Aquí estuvo una lesbiana / Aquí ha estat una lesbiana […] Esta elección me parece extraordinariamente inteligente por parte de las activistas, puesto que dota al cuerpo lésbico que ha ocupado este espacio de una naturaleza fantasmal muy productiva, porque si por un lado podría parecer una presencia ausente (no se trata de "Aquí hay o aquí está una lesbiana") por otro lado, se articula como una amenaza, una ausencia presente ("Aquí, hasta este preciso instante, todavía puede haber/estar una lesbiana". ¡¿Es ella…O ella…O tú…O él…O yo?!), Se trata de un enunciado que acaricia el poder de un acto de habla performativo, dado que, si bien describe un hecho, cada vez que la frase es releída, en ese mismo instante, realiza la acción de dar existencia (a la) lesbiana. La pegatina da prueba evidente de esa existencia instalándose en esa ambigüedad: aquello que es y se ve y, a su vez, aquello que es y tal vez no se puede ver, al menos de una forma delimitada. En efecto, los límites se confunden y el dedo identificador suspendido en el aire no señala a nada ni a nadie, aunque sabe que *aquí estuvo una lesbiana*, ha sido visible, ha declarado su existencia, la ha instituido, el adhesivo es el rastro, la traza, la evidencia irrefutable de que alguien se ha inscrito lésbicamente en el espacio público –y se pasea por él y se disemina en tanto que lesbiana–, constatando la existencia transformadora de una comunidad que quiere cambiar el mundo. (Torras 2019: 208)

Lo que está evidenciando aquí Torras conecta con la fantasmagoría de los tiempos lubricados de la que ya hemos hablado, donde la pegatina es también este sostén de una existencia que se visibiliza e invisibiliza, aparece y desaparece, espectralmente. Es por ello que Bárbara Ramajo, en su investigación sobre la espectralidad lésbica también cita esta pegatina y, en concreto, el análisis de Torras sobre este carácter performativo y aparicional de la lesbiana que, para existir, necesita de una "activación reaparicional" que atente contra lo que ella llama una "violencia fantasma performativa que mantiene en la espectralidad al sujeto sexual 'lesbiana'" (Ramajo 2021: 248). Por lo tanto, de mano de una pegatina, seguimos troquelando la *hauntología* lésbica como una pegajosa, pues anhela y busca un constante sostenimiento y adhesión de la identidad, frente a estos reconocimientos identitarios aparicionales y contingentes, y que toma forma con una materialidad pegajosa y adherente, mostrando que "lo lésbico puede pegar(se)te" (Torras 2019: 206).

María Rosón y Lucas Platero también se detienen en una pegatina para narrar el apego de las historias del activismo, concretamente las Primeras Jornadas de Sexualidad Femenina en Barcelona en 1980 editadas por el Partit Feminista de

Catalunya con el lema "el placer es mío caballero", recordándonos que la importancia de este objeto-documento es "esa potencia afectiva que tienen las cosas que se usan" y donde aquello que nos afecta y emociona tiene que ver con la materialidad de este documento que pasó "de mano en mano" y que "tocó –y fue tocado– por un tiempo anterior" (Platero y Rosón en Platero *et. al.* 2019: 32). Fijarnos en esta rápida circulación propia de las pegatinas, en este ir de mano en mano y de sitio en sitio, nos hace pensar por la localización donde fueron pegadas y si seguirán todavía ahí, pregunta que evoca una práctica del pasado que, en caso de perdurar en el presente, puede dar lugar también a momentos anacrónicos y de "temporal *drag*" (Freeman 2010) semejantes a la repetición de los lemas que Sharon Hayes hacía en su performance (véase 1.4.1.). Pues si bien en este caso la pegatina lleva fecha (1980), no ocurre así con muchas de las pegatinas del archivo de Ca la Dona, generado que encontrarse con ellas, a día de hoy y sin saber su fecha exacta, dispare un ejercicio de reinterpretación contemporánea y anacrónica de esa frase que, además, se suele asumir como lema histórico al verla en el contexto de un archivo. Esto mismo me ocurrió cuando encontré la pegatina de "Aquí ha estat una lesbiana" pegada en un cuaderno de mi pareja un día cualquiera, en nuestra casa. Al verla asumí que se trataba de una pegatina de algún fanzine contemporáneo, "¿tal vez comprada en el Ladyfest? pensé". Rápidamente me gustó y entendí el gestó de llevarla en un lugar tan visible como era un cuaderno, sobre todo, pensé, si se era uno que se usase en un contexto laboral. Mi sorpresa fue enorme cuando me encontré con estas pegatinas en el archivo al tiempo de comenzar a ir, al descubrir que era una pegatina realizada por un colectivo lesbofeminista a finales de los noventa. Esto es: primero descubrí la pegatina en su contexto de uso, que sorprendentemente llegaba hasta el presente y, después la reubiqué cronológicamente en el archivo, lo que además le sumó este inevitable valor histórico el archivo confiere a los objetos que contiene. Resultó que esta pegatina y otras habían sido reelaboradas en un fanzine llamado *¿Lesbianismo? Encantada, es un placer* (2017) editado por Gelen Jeleton en el marco del taller de *queerzine* celebrado en 2017 dentro del programa del Porvenir de la revuelta, en el que había otros lemas y pegatinas de colectivos lésbicos del Estado. En ese mismo gesto de reapropiación el fanzine *Bollera calidade*, hizo las pegatinas, con referencias explícitas a la creada por las del GLFB con el nombre "Aquí ha estado una bollera".

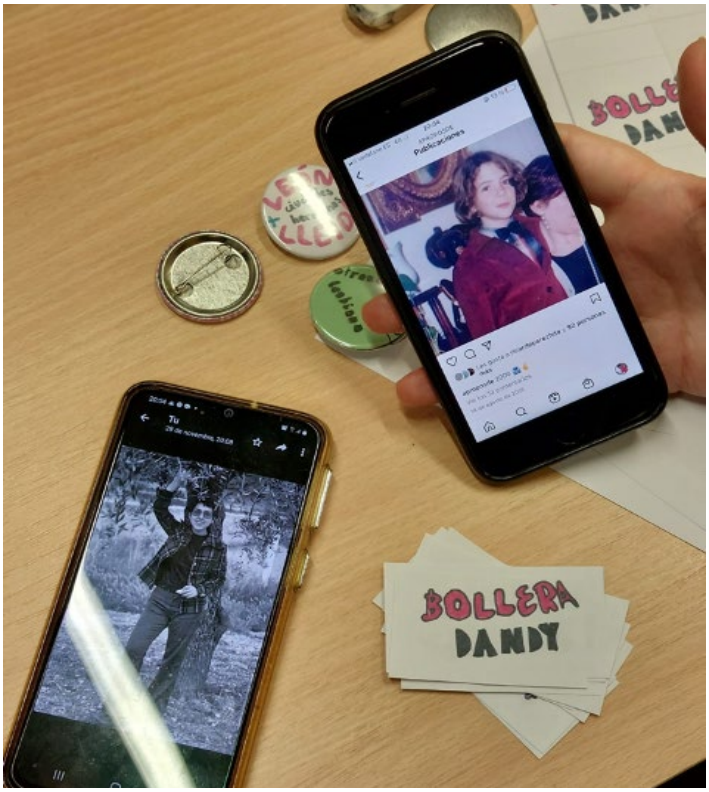


Fig. 173 y 174. Imagen de Marta Sesé y Mercè Otero Vidal con la pegatina hecha por la primera "Bollera Dandy". Se ven también de fondo otras chapas hechas durante el taller. A la izquierda imagen de chapas hechas durante el taller, con la chapa "ofrenda lesbiana". Fotografías de la autora.

Precisamente con esta intención de reapropiación y uso de lemas del pasado y de materiales en el archivo, Andrea Galaxina realizó un taller que programamos desde el CDOC llamado "Contar con el archivo", que consistió en la reutilización de tipografías, lemas, símbolos e imágenes del archivo para la confección de carteles, chapas y pegatinas contemporáneas[94]. De este taller surgieron nuevos documentos, creados desde el archivo y por lo tanto con materiales que no se pueden usar en la actualidad para generar otros, ahora sí, que las participantes se llevaron consigo para portar y regalar. Los objetos que más se hicieron y que más interés despertaron fueron precisamente aquellos que se podían usar, como pegatinas y chapas, dando lugar a nuevos diseños atravesados por estas capas de temporalidad y que mostraron, una vez más y como dice Mercè Otero Vidal, que este no se trata de un archivo "al uso, sino del uso". Muchas compañeras donaron parte de sus creaciones al archivo, generando con ello que ahora convivan pegatinas con estos lemas atemporales como "Aquí ha estat una lesbiana" con pegatinas que se hicieron en el taller, como es la aparece aquí "Bollera Dandy". Este taller nos mostró además otra cualidad esencial de las pegatinas y de las chapas, que es que son un objeto que, en

94 Este taller fue celebrado el 9 de diciembre de 2022, y forma parte de las actividades de difusión del CDOC, organizadas por el grupo de voluntarias del que forma parte. Para más información véase: https://caladona.org/agenda-caladona/comptar-amb-larxiu-reapropiant-nos-del-fons-de-gretel-ammann/

muchos casos, se regala. Fueron muchas las compañeras que hicieron chapas para regalar: pensando en alguien en concreto a quien se lo fueran a dar posteriormente o dejando montones de pegatinas disponible para todas. Hubo dos momentos donde además el gesto del "en mano en mano" propio del regalar fue más explícito: el primero fue cuando la persona que realizó la pegatina "Bollera Dandy" se la regaló a Mercè Otero Vidal con la frase "entre nosotras [las dandis] nos reconocemos"[95], dando lugar a este montaje de fotografías que aquí aparece y el segundo cuando otra de las participantes hizo la chapa con el lema "ofrenda lesbiana" haciendo referencia explícita a que ese era un objeto-ofrenda. Chapa que, precisamente, también me regaló a mí y que tengo cerca de mi escritorio, mientras escribo estas palabras.

5.3.1 Pegar(se) el futuro

Rebecca Coleman analiza las políticas y temporalidades que abre el uso de la purpurina, que se entiende como un material, al igual que el pegamento, insignificante, superficial. Además, la purpurina se adhiere y acaba en cualquier parte: hace un recorrido, como nos recuerda la autora, que en muchos casos puede comenzar en los ojos para terminar en el mar (2020). Es un elemento ubicuo que, además, está significado por asociarse con los microplásticos y, por lo tanto, con el consumo antiecológico. Su materialidad y su consumo evoca un futuro distópico, marcado por la ansiedad ecosocial y el miedo que el colapso ecológico asociado al excesivo de plásticos ha generado y sigue generando. Realizando un ejercicio crítico similar, pensando en la materialidad, los mundos y las temporalidades que abre y evoca el pegamento, hemos analizado cómo este se percibe como un elemento dañino, en tanto que abrasador y acelerador de la destrucción de los materiales y, por otro, es –literalmente– el soporte de conservación. Sin él las fotografías no quedarían sujetas a los álbumes. El pegamento, por lo tanto, representa una ansiedad a futuro –no saber cómo evolucionarán estos restos en las fotografías– y, por otro, es un elemento calmante, que garantiza unos mínimos en el aquí y ahora. También evoca el pasado en su ausencia: las pegatinas que ya no pegan y que se han convertido en *otra cosa* y nos plantea un interrogante sobre cómo podríamos conservar éstas. El pegamento de las pegatinas del archivo en muchos casos ya no pega y por lo tanto apela a una cuestión temporal. Un material que en un momento estuvo determinado y definido por su adherencia se ha convertido en un papel en el presente, que se asemeja más a una postal. Seguir al pegamento por el archivo también potencia esta idea de este

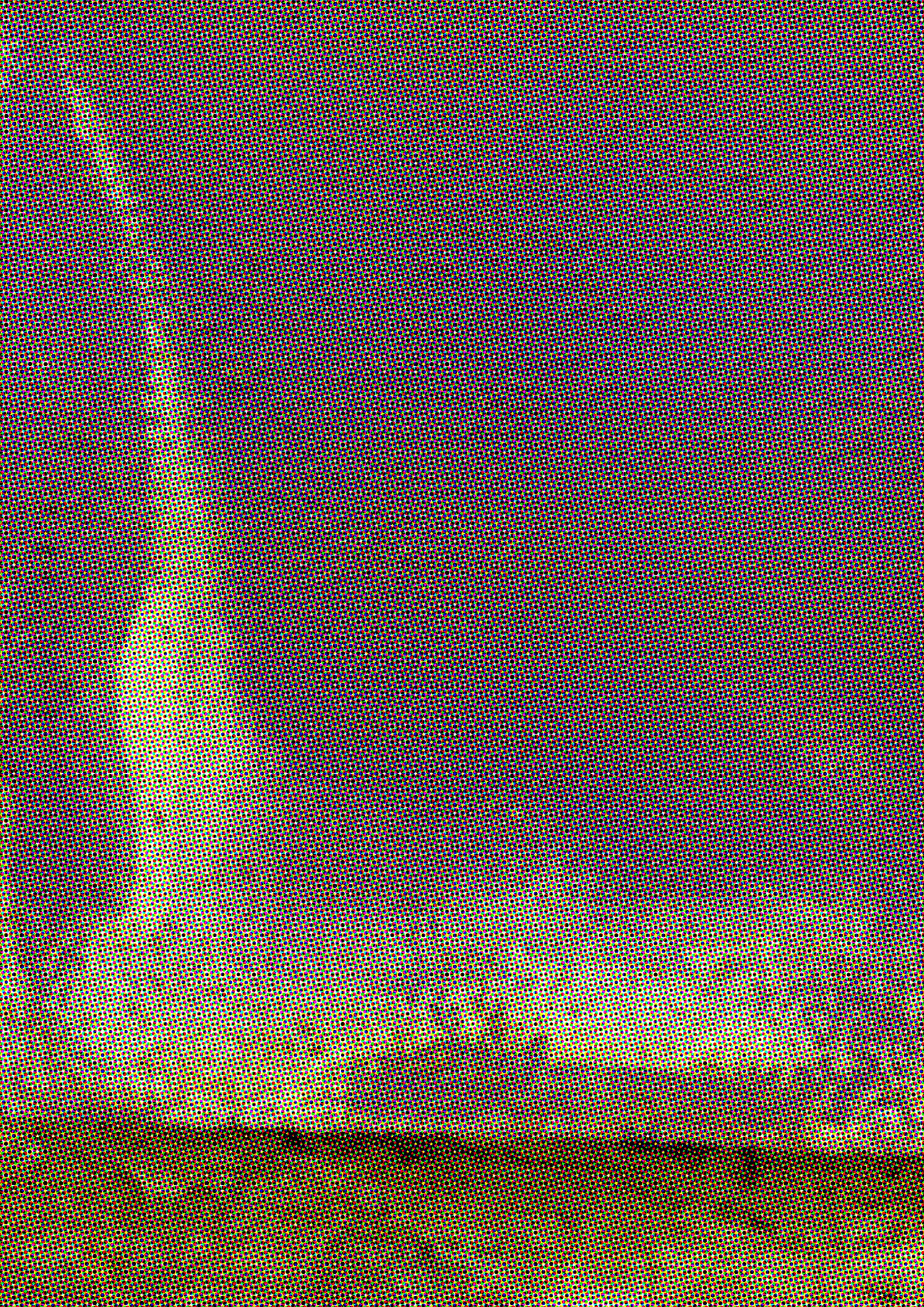
95 Precisamente unos días después Andrea Galaxina dio otro taller en el Centre de Arts Santa Mónica comisariado por el Gremio de Edición del Santa Mónica, sobre pegatinas, mostrando toda su investigación sobre este medio y la importancia de su uso en contextos de autoedición y activismo. Para este taller Galaxina había analizado diferentes archivos LGTBIQ y lo relacionó también con su publicación e investigación *Nadie miraba hacia aquí. Un ensayo sobre VIH/sida*. Para más información sobre el taller, véase: https://artssantamonica.gencat.cat/es/detall/Tallers-menors

espacio como un lugar de movilización y mutación. El pegamento es un medio que tiene que ver con el movimiento: permite situar objetos en lugares (pensemos, en este caso en la pega de carteles y de pegatinas), pero también es un medio que se va transformando y que en esa mutación hace que el elemento al que está adherido también cambie: una pegatina que ya no pega ya *no* es una pegatina.

También Dana Luciano (2011), como ya hemos visto en su análisis del apego y del objeto transtemporal de la película *Velvet Goldmine* (1988) analiza la purpurina como un elemento más de esa materia vibrante de Jane Bennett que es capaz de generar lo nuevo (2010: 118) y donde el tacto y el con-tacto con este material, está relacionado con la percepción temporal. Tanto el pin verde del que ya hemos hablado, como la purpurina despiertan esta imaginación utópica y más que humana y amplían nuestra capacidad de conexión y atención con los objetos *queer* y sus temporalidades. Son formas de interrupción en las temporalidades centradas en los enredos humanos que hacen que nos fijemos, por un momento, en el paradigma de lo más-que-humano. El pegamento se hermana con la sangre y con el material que analizaremos en el siguiente capítulo, el moho, en tanto que elementos que interrumpen la atención de esta labor humana y hace que nos preguntemos por estos procesos y su desarrollo. Son, por lo tanto, formas de interrupción en el ritmo humano y nos abren interrogantes por futuras formas de interrelación y mutación posthumana. Aquí la atención se desvía a la escala más-que-humana y esta interrupción abre también un espacio para pensar estas alianzas y empatías extrañas entre seres y objetos *queer*.

Como hemos visto, el pegamento termina siendo un vehículo conductor, un medio para narrar la historia material de las fotografías, pegatinas y carteles de los archivos. Considero que utilizar demarcaciones no sólo históricas es interesante y relevante para atender a la emocionalidad que hay detrás de estos objetos. Rastreando un daño, como puede ser un agujero de una chincheta en una fotografía, o un elemento material abrasivo como un rastro de pegamento, podemos conocer historias de estos objetos que defienda la idea de Ann Cvekovich de que los archivos son lugares que no sólo deben generar conocimientos sino también sentimientos (2018).

Fig. 175. Reverso de la imagen de la manifestación en defensa del aborto con el lema "Les dones parim les dones decidim" (1979) donde aparece la firma, así como restos de pegamento. Fotografía de Isabel Steva aka. Colita. Fondo fotográfico de Ca la Dona, Centre de Documentació de Ca la Dona.



EL FIN DEL ARCHIVO: Moho y especulación

6.1 ALGO HUELE A PODRIDO EN EL ARCHIVO

En algún momento de los dos años que he pasado en el archivo empezó a olerme a podrido.

No sé cuándo fue exactamente ni lo tengo apuntado en mi diario, pero sí recuerdo que alrededor de la primavera del 2022 encontré manchas verdes con diferentes texturas en muchas esquinas del archivo y lo comenté con varias compañeras. Durante meses, uno de los lados de una estantería móvil había estado cubierto con un plástico aislante porque se había producido una inundación en el edificio de al lado, que afectó a la pared del archivo más próxima a esta estantería. Ver moho en las paredes del archivo hizo que me interrogara más que nunca por el futuro del archivo y su supervivencia como una amenaza que, literalmente, le rodeaba[96] y es que, si bien nunca había visto un documento infectado en el archivo, que hubiese moho en las paredes significaba que la posibilidad de infección (que no solo se dan por contacto, sino también de ambientalmente) existe.

Martes 14 de Marzo, 2023

Mercè Otero Vidal me explica que el moho que surgió en las paredes se debe a que la piedra que las compone es de la cantera de Montjuic que, en sus palabras, "es muy mala", lo que supuso que rápidamente se generaran humedades, que pu-

96 Sería interesante plantear un taller de escritura de archivos infectados para un futuro por-venir y ver qué relatos de fractura o continuidad se generan. Para este taller me encantaría poder contar con la traductora e investigadora de ciencia ficción Arrate Hidalgo. Es posible que este taller se produzca antes del final de la redacción de esta tesis y pueda ser incluido en este capítulo.

dieron aislar poniendo paredes de pladur. Si bien casi todas las humedades de las piedras se trataron previamente a la construcción de estas paredes aislantes, el problema no llegó a erradicarse por completo, ya que, en algunas partes, volvió a crecer moho. Para combatir este problema, y dándose cuenta de que se estaba generando un caldo de cultivo importante en el espacio entre la pared de piedra y la de pladur, instalaron pequeñas rejillas para que hubiera ventilación en ese hueco. Con estas medidas las zonas afectadas que yo había encontrado hacia casi un año, habían sido tratadas y el moho había desaparecido. Aun así, el olor no desaparece. Le insisto a Mercè que a mí me sigue oliendo a podrido y me enseña una nueva zona infectada. La infección no se detiene tan fácilmente, pienso. A raíz de esta confirmación de mis sospechas, comenzamos un recorrido, con ella como guía, donde va señalándome todas las zonas que han contado con humedades y donde podría resurgir o bien aquellas que, aunque aún no hayan mostrado indicios de infección, podrían llegar a tenerlos en algún momento con facilidad. Algunas ya las había identificado yo misma siguiendo el rastro del mal olor, fisgoneando en el archivo, como parte de esa "metodología fisgona", llevando en este caso no las manos, sino la nariz y el olfato por delante. Otras me son desconocidas y las anoto mentalmente para poder inspeccionarlas en el futuro.

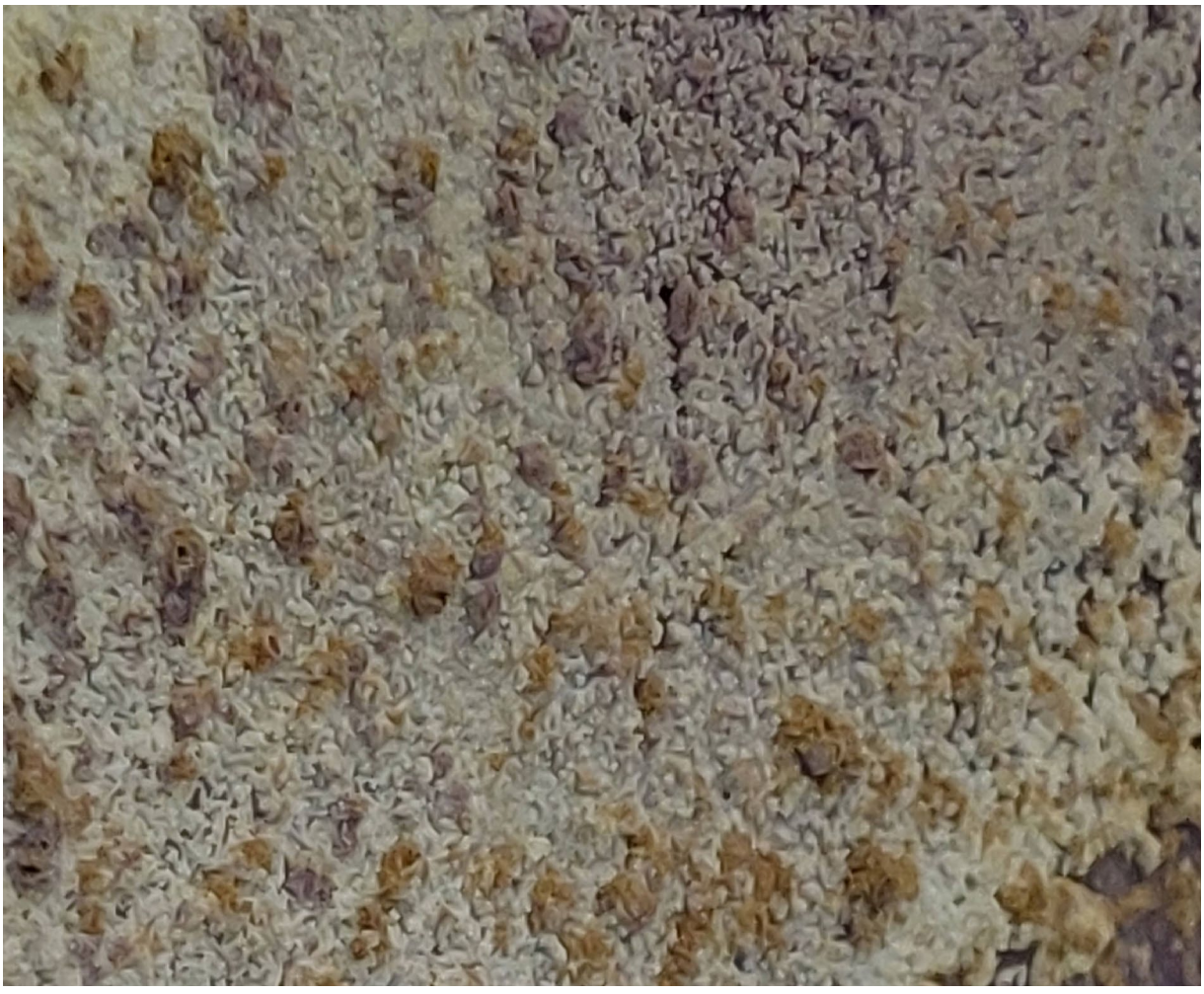


Fig. 176 y 177. Imagenes detalle de la principal zona de infección actual del archivo. En la fotografía se puede ver la pared de piedra original, las paredes blancas de pladur y la zona infectada en cuestión. Fotografía de la autora. Centre de documentació de Ca la Dona.

Siguiendo el recorrido temático del agua, Mercè me explica que, además de las humedades y el moho generado por la calidad porosa de la piedra, han tenido también inundaciones. La salida de incendios del archivo está en rampa, lo que ha ocasionado que, en alguna ocasión, cuando ha llovido mucho, el archivo se haya inundado. Pero el agua no sólo ha invadido el archivo por el suelo y por los laterales, sino que, como me explica, en más de una ocasión han sentido que caía agua del techo, pensando que quizás se debía a un problema de cañerías o a que se filtraba agua del exterior, para comprobar finalmente que se debía a que, tras esa inundación, el nivel de humedad en el suelo hizo que esta se condensara y se generara una suerte de efecto invernadero. Una lluvia finísima en el archivo. Gesticula hacia arriba y hacia abajo, combinando con el movimiento propio de pasar la fregona, mientras me hago una imagen rápida y divertida de ella y su hermana Muntsa recogiendo todo rápidamente mientras fuera diluvia y de las conversaciones cómicas que el fenómeno del agua que caía del techo debió generar "¡Agua arriba y abajo!" Pánico en el archivo.

Para hacer frente a la humedad ocasionada por esta inundación se compraron unas bolas deshumidificadoras y se aplacó este problema, al menos temporalmente. Aun así, me insiste, acompañado de un "hemos tenido mucha suerte", nunca se ha mojado ni perdido ningún documento a causa del agua, ni siquiera en los momentos de mayor exposición, cuando estaban todavía en cajas. Mercè concluye el recorrido de "el agua" diciéndome que se ha perdido más por la taza de té derramada que por todas estas inundaciones. Esto es, la flexibilidad en el uso de los documentos es, en verdad, lo que más daño puede ocasionar en este archivo recordándonos, de nuevo, que "este no es un archivo al uso, sino del uso".

Le comento que tenía la idea de que hubiera documentos infectados en el archivo y que mi intención era revisar el archivo en su búsqueda. Me dice que cree que no y ambas acordamos que, aunque los hubiera, lo más probable es que las confundiera con manchas de otro tipo, como polvo o suciedad. Automáticamente me enseña documentos de su fondo personal, libros de principios del siglo XX, revistas y cuentos por fascículos que cree que me pueden interesar. Me dedico sobre todo a ojear las portadas de las revistas D'aci i d'allá, fascinada por sus diseños y La Dona Catalana, donde encuentro muchas manchas amarillentas y negras. Entra alguien nuevo en el archivo que no conozco y desvía un momento la atención de Mercè preguntándole por unos documentos y libros para una exposición. Encuentro que está especialmente afectado por estas manchas no identificadas el último número de La Dona Catalana, de 1937, así que aprovecho esta distracción para tomar algunas fotografías y ponerme a buscar los números del inicio de la guerra civil.

Vuelven, Mercè y la desconocida, y empezamos a comparar los diseños de las portadas y la calidad del papel a lo largo de los años y especialmente en los números editados durante la guerra. A este "curioseo" se ha sumado Laura, compañera del archivo y persona contratada, que tampoco había consultado nunca esas revistas y las sostiene fascinada mientras lee las recetas que aparecen en las revistas, explicando su interés por la Barcelona de los años 20, entremezclado con historias y fotografías de su abuela. En la otra sala, concentradas e imperturbables están Isa, catalogando documentos del fondo de Gretel Ammann y Coloma, catalogando libros de la biblioteca. Mercè, que empezó contándome la historia del moho sólo a mí llevándome de aquí para allá, como dice el título de la revista que sostengo en las manos, ahora cuenta con una pequeña audiencia y se pone creativa, explicando que quizás las manchas se deban a que conforme avanzaba la guerra era más difícil conseguir papel y era de peor calidad. La desconocida me pregunta si estoy leyendo esa revista y le explico que no, que estoy buscando infecciones para mi tesis. Por un momento cree que soy bióloga y cuando le explico que mi formación es de filosofía y que estoy escribiendo un capítulo sobre infecciones, temporalidades queer y ciencia ficción me ruborizo por lo que, dicho en voz alta, suena un tanto absurdo.

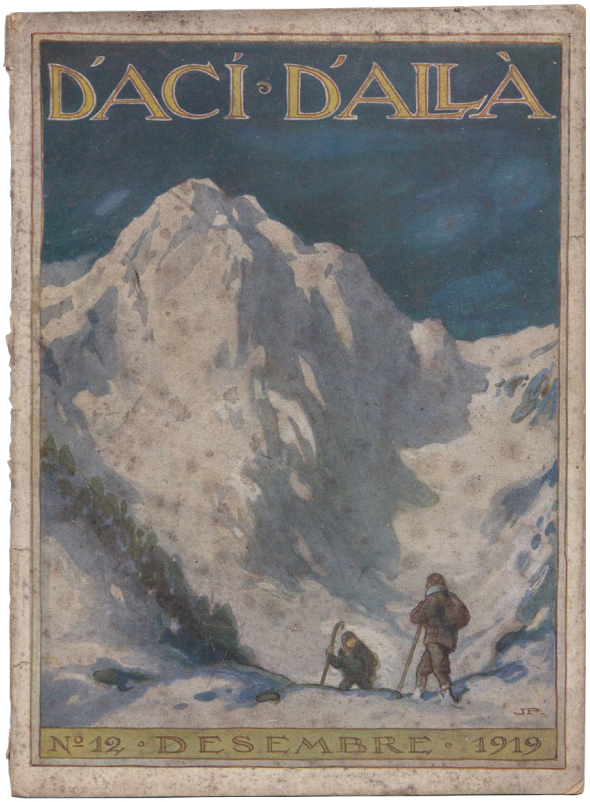


Fig. 178 y 179. Imágenes con marcas de suciedad no identificadas en la revista de La Dona catalana (1937) y D'aci i d'allà (1919). Centte de documentació de Ca la Dona.

En el transcurso de este intercambio, Mercè ha tenido tiempo de pensar en unos documentos que, si bien no han sido pasto del moho sí se han visto carcomidos por otro tipo de plaga: los peces de plata, que en este caso han mordisqueado y agujerado parte del lomo de un libro de su fondo personal. Yo misma sufro esta plaga en mi casa, tan común en el clima húmedo de Barcelona; bichos asquerosos que he encontrado normalmente en un estado somnoliento, al encender la luz del baño en mitad de la noche y empiezo a removerme pensando que ahora mismo pueda tener alguno carcomiendo de igual manera mis libros.

Después de toquetear todos estos documentos casi todos de los años veinte y treinta y, por lo tanto, mucho más antiguos que los que suelo catalogar, siento las manos un poco sucias. No consigo recordar si es la primera vez que me pasa esto, pero creo que sí. Se me hace tarde en el archivo y no me da tiempo a lavarme las manos antes de que cierren Ca la Dona. Salgo contenta del archivo porque hemos decidido, después de esta tarde viendo estas revistas, que las vamos a digitalizar. Hago el recorrido del archivo a mi casa sintiendo que mi investigación particular y, como siempre siento, caprichosa, ha podido generar algún interés general y un beneficio para el archivo. Al llegar a casa me lavo las manos nada más entrar y tengo la sensación de que salen gotas negras de ellas.

Hacer investigaciones de valor genera suciedad.

6.1.1 Una cuestión de tiempo: infección y propagación

El artista e investigador Enric Farrés Durán y la conservadora de obra en papel del MACBA Isabel Ayala también se han interesado por los hongos y el moho en el archivo. En 2021 realizaron un *Taller de infección de documentos* al que pude asistir y sobre el que pude entrevistarles posteriormente. Con motivo del 25 aniversario del museo, Farrés Durán comisarió el proyecto *Coses que Passen* con el archivo histórico del MACBA[97]. Todo el proyecto buscaba cambiar la perspectiva con la que entramos en los archivos y centros de documentación y replantearse, entre otras cosas y en palabras del comisario, la jerarquía de significados que puede contener un documento de un archivo y ver el lugar fundamental que los hongos, el moho y otras infecciones ocupan.

Enric Farrés Durán: Normalmente el archivo es un lugar donde vamos a mirar, incluso donde vamos a buscar pruebas o utilizamos los documentos para que cuadren con nuestra tesis, la investigación. Y yo quería darle la vuelta totalmente a esto. No es un sitio de ir a mirar, de utilizar los documentos, sino que es un sitio desde el cual mirar, desde el cual se mira la realidad y desde el cual se toman decisiones. Y una de las cosas era cómo mira el archivo. Y claro una de las principales misiones en el archivo es la conservación, porque es material no reposicionable con lo cual exige un segurata, que no haya gérmenes, ¿no? Esto tiene que durar tiempo. La otra es catalogación, que es brutal, cómo añadimos información a algo para encontrarlo con todo lo que esto conlleva. Y luego la difusión. Para la parte de la conservación, en verdad, para el archivo a él le da igual que ponga aquí estáis listos para la televisión y sea una exposición de Chus Martínez. Lo que le importa al archivo, es concretamente estos procesos biológicos que hay aquí dentro. Que aquí no haya procesos biológicos para que no se transforme esta cosa y porque pasen muchos años y aún podamos leer "Estáis listos para televisión". Claro. Y yo pensé hombre, en esta expo yo lo que quiero es poner un documento infectado […]

En este caso concreto, esta vitrina lo que hablaba era de la conservación y para la conservación, es decir, para el archivo, lo más importante dentro de la jerarquía de información que puede contener un documento como este, que tiene muchísima información (desde unas letras, una forma de las letras, una autora, pero también procesos biológicos) […] el primero es el hongo. (entrevista Enric Farrés Durán e Isabel Ayala, 03/03/2023)

Para abordar este cambio de perspectiva, planteó al departamento de conservación y, en concreto a Isabel Ayala, exponer documentos infectados. No obstante, el museo apenas cuenta con documentos infectados y aquellos que lo están han sido tra-

97 Para más información sobre el taller, véase: https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/taller-infeccion-documentos

tados o lo están siendo. Por ello, para poder entender más de cerca cómo opera este proceso de infección y entendiendo el papel fundamental que los procesos biológicos ocupan en el archivo, Isabel Ayala tuvo que investigar lo contrario a lo que se suele dedicar: en vez de limpiar y cuidar los documentos, infectarlos y destruirlos potencialmente. Pero, como me comentan en la entrevista, infectar no es tan fácil, siendo, sobre todo "una cuestión de tiempo" (entrevista Enric Farrés Durán e Isabel Ayala, 03/03/2023).

Concretamente, el taller de infección de documentos duró dos días, con un espacio entre las dos sesiones de unas dos semanas. Este tiempo se dio para que los alimentos y materiales en descomposición que aplicamos sobre los documentos para acelerar el proceso pudieran descomponerse y llegar a generar hongos. Después de untar estos restos orgánicos en los documentos seleccionados para el taller, les aplicamos humedad y los cerramos en unas bolsas de plástico. Y esperamos.

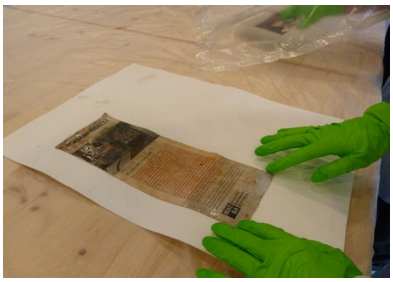


Fig. 180 y 181. Fotografías de la actividad "Taller de infección de documentos" realizado con motivo de la exposición "Coses que Passen". MACBA, 2021. Imágenes cortesía de Isabel Ayala, © Isabel Ayala

Esperamos a que creciera la podredumbre, al igual que ocurre en los procesos de fermentación, donde también es importante la relación entre el desarrollo de los microorganismos y el tiempo. En *Manifiesto Ferviente*, texto escrito en 2016, momento de pesimismo político en el que Trump desarrollaba su exitosa campaña y en el que los gobiernos de derecha de América Latina iban prosperando, su autora Mercedes Villalba, hace una interrelación entre el deseo de futuro y concretamente de un futuro mejor y la fermentación. El *Manifiesto Ferviente* sostiene que la fermentación nos enseña que el cambio es siempre posible, cultivando y alimentando la atención sobre la potencialidad de las cosas y viendo el tiempo como una cosa a descifrar: "en tiempos como este estamos luchando por nuestro derecho al futuro. El truco está en hacer fermentar estas burbujas, levantándose en fervor" (Villalba 2022). En el proceso de crecimiento de los fermentos entendemos que aquello que huele a podrido, que se considera en mal estado o descartable, se puede convertir en

alimento. Así, aprendiendo a cultivar el futuro, en la espera de la utopía, encontramos un pequeño remanso de goce y de alegría pues esta creación y este descubrimiento, es además placentero (Villalba 2022). También el colectivo de mediación cultural a través de la comida *Cuchara* considera que la fermentación enseña que "se ha de aprender a esperar". Dentro del marco de las actividades de la exposición *Ciencia Fricción* comisariadas por Helen Torres y en conversación con la también investigadora sobre utopías sociales Julia Ramírez-Blanco, defendían la importancia del contagio en la utopía y de practicar una forma de "contagio utópico" (Cuchara 2021). En este sentido, la fermentación nos enseña a pensar la vida desde lo podrido, como aquello no descartable sino lleno de potencia y a practicar la espera del por-venir desde la esperanza, como una forma de orientación hacia la utopía (Esteban Muñoz 2020). Por lo tanto, la conexión entre la utopía o los futuros mejores y la fermentación es la espera, concretamente, de cambios mejores.

Fig. 182, 183 y 184. Fotografías del proceso de infección de un documento general del MACBA con motivo de la exposición Coses que passen, cortesía de las imágenes Isabel Ayala, © Isabel Ayala. Montaje del proceso de infección de la autora.

También Donna Haraway entiende las mutaciones y asociaciones semejantes a las que ocurren con los procesos de descomposición como centrales y creativas en la época contemporánea que ha llamado Chthuluceno. En *Seguir con el problema* (2019) reivindica el compost en vez del post-humanismo y las *humusidades* en vez de las humanidades argumentando que si pudiéramos trocear el proyecto del Hombre y del humanismo para cultivar y sembrar posiciones no antropocéntricas este sería un alimento muy fértil para encender esa imaginación y ese proyecto de simbiogénesis con otras especies (Haraway 2019: 62). Además, y en consonancia con la defensa del "contagio utópico" (Cuchara 2021) Haraway habla de la "respons-habilidad viral": actuar y operar en responsabilidad mediante el contagio, de la misma forma que opera un virus dejándonos llevar por esta asociación en forma de red y de rápido movimiento:

la responsabilidad dentro y para las configuraciones de mundos en juego en estas historias requiere del cultivo de respons-habilidades virales, transportando significados y materiales a través de los tipos, con el fin de infectar procesos y prácticas que aún puedan encender sobre terra epidemias de recuperación multiespecies y hasta de florecimiento, en tiempos y lugares corrientes. Llamen a eso utopía; llamen a eso habitar lugares despreciados; llamen a eso toque, contacto; llamen a eso virus de mutación rápida de la esperanza, o compromiso no tan rápidamente cambiante de seguir con el problema […] Contagio total. Las especies compañeras se infectan mutuamente todo el rato. Las obligaciones corporalmente éticas y políticas son infecciosas, o deberían serlo. (2019: 176 – 177)

No obstante, Elena Beregow (2019), nos recuerda que no podemos hablar de fermentación, así como de otros procesos de podredumbre y descomposición como el compostaje del que parte Haraway (2019), atendiendo solo a esta potencialidad utópica, parte de estos "vitalismos optimistas" que hasta ahora hemos subrayado, sin resaltar el cariz perturbador, siniestro y oscuro inherente a lo podrido. Si bien la temporalidad asociada a la fermentación, como hemos insinuado hasta ahora, parece implicar procesos de renovación, reciclaje y reaprovechamiento atravesados en este sentido por esta apertura esperanzadora así como por formas de temporalidad y de "memoria cíclica", la fermentación también introduce formas de "irritación e interrupción" de estas lógicas cíclicas que implican no sólo la vida sino también la muerte, donde para el desarrollo y la vida de estas bacterias se produce continuamente y de la mano de la vitalidad, procesos de descomposición y destrucción, convirtiendo a la fermentación en un tipo de "laboratorio de vitalismo necrológico" (Thacker 2012:26 citado en Beregow 2019: 10). Esto nos muestra la oscuridad y la mortificación inherente al submundo de la fermentación donde ésta tan solo se puede comprender como la metáfora del reciclaje de los mundos existentes de la mano de su lenta e interna destrucción:

la fermentación significa que las bacterias implicadas comienzan ansiosamente su decadencia matando otros "malos" microorganismos en un movimiento necrológico parecido al de los *zombies*, entre la auto-preservación y la auto-eliminación. La fermentación siempre tiene esta dimensión perturbadora, casi lúgubre: es tan sólo la membrana fina y semi-permeable del tracto gastro-intestinal lo que previene que nos digiramos a nosotros mismos. ¿Dónde está este lado oscuro de la fermentación en esta imagen pacífica del compost, su vitalismo necrológico con su dimensión inseparable de lo podrido, la

muerte y la descomposición? […] Y aun así, lo que este lado oscuro de la fermentación mantiene para los futuros inciertos siempre hará de eco de sus productivas potencialidades –escapando así de la pura oscuridad–. (Beregow 2019: 18)

> Me interesa esta crítica de Beregow de lo podrido como materia oscura y profunda, atravesada por la destrucción y no sólo por el florecimiento o la sorpresa enriquecedora, como parte de la especulación de la imagen a futuro del archivo. Si hasta ahora hemos pensado lo utópico en relación a la fermentación, encuentro la fermentación oscura de Beregow una conexión interesante para sostener la imagen de lo distópico como parte de este proceso siniestro y perturbador, una imagen y un proceso de este lento aniquilamiento de los mundos, aparentemente infértil, oscuro, atravesado por el miedo y la crueldad, pero donde el caldo de cultivo distópico, también puede ser productivo y evocar alternativas y en ese sentido es también parte de esta imagen de la fermentación en este sostenimiento de potencialidades que hacen que no termine por ser totalmente oscuro. Si bien en este taller la espera de que el moho creciese era una espera de una mejora en el objetivo que se buscaba y por lo tanto se entiende su conexión con la utopía, proyectar la imagen de un archivo infectado es fabular o imaginar su potencial destrucción y por lo tanto de las historias que lo contienen. Recientemente, en Enero de 2023, en Barcelona, se han tenido que cerrar los archivos municipales de Sants-Montjuïc y de Les Corts por una infección fúngica, que, como se explica en las noticias catalanas de Betevé, no ocurría con tal magnitud desde los años noventa y que se debe, según los expertos, a las altas temperaturas que se vivieron en los últimos seis meses del año 2022. En las imágenes de las noticias, aparecen las conservadoras y trabajadoras de los archivos portando trajes de sanitarias, máscaras, gorros y guantes, aspirando las cajas y documentos para acabar con los microorganismos y hongos, operación semejante a una intervención clínica que, inevitablemente y en un primer golpe de vista, evoca la expansión del virus y la performatividad propia de la recientemente vivida pandemia del COVID-19, generando una empatía corporal con la inminencia y el riesgo a la infección[98].
>
> Lo interesante de esta noticia es que esta relación entre la subida de la temperatura y la infección nos hace pensar en la subida de la temperatura como un efecto del colapso ecosocial y su impacto también en los archivos permitiéndonos pensar o fabular el final de archivo, el archivo infectado o el archivo en el fin del mundo o el por-venir. Lo cierto es que esta amenaza ecosocial y su impacto en el archivo de Ca la Dona es una idea que precede a mi especulación a raíz del encuentro con el moho en las paredes y es algo que, de nuevo, me comentó Mercè Otero Vidal en mi primera visita al espacio, en la que, con total naturalidad, llegó a explicarme que ella ya había calculado los años que tardaría en tener un efecto concreto la subida del nivel del mar en Barcelona y cómo eso afectará a la humedad en el archivo. Si bien soy incapaz de pensar el por-venir del archivo en un horizonte similar al suyo esta imagen dispara

98 Véase BETEVÉ (2023, 18 de enero) “Cerrados por presencia de hongos los archivos municipales de Sants-Montjuïc y Les Corts” [disponible en]: https://beteve.cat/societat/tancats-arxiu-municipal-sants-les-corts-infeccio-fongs/

mi imaginación distópica y, ante estos miedos, me planteo: ¿puede la imagen distópica del archivo destruido operar también como movilizador de un deseo?, ¿activar, de la mano el contagio utópico (Cuchara 2021, Haraway 2019) y distópico? Al igual que veíamos con la ansiedad ante el futuro o ante perder un futuro y las distopías como forma de análisis de las problemáticas sociales en el presente (capítulo 2) esta imagen del archivo mohoso o contaminado se puede extender hasta contagiar nuestra imaginación y ayudarnos a preguntarnos por qué historias queremos en el futuro, qué cuerpos las cuidan y, en definitiva, cómo queremos que este lugar y su memoria perdure. Esto es, el archivo infectado o destruido quizás pueda ser la imagen distópica que nos hace cuidar el archivo aquí y ahora. Y si el archivo se asocia tradicionalmente a un lugar de estudio y preocupación por el pasado, considero que también puede convertirse en un lugar desde donde pensar cómo "seguir con el problema" (Haraway 2019) de los activismos *queer* y de su cuidado y que la ficción y la infección sean una herramienta para ello. Además me parece sugerente combinar este gesto aferrándonos también a la oscuridad de estos procesos de descomposición que apunta Beregow (2019), tanto de la materialidad, en este caso del papel, que literalmente, ennegrece y se torna oscura cuando se infecta, como de los imaginarios a futuro como formas de seguir pensando estas "metodologías de la oscuridad" inherentes al archivo de las que ya hemos hablado (véase 3.5.) y de las que, aprovechando esta profundidad, agujereamientos y ensombrecimientos de las que parten o que pueden generar, se pueden crear nuevos relatos y reinterpretaciones del archivo.

En definitiva, y como comenzábamos diciendo, la infección del archivo, tanto a nivel físico como imaginativo es una cuestión de tiempo porque, como se vio en este taller y como sabemos a raíz de otros archivos infectados, se necesita un tiempo para que crezcan las infecciones, pero también porque los procesos biológicos abren un interrogante hacia el futuro en un espacio que, normativamente, se asocia con el estudio del pasado. El archivo o el documento infectado, en cambio, nos recuerda la vulnerabilidad del archivo y que este también puede ser destruido siendo, por lo tanto, una cuestión de(l fin del) tiempo[99].

99 Agradezco a Carmen Romero Bachiller su apunte a pensar la relación de lo expuesto hasta ahora con los archivos virales, en la época de las *fake news*, donde precisamente el archivo y la bibliografía se convierte en un lugar que nos permite "salvaguardar" la verdad y donde además, hay una pugna por espacios como archivos y bibliotecas por parte de la extrema derecha que se ha dedicado a la censura y presión en los programas educativos para excluir toda una serie de bibliografía y referencias que hablen de racismo, clasismo, LGTBIfobia o educación sexual y de género. Aquí el archivo, me apunta Romero Bachiller, se convertiría, a ojos de la extrema derecha, en un lugar que amenaza con la contaminación ideológica. Además, y como he tratado en otro lugar, hay una clara relación entre los archivos virales como aquellos marcados por la rapidez de circulación y la violencia como el contenido más rentable para muchas plataformas como Youtube ya que generan mayor número de visualizaciones. Para ver esta relación entre lo "vírico" y lo viral en los archivos digitales véase, CASTRO CÓRDOBA, Elena (2021) Memorias de lo viral. *Revista de Occidente,* 482, 45 – 56.

6.2 ASCO Y ENFERMEDAD

El archivo o documento infectado es, además, asqueroso. Julia Kristeva habla de la suciedad que en francés es *impropre*, por un lado, lo sucio y por otro lo no propio. Las arcadas, los deseos de no ingerir, de no *ser-con* eso son formas de protección y el asco ante ciertas formas de comida que identificamos como repulsivas o contaminadas es, dice Kristeva, la principal forma de abyección convirtiéndose en un mecanismo de protección de no devenir-con ese material que atenta contra nuestra identidad en su potencial enfermizo: "Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo [...] tanto el deshecho como el cadáver, me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo" (1988: 9-10).

Elena Castro Córdoba: ¿Y esto que es?

Isabel Ayala: Son hongos todos, sí. Son hongos. Esto además es micelio, es polvo. Es asqueroso. Yo cuando limpio cosas de estas luego me pica todo, aunque me forro con la cabeza y todo, quiero decir, voy forrada por todas partes. Mascarilla y tal.

Elena Castro Córdoba: Claro, y esto si se dejara… Esto cuando a ti te llega lo tienes que poner un lugar...

Isabel Ayala: Lo aparto y lo encapsulo. Quiero decir, encapsularlo es ponerlo en un plástico para que no salga fuera. Normalmente se tiene que poner en un sitio donde no haya... No pueden estar ni en el recinto del archivo ni en el recinto de los fondos bibliográficos. Tiene que estar en un sitio aparte.

Elena Castro Córdoba: O sea, hay una sala solamente de documentos infectados.

Isabel Ayala: Sí, se llama sala de cuarentena, más o menos. […]

Isabel Ayala: Ya. Bueno, es muy complicado que sea así, pero yo, mi experiencia de limpiar documentos, limpiar archivos infectados, me pica todo el cuerpo. Seré una finolis, pero muchas veces llego a casa y antes de comer me ducho. Me pica.

Elena Castro Córdoba: Es contacto con un cuerpo enfermo, al final...

Isabel Ayala: Pero tú vas protegido, es lo que te digo. Vas con bata, con gorro, vas con guantes, vas con mascarilla... Pero aun así y todo hay veces que dices... bien de hongos, ¿no? (entrevista Enric Farrés Durán e Isabel Ayala, 03/03/2023).

Aquí los plásticos y el encapsulamiento con los que se envuelve a sí misma la conservadora y a los documentos infectados son mecanismos de protección para que esa infección no pueda contaminar otros documentos y para que no pueda generarle

alguna infección cutánea o de otro tipo, procesos que están además atravesados por la sistematicidad, la rapidez, y la repetición, dando lugar a una forma de cuidado reiterativo que consiste en vigilar y controlar el tiempo y la amenaza de la expansión. Pero aun así, como ella recalca, el contacto con los documentos que supuran material orgánico en crecimiento y en descomposición, que se desparraman por el archivo sigue generando asco, aún con todas las protecciones. Aquí, ni siquiera el plástico como frontera entre la piel y el moho tranquiliza y es que, siguiendo a Kristeva, lo abyecto es caracterizado por la perversión en la medida en la que es una frontera de identidades, un "no-yo" que difumina y pervierte unas barreras.

> Frontera sin duda, la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza –al contrario, lo denuncia en continuo peligro–. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones. Del arcaísmo de la relación pre-objetual, de la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser, la abyección conserva aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada, y donde sólo actúa el afecto imponderable. (1988: 18)

El moho en el documento infectado es abyecto en este sentido porque atenta en convertir otros documentos en moho también. Su identidad fronteriza o en transición –de papel con un significado y un texto legible a un cuerpo carcomido por el moho y los hongos– resulta amenazante. Pero además, la referencia explícita a la "cuarentena" de los documentos infectados evoca la pandemia del COVID-19 y el confinamiento como una forma, en sí misma, de encapsulamiento de los cuerpos humanos para evitar la propagación del virus. Se dispara con esta palabra una forma de empatía "más que humana" al pensar las interrelaciones de estos materiales y sus procesos y desarrollos biológicos en ese espacio aséptico, contenido y en definitiva cerrado. Reaviva el miedo al compartir espacio y aire con otro cuerpo contaminado y enfermo –parte de la memoria corporal generada en la pandemia– que puede generar una forma de mutación e interrelación que comprendemos como enfermedad. Más allá de la especulación del tipo de mutación y generación de cuerpos otros que este contacto puede generar, aquí el riesgo a la enfermedad en el contacto del archivo es absolutamente real, como expuso Moises Fernández en su conferencia "El archivo en la tráquea: cuerpo y emoción entre legajos y entrevistas" (2023)[100] donde explicó su experiencia al acabar desarrollando una patología en la garganta a partir de su paso por el archivo. Siendo historiador y trabajando en un archivo, Fernández pasaba ocho diarias en un archivo histórico. Allí comenzó a sufrir dolores e inflamaciones en la garganta, sensación de ahogamiento y mareos que no remitían y que concluyeron en un diagnóstico de un tipo enfermedad, una infección en la tráquea, que había desarrollado por pasar tanto tiempo "tragando polvo" en el archivo: en un espacio con poca ventilación, en muchos casos húmedo y expuesto a todas las bac-

100 Pude escuchar esta conferencia y comentar esta experiencia con Moisés en relación a mi investigación en el congreso *Maricorners*, véase: https://maricorners.es/archivos/Programa-2023-1-1.pdf

terias que el paso del tiempo y el papel arrastran consigo. Por lo tanto, la abyección del documento infectado plantea un tipo de amenaza a la identidad del cuerpo humano a través de la mutación vírica producida en una enfermedad que es también, de por sí, una forma de interrelación con los materiales. Esto nos hace pensar, como analiza Miguel Ángel Martínez, en las temporalidades de la enfermedad y su conexión con los tiempos y las entidades más que humanas:

> Ahora, la enfermedad ya no sería únicamente esa experiencia que me puede llevar a "ser-en-común" con otras personas. Ahora, la naturaleza de ese otro se extiende más allá de lo humano, y la enfermedad se constituye, puede constituirse, como una experiencia que me permite ser-en-común con lo otro, aunque ese otro no pertenezca a la misma especie que yo, aunque ese otro viva en un tiempo que me excede. (Martínez 2021: 83)

El documento infectado como cuerpo afectado y que nos afecta a través de la enfermedad, nos hace pensar la "temporalidad desde la vulnerabilidad" (Torres 2023)[101], que atraviesa profundamente los cuerpos discas o tullidos[102] como aquellos donde además la "crononormatividad" (Freeman 2010) se hace especialmente visible y violenta, especialmente en los discursos médicos y en la comprensión de la enfermedad dentro de un patrón temporal lineal donde es común el uso de conceptos como "prognosis, remisión, reaparición, crónico, y/o terminal" (véase Jain 2007, Kafer 2013, Samuels 2017 y Clare 2017 citado en Freeman 2021: 4), pero que en alianza con perspectivas de los nuevos materialismos o del feminismo orientado a los objetos aplicadas al archivo, también permiten una forma de alianza y empatía hacia las cosas dañadas y heridas, que también requieren un sostenimiento.

6.2.1 Archivos zombies

Este miedo o abyección a la infección y la clase de mutación y pérdida de identidad que estamos esbozando, está muy presente en la ciencia ficción. En la serie de ciencia ficción de HBO basada en el famoso videojuego *The Last of Us*, una variedad de hongo llamado *cordyceps* muta mundialmente empezando a alimentarse

101 Sara Torres expuso parte de su investigación sobre la temporalidad *queer* en alianza con la temporalidad crip y el trauma en su presentación en la mesa redonda del festival Berdache, de la que ya he hablado (véase 1.1) donde exponía como el cuerpo dañado muestra una forma de apertura y de vulnerabilidad específica con el mundo y donde la pérdida presente conecta con la pérdida del pasado que hace que percibamos el mundo como discapacitante.

102 En inglés se refiere a *crip*, pero a diferencia de como creo que sí ocurre con *queer*, la palabra *crip* sigue siendo muy desconocida por mucha población en el contexto español, y por ello prefiero usar las reapropiaciones que activistas discas y neurodivergentes están haciendo de estos términos y de otros como lisiade cfr. SILVESTRI, Leonor (2021) *Ética mutante del deseo disca y las afectaciones de la interdependencia funcional,* Buenos Aires: Queen Ludd. (Guerra 2021) y GUERRA, Itxi (2023) *Ruptura y reparación de la máquina*. *Escritos desde un cuerpo lisiado,* Caracas: Trinchera.

y a crecer en los cerebros de los humanos hasta convertirlos en seres interconectados y partes de una misma identidad cuyo principal objetivo es el crecimiento y expansión (Mazin y Druckmann, 2023). El *cordyceps* es un tipo de hongo real llamado informalmente el hongo-*zombie* que infecta a hormigas y otro tipo de insectos, como arañas. Este hongo prolifera en sus huéspedes haciendo que estos busquen condiciones climáticas más favorables para su crecimiento (normalmente mayor nivel de humedad y temperaturas más altas) y va alimentándose de éstos mientras expulsa esporas.

Fig. 185 y 186. Imágenes de los infectados por el cordyceps de The last of us (2023) .Neil Druckmann, Craig Mazin. En la imagen de la izquierda vemos también imágenes de este hongo creciente en insectos reales.

En la serie, una de las grandes inquietudes que atraviesa a la protagonista, Ellie, que ha sido infectada pero que, por alguna extraña razón, aún no se ha convertido es si "seguirá siendo ella" cuando esto ocurra. Este es uno de los grandes tropos que atraviesan las narrativas post-apocalípticas distópicas donde hay algún tipo de enfermedad o infección presente. Siempre llega un momento en el que el héroe no infectado tiene que enfrentarse a la pregunta por si sus seres queridos o él mismo mantendrá su identidad – esto es, su humanidad –si se llegara a infectar–. En *The Last of Us* ocurre en varias ocasiones y rodea de forma amenazante al personaje de Ellie: cuando Henry tiene que matar a su hermano pequeño Sam después de que se convierta y esté atacando a Ellie, o cuando su madre embarazada es mordida justo antes de dar a luz y le pide a su amiga Marlene que la mate y cuide del bebé. Todos estos son tratados como momentos traumáticos en los que hay que reconocer la mutación y transformación de aquellos a quienes queríamos y que ahora son otra cosa. Y por tanto matarlos antes de que nos conviertan también a nosotros. Es especialmente interesante en relación a las temporalidades e identidades *queer*, que el momento de la infección y de la mordida de Ellie se produce en un centro comercial junto a la que, hasta ese momento, parecía su mejor amiga, pero con la que, en la duración de esa noche y en ese capítulo, descubrimos que se gustan. Toda esta revelación, tanto de la infección como de la sexualidad de la protagonista, se da en un *flashback* en el que, poco a poco vamos viendo cómo se despliega la tensión romántica y sexual entre los dos personajes hasta culminar en una declaración y un beso, tras el que las

dos son mordidas e infectadas por una de estas personas-hongo. Por lo tanto, aquí la mutación monstruosa hacia el *zombie* va de la mano de la salida del armario lésbico o bisexual como una forma de (auto)reconocimiento y de transformación *queer* y donde, de nuevo, aparece esta alianza entre la monstruosidad y lo *queer*, tan común en las representaciones audiovisuales donde, en muchos casos, el único lugar donde personas *queer*, sobre todo trans, bisexuales y lesbianas pueden existir es en el envilecido y el de la alteridad máxima, en forma de vampiras, brujas, *aliens* y donde, como ya hemos visto, especialmente de la mano de la pandemia del VIH/sida, aparece la idea del contagio unida a la sexualidad *queer*. El final de la escena y del conflicto es además especialmente cruel cuando Ellie no llega a convertirse del todo, pero sí Riley, a quien debe matar para defenderse a sí misma y donde, de nuevo, el amor y despertar *queer* va de la mano del trauma y la culpa propia de otra figura envilecida, en este caso la "asesina bisexual y lesbiana" (Ribes 2022)[103].

Fig. 187 y 188. Fotografamas casi idéntico sobre esta confrontación con la alteridad infectada. La imagen de la izquierda es The Last of Us (2023) Neil Druckmann, Craig Mazin y la derecha Soy Leyenda (2007) Francis Lawrence.

En *Soy leyenda*, el asesinato y el no reconocimiento de la persona amada por la infección, ocurre cuando el personaje que interpreta Will Smih, Robert Neville, tiene que matar a su perro después de haber sido mordido por uno de los infectados. En esta película se plantea además una pregunta importante sobre la empatía hacia los infectados y sus formas de vida y de organización en la esperanza de que éstos aún puedan conservar algún tipo de humanidad. Así, en el final alternativo el líder de los infectados entra en el laboratorio del protagonista, donde éste ha estado experimentando con una infectada para tratar de encontrar una cura. Entendemos que la cólera de este personaje se debe, principalmente, a que tiene un vínculo con la infectada que se encuentra en la mesa de operaciones y es por ello que, al entender que el protagonista

103 Para un desarrollo de la figura de la asesina lesbiana y bisexual en las representaciones audiovisuales *mainstream,* como *Lazos ardientes* (1996) o *Instinto básico* (1992) recomiendo encarecidamente la lectura de este ensayo, cfr. RIBES, Francina (2022) *Ausencia y exceso. Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood,* Madrid: Dos Bigotes. No obstante, la investigación de este ensayo es anterior a esta escena de *The Last of Us* y la autora no lo incluye entre sus referencias.

estaba intentando curarla se va sin matarle y evita que lo hagan el resto de infectados (Lawrence 2007). El protagonista se ve totalmente sorprendido y conmovido por entender que, aún entre los infectados - *zombies*, el amor, el afecto y las relaciones de afinidad perduran, entendiendo este gesto como la verificación de que algún tipo de humanidad pervive en ellos. Por lo tanto, el acto de violencia que cometen los infectados*, zombies*, vampiros y otras criaturas cuyo contacto cambie nuestra naturaleza no es simplemente el del asesinato, la amenaza de que puedan matarnos, sino que su envilecimiento, esto es, su perversión, se basa principalmente en que plantean una transformación cuya identidad, desde la nuestra presente, no podemos conocer. No podemos entender, por ejemplo, la conciencia de la masa humana-hongo *cordyceps* cuya sensibilidad puede ser estimulada si se pisa una de sus partes disparando reacciones en otros infectados que se encuentren a mucha distancia.

Propongo que este cuerpo enfermo que es el documento infectado es también una forma de "archivo *zombie"*. Nos recuerda Kristeva que cadáver viene de *cadere*, caer (1988: 10); cuando el cuerpo ya no se sostiene más nos caemos, somos cadáveres. En cambio, el *zombie* es el muerto andante, como nos recuerda el título de la famosa serie *The Walking Dead,* así como múltiples representaciones audiovisuales donde aquello que caracteriza al *zombie* es el movimiento continuo, la ausencia del descanso, aunque sea con lentitud, con ese gesto característico y parodiado de las manos y las piernas por delante, que "tiran" de ese cuerpo putrefacto, pesado, que insiste en su movilidad. Esto es, el *zombie* es aquel que malogradamente camina, aquel que debería estar quieto y caído, pero se mueve. Además, el cadáver no solo tiene que caer, sino que debe hacerlo para ser rechazado y alejado, separado, del resto, para que la vida pueda continuar. En cambio, el *zombie*, amenaza la humanidad en tanto que se resiste a caer y a ocupar su lugar entre los muertos[104]. Al no hacerlo, se convierte en una infección en el espacio de los vivos, convirtiendo en muchos casos el espacio público en el escenario de batalla más representado como metáfora de esta "ocupación" y amenaza de los *zombies,* donde lo enterrado y sepultado, la ciudad de los muertos, ocupa la de los vivos, sus espacios, hogares, lugares de trabajo. En estos relatos se confiere, así, una importancia fundamental a la arquitectura de ciudades y pueblos destruida y zombificada, esto es, mortificada, por la presencia de estos cadáveres andantes. Los cementerios y enterramientos siempre se han construido, precisamente, más allá de las murallas de la ciudad o en sus límites, haciéndonos comprender que la ciudad de los muertos y la de los vivos no pueden ni deben convivir y que la presencia de los "muer-

104 Agradezco de nuevo a mi directora Carmen Romero Bachiller la vinculación del archivo infectado con el concepto de abyección de Julia Kristeva, que me ha permitido generar esta asociación con lo cadavérico y lo *zombie,* así como sus apuntes al primer borrador de este capítulo de que el *zombie* es amenazante porque se resiste a ocupar su lugar entre los muertos. Esto es, que sólo tiene que caer, sino que ser rechazado y separado del resto y la amenaza a la humanidad que esta resistencia implica. A raíz de este comentario de la necesaria "separabilidad" de los muertos y los vivos he ampliado con la idea de la "infección de la ciudad".

tos vivientes" en los espacios de los vivos amenaza por doblar sobre sí a las ciudades de los vivos convirtiéndolas en las "ciudades de los muertos": destruidas, ruinosas, pero que, de igual manera, siguen "en pie". De igual forma, el documento infectado o *zombie*, como los muertos vivientes y como la arquitectura infectada, es también aquel que *se cae* a pedazos: al igual que un *zombie* y un edificio maltrecho, podemos ver sus agujeros y su interior, generados por el moho, la roña y el "florecimiento" de otras bacterias y microorganismos, siempre en expansión que carcome el papel hasta romperlo y destruirlo, pero que con ejercicios de conservación y limpieza nos esforzamos para recuperar, para no tirarlo, esto es, para no dejarlo caer.

Fig. 189. Imagen de documento bibliográfico infectado por hongos en estado de descomposición copyright Isabel Ayala

La abyección del moho es que, al igual que ocurría con el pegamento atenta contra los límites. Su crecimiento y contagio acelerado en este caso, plantea que esa entidad ya no sea más ella misma, sino, como hemos visto con la amenaza del *zombie*, otra cosa. Por lo tanto, el archivo infectado es abyecto y perverso: genera miedo pensar que el ahora mismo documento se pueda convertir en otra cosa cuya naturaleza desconocemos y que ésta nos pueda hacer mutar, potencialmente, a nosotros. El archivo y documento infectado plantea, en definitiva, el riesgo de transformación, hermanándose así con identidades *queer* y racializadas que atentan contra los límites: como la bisexualidad, entendida como amenazante para el binarismo y por lo tanto, fronteriza en el sentido en el que lo utiliza Gloria Anzaldúa (véase Amigo 2022, Anzaldúa 2016); como la "nueva mestiza" como aquella que habita la frontera (Anzaldúa 2016); o como con las identidades trans. El atentado contra los límites de las identidades trans resulta especialmente relevante en el análisis de Susan Striker (2005) sobre la "monstruosidad trans" como aquellos cuerpos percibidos como mutantes, intervenidos, suturados y recreados, en sus palabras, como un tipo de Frankenstein. Sin embargo, Striker destaca cómo en esta condición monstruosa y

que atenta contra los límites, se puede encontrar, al igual que ha ocurrido con la reapropiación de muchos otros insultos dentro de la comunidad *queer* y antirracista, un lugar poderoso, como lo son estas criaturas:

> Escuchadme, compañeras criaturas: yo, que he morado en una forma inconciliable con mi deseo, yo, cuya carne ha devenido un ensamblado de partes anatómicas incongruentes; yo, que alcancé la similitud con un cuerpo natural solo a través de un proceso no natural, les hago esta advertencia: la naturaleza con la que ustedes me acosan es una mentira. No confíen en ella para protegerse de lo que yo represento, porque es una fabricación que encubre la falta de fundamento del privilegio que ustedes buscan mantener a mi costa. Ustedes han sido tan construidos como yo, la misma Matriz anárquica nos ha parido. Les invito a investigar vuestra naturaleza, como yo he sido obligada a confrontar con la mía. Les desafío a correr el riesgo de la abyección, y florecer tanto como yo lo he hecho. Presten atención a mis palabras y podrán descubrir las costuras y suturas en ustedes mismas. (Striker 2005: 201)

El director de representación trans del Observatorio de Diversidad Audiovisual (ODA) Emilio Papamija también encuentra esta relación entre lo monstruoso y, concretamente lo *zombie* como metáfora del pasado, entendido como aquello que insiste en volver continuamente, y donde las personas *queer* seguimos "dándole vida al pasado", inventando archivos físicos y audiovisuales mientras seguimos ocupando y reclamamos cada vez más, ese lugar de "les monstrues de las películas, el temor a la norma, les que reviven, les que se vengan, pero también les que perdonan" (2023: 31). Pero el *zombie* es principalmente una figura vinculada a las genealogías negras: una figura popularizada y presente principalmente en el vudú de Haití y que se relaciona con la experiencia de la esclavitud como la actitud de despojamiento de la vida y la libertad, dando lugar a una servidumbre forzada donde las personas negras en estado de esclavitud tuvieron que "aprender a aparecerse como zombies ante los blancos" (hooks 1992: 168). De hecho, la figura del *zombie* tendría un pico de resurgimiento tanto audiovisual como narrativo en el siglo XX durante la ocupación de EEUU de Haití entre 1915 y 1934, momento en el que la población haitiana fue brutalizada, masacrada y obligada a trabajar, entre otros, en la construcción de carreteras (Sheller 2003: 145).

El documento infectado por lo tanto se puede entender como interconectado con esta genealogía de cuerpos abyectos, separados del resto, *queer*, racializados, enfermos, tullidos, discas, como un "objeto *queer*" (Ahmed 2018) de este "cuerpo del archivo" (Lee 2021) en esta ocasión ni vivo, ni muerto, *zombie*. Esto resulta especialmente relevante cuando pensamos que los documentos infectados, parte del archivo *queer*, muestran este deseo de vuelta constante del que ya hemos hablado, tanto en forma de giro y con-tacto hacia atrás, como en el rastro que nos pega y, en este caso, como aquello que exige permanecer entre nosotras, las vivas. Como nos dice la investigadora Mirari Echavarri al hablar de su investigación con archivos fotográficos y videográficos este tipo de archivo enfermizo, cadavérico, *zombificado* nos genera esta extrañeza afectiva con la que podríamos exclamar, como en aquella película la frase: ¡este muerto está muy vivo!

Cuando me enfrento a este tipo de material hay como nervios, emoción, excitación, que se podrían localizar en la tripa respecto a eso, que es algo que te puede afectar. En ese sentido pensaba que el archivo es un muerto muy vivo, que es un cuerpo, un material que, en cierta forma, ha quedado parado o fijado, pero al mismo tiempo se va descomponiendo con el tiempo, o se va degradando, y a la vez está muy vivo por esa capacidad de tocarte en el momento, de afectarte, y como de influirte para el futuro también. (Echavarri citado en Echaves 2023: 58 – 59)

Pero no somos conscientes todo el tiempo de aquello que nos genera repulsión. Cuando nos reencontramos con objetos y entidades asquerosos es, efectivamente, un recordatorio, una revelación de que ese miedo hacia ese Otro que atenta contra nuestra identidad pervive en nosotros. Si bien olvidamos este afecto, en el momento de reencontrarnos con el elemento abyecto, ocurre esta pulsión de separación, este estruendo o trueno del que habla Kristeva, que divide y separa entidades: "el tiempo de la abyección es doble: tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación" (Kristeva 1988: 17). El documento infectado es asqueroso porque hace evidente y *nos recuerda* su dimensión más corporal y vital.

6.2.2. Archivos estigmatizados: suspensión, reinfección y simpoiesis

Además, algo interesante temporalmente es que una vez infectado el rastro material de una infección es muy difícil de borrar. A pesar de que el documento sea desinfectado, la mancha de los procesos biológicos que han ocurrido perdura y, con ello, una forma de estigma sobre ese documento. Pensemos que además la palabra *estigma*, tal y como se define en la RAE, tiene que ver con una marca hecha en la piel, en muchos casos con un hierro y que se ha aplicado a las personas esclavizadas como una huella sobre el cuerpo para que su castigo y su condición sea visible, impidiendo así su fuga y convirtiéndose, como me apunta Carmen Romero Bachiller, en una "marca que expulsa y reorienta los cuerpos y es además un tipo de herida que supura y en su infección puede infectar a otras"[105]. Mostrar este estigma del documento, esta infección que no debería existir, pero existe, como nos recuerda Isabel Ayala, significa reconocer la vulnerabilidad del archivo y una forma de vitalidad inherente a éste que, en su exhibición pública, se quiere negar.

Isabel Ayala: Se quedará manchado. Esa mancha de micelio perenne es imposible sacarla, ¿sabes? Quiero decir cuando a ti te llega un documento infectado y tú lo tratas, le quitas los hongos tal cual, pero luego le tienes que decir al propietario o a quien sea esa mancha y esa degradación que has hecho en el soporte no es recuperable y más en papel, ¿sabes? Tienes que acostumbrarte a verlo con la mancha. Entonces, claro, esto es muy feo dejarlo en el archivo... enseñarlo.

105 Agradezco de nuevo este apunte y esta conexión entre el estigma como marca en el cuerpo, parte de la violencia colonial y especialmente presente en las personas esclavizadas, al primer borrador de este texto a mi directora Carmen Romero Bachiller.

Enric Farrés Durán: ¿Por qué?

Isabel Ayala: ¿Por qué? Porque sí, porque en un archivo no puede haber hongos Enric, ni se pueden propagar. Y se propagan y se propagan. (entrevista Enric Farrés Durán e Isabel Ayala, 03/03/2023)

En un archivo no puede haber hongos, pero los hay. Y no se puede permitir su crecimiento y su contacto con otros documentos. Pero ocurre. Si lo abyecto es aquello que atenta contra las normas (Kristeva 1988), un tipo de impureza que además representa un tipo de amenaza al orden social vigente, un peligro (Douglas 1973) está mal que haya infección en los archivos. Otro miedo relacionado con la infección de los documentos que es que un documento infectado es susceptible de volver a infectarse. El proceso curativo, como me explica Isabel Ayala, no lo es para siempre (Enric Farrés Durán e Isabel Ayala).

Isabel Ayala: Mira cómo quedó. Era negro y ahora ya está blanco.

Elena Castro Córdoba: ¿Y qué tipo de hongo es?

Isabel Ayala: No lo sé. No lo hemos llevado al micólogo. Esto lo hacen biólogos, eh.

Elena Castro Córdoba: Ah, vale. O sea, tú todo lo que nos presentaste en la introducción de los tipos de microorganismos hongos tal...

Isabel Ayala: Eso no, no, no lo haces. Nosotros lo que hacemos aquí es que tomamos muestras y vamos a un micólogo que es el que analiza los hongos. Porque hongos hay 20.000 de hecho nosotros en el cuerpo tenemos muchos hongos y vivimos con ellos y no pasa nada. Ellos analizan los hongos que afectan al papel y entonces te dicen tanto porcentaje de tal. Y no solo hongos, también virus y bacterias. Había de todo.

[…]

Elena Castro Córdoba: ¿Y tú con el resultado que te dan en el micólogo siempre aplicas el mismo tratamiento o dependiendo del tipo de microorganismo son diferentes?

Isabel Ayala: Normalmente se hace el mismo procedimiento. Hay muy poca cosa que mate en realidad todos los bichos. El alcohol es lo que lo mata. Sí, porque cuando yo empecé a estudiar se usaban productos químicos súper agresivos, cancerígenos y demás y al final dañaban incluso hasta el papel. Y ahora se ha llegado a la conclusión las últimas tendencias es que el agua-alcohol, 70%, es lo que lo que es bueno para eso. Y nosotros ahora estamos probando porque tenemos una máquina anoxia, el museo compró una máquina de anoxia para quitar el oxígeno de la bolsa porque se supone que sin oxígeno los seres vivos mueren. Lo que pasa que bueno, estamos investigando y tal porque en papel no es como... hay hongos que pueden vivir sin oxígeno. Son como bichos muy resistentes. Pero bueno ya que tenemos la maquina metemos las cosas, volvemos a tomar muestras. Para aprovechar la máquina.

Enric Farrés Durán: A mí me habían dicho de ponerlos en el congelador.

Isabel Ayala: ¿Eso sabes cuando se hace? Para que no crezcan los hongos. Cuando hay un desastre o una catástrofe en un archivo y se inunda muchos documentos y hay cosas muy antiguas lo mejor de todo es coger y congelarlo. Esto es lo primero de todo. Entonces se buscan grandes congeladores y eso es una solución. En muchos países se han salvado cosas porque luego vas sacando poco a poco, descongelando y tratando ya. El problema es que si hay una inundación hoy aquí y se dejan todos los documentos en cualquier habitación y el lunes cuando llegue ya hay hongos. Porque además no solo es el factor del papel, es el factor de la acidez del papel, de la constitución del papel...un montón de cosas que son las que van a favorecer que esos microorganismos crezcan.

[…]

Isabel Ayala: Es más o menos el mismo porque no hay otro tratamiento. Es lo que te digo. Lo mejor es la limpieza, desacidificar el documento. Porque todo es como un compendio de cosas. Si el documento está ácido, si tiene polvo y encima le ha tocado la humedad, ahí crecen hongos seguro. Entonces ¿que puedes atacar? Pues con el entorno lo que es la limpieza, desacidificar el documento y ahí vas paralizando cosas. Y luego agua, alcohol. Pero claro, es lo que te digo siempre un documento infectado, aunque ahora este sin infección es susceptible a que en cualquier momento un cambio de temperatura o humedad vuelva a...

Enric Farrés Durán: Porque se queda el bicho siempre.

Isabel Ayala: Sí son muy resistentes. (entrevista Enric Farrés Durán e Isabel Ayala, 03/03/2023)

La referencia de Ayala a congelar los documentos como una forma de mantener el crecimiento de los hongos, de nuevo, "a raya", controlados, se relaciona con las políticas del frío y del congelamiento como una forma de mantener algo parado, quieto, donde, como analiza Klaus Hoeyer, las criopolíticas están unidas al tiempo y la temperatura y como la criogenización, como una forma o intento de "suspensión" del tiempo está además unida a la idea de "suspense", con toda la fuerza del sentido dramático inherente en esta palabra (2017). La criogenización se relaciona además con el concepto de biopolítica de Foucault, pero en este caso va un paso más allá, pues se trata de conservar la vida incluso cuando los cuerpos están ya muertos y donde la conservación de la vida y su tiempo implica, a veces, congelarla, generando con las criopolíticas esta paradoja que generan "una zona de existencia donde los seres son obligados a vivir y no se les permite morir" (Radin y Kowal 2017: 6). Precisamente esta congelación de los cuerpos y sus materiales y, en este caso, del cuerpo del archivo, da lugar a formas de "vidas latentes" (Kellin 1959 citado en Radin y Kowal 2017: 4), en este caso las bacterias y el moho detenido, palpitante esperando su crecimiento, y en

este sentido vuelve aparecer esta fricción entre daño y conservación pues de nuevo para el sostenimiento y la preservación de la vida del documento se debe exponer al mismo a una parálisis de su ritmo vital. Radin y Kowal utilizan además el concepto de "optimismo cruel" (Berlant 2020) del que ya hemos hablado, argumentando que en las criopolíticas opera un tipo de "optimismo frío" (2017: 9) en la forma en la que la muerte y el deterioro son continuamente postpuestos en vistas a que se produzca un futuro donde se materializarán esas condiciones que en el presente no tenemos y que necesitamos para que prospere ese material "suspendido" en el tiempo.

Esta forma de optimismo cruel es si cabe más obvia cuando entendemos, como nos dice Ayala, que los documentos y los archivos infectados son cuerpos enfermos y debilitados, que conviven con esas bacterias dentro de sí y que pueden volver a infectarse. El documento infectado aprende a convivir con su virus. El propio movimiento de los virus nos es ajeno y extraño y, por lo tanto, siempre se está generando una narrativa ficticia para la comprensión de la naturaleza y el movimiento viral. En muchos casos, desde perspectivas antibióticas y propias de las tradiciones darwinistas, se compara al virus con figuras como el capitalismo, comunismo, populismo, los inmigrantes, los terroristas, las clases bajas, etc. potenciando discursos que asemejan las amenazas como virales que activan mecanismos de defensa y que en última instancia sostienen ideales de guerra y de conquista (Wald 2008 en Berrigan 2022: 1). Aquí, de igual forma, al explicar los sistemas y tecnologías con los que se puede limpiar un documento llama la atención la referencia a la resistencia de la vida de estos microorganismos y lo difícil que es "acabar" con ellos. No obstante, la propia estructura del viroma humano es similar a esta condición del documento infectado: un ensamblaje de virus con los que convivimos y que forman parte de nuestro cuerpo en tanto que ecosistema holobionte, compuesto por la microbiota, el viroma y nuestras células humanas y que, a su vez, ayudan a controlar otros hongos y bacterias patógenas, en un ensamblaje complejo. Constituimos, así, una forma de vida en común intra-especies, un "holobionte" simbiótico como analizó Lynn Margulis en su crítica a la teoría sintética de la evolución, esto es, el modelo darwinista (2002). Margulis plantea que la evolución no sería tanto una lucha por la supervivencia de los más aptos en un ejercicio evolutivo que considerase especies por separado, sino más bien un proceso de transformación y mutaciones entre elementos que se fusionarían y transformarían simbióticamente. Por lo tanto, a través de estas perspectivas simbióticas o como lo llamará posteriormente Haraway, simpoieticas (2019), esto es, basadas en "hacerse-con" entendemos nuestra conexión y similitud con el entramado del documento y el archivo infectado.

6.3 ARCHIVOS TÓXICOS

El temor de la infección y del contagio no es meramente simbólica, sino que estos procesos biológicos y su erradicación han transformado los cuerpos de muchas de las personas que han entrado en contacto con ellos, como ya hemos visto con la

patología desarrollada por Moisés Fernández y, donde, en muchos casos, el contacto con el archivo y los documentos infectados además de generar asco plantea un riesgo a la exposición a la toxicidad y, por lo tanto, un miedo.

Isabel Ayala: Bueno yo conozco restauradores con patologías, sobre todo en el Instituto de Patrimonio, que siempre han hecho el mismo trabajo. Lo bueno de mi trabajo siempre digo es que hago muchas cosas porque hago un informe para una entrada, para una exposición, limpio hongos, restauro libros. Es diverso mi trabajo aquí. Pero según en dónde trabajes los trabajos son como rigurosos y te ponen todo el día a reintegrar o te ponen todo el día a limpiar hongos o simplemente a limpiar portadas y estás toda la vida con alcohol, alcohol, alcohol y eso crea patologías en los restauradores. Antiguamente los restauradores no usaban mascarillas ni se protegían, no había seguridad e higiene en el trabajo, y muchos murieron de cáncer. Si tu toda la vida es lo que yo digo. Sí, toda la vida estoy limpiando hongos pues algún día me saldrá una cosa mala o si todo el día aspiro y respiro alcohol. El alcohol lo usamos todos, pero si están constantemente ocho horas diarias respirando alcohol, algún día te va a salir algo.

[…]

Isabel Ayala: Hay determinados productos químicos que no se usan porque han sido dañinos para los restauradores desde que yo acabé la carrera. Ahora cada vez hay cosas más inocuas y cada vez antes los restauradores querían dejarlo todo perfecto. Pues no. Pues si el papel está manchado, está manchado. Y de hecho ahora las últimas tesis y investigaciones dicen que es conveniente dejar un poco de polvo en el documento. Que el polvo de información. Son las últimas tendencias en restauración. (entrevista Enric Farrés Durán e Isabel Ayala, 03/03/2023)

En su película *Fifty minutes* la artista Moyra Davey hace un repaso de su relación con diferentes objetos que la rodean en su cotidianidad. Sobre los libros dice que le gusta estar rodeada de tal cantidad que no sea capaz de calcularlos y, a continuación, vemos a la artista cogiendo una serie de libros y quitarles el polvo de un soplo. Algunos de ellos están bastante polvorientos, lo cual nos puede indicar una falta de limpieza, pero también nos recuerda el componente temporal del polvo: aquella pátina material que representa que hace tiempo que nadie los toca. Las capas de polvo se acumulan con el paso del tiempo en aquellos objetos que han sido olvidados. Que esta secuencia se produzca después de que la artista afirme que le gusta perder la cuenta de los libros que le rodean no es casual, hace ver que éstos han sido, en muchos casos, olvidados, de la vista y del cuidado de la limpieza. Pensemos en esa imagen cinematográfica en la que alguien sopla con fuerza el polvo de la tapa de un libro.

Fig. 190 y 191. Fotograma Moyra Davey en Fifty minutes (2006) y Phoebe Hallywell con el Libro de las sombras en Embrujadas (1998-2006) Constance M. Burge.

En muchos casos el polvo significa aquí antigüedad, el paso y el peso del tiempo depositado y suele generar una anticipación ante el título por desvelar. Si un libro tiene tanto polvo como para que no podamos ver su portada significa que el libro puede ser antiquísimo y, normalmente, esto suele preceder a que este libro posee algún tipo de poder. Así arranca, por ejemplo, la famosa serie *Embrujadas*, en la que Phoebe Hallywell encuentra en el desván de la mansión de su familia el *Libro de las Sombras*. Sin conocer el poder del libro, Phoebe lee en voz alta el primer texto que se encuentra sin saber que se trata de un conjuro que desatará "el poder de tres" y que da comienza a las historias de las tres hermanas brujas cuyos poderes, a raíz de esta escena, se desatan.

Siguiendo esta importancia del polvo y dentro de esta concepción materialista Jussi Parikka plantea la importancia de preguntarnos qué objetos e historias encontramos si establecemos lo que él llama una "investigación de la suciedad" (2021: 169)[106]. La investigadora Carolyn Steedman, en su libro *Dust* (2001) formaría parte de esta "investigación de la suciedad" que toma como referencia el título *Mal de archivo* del filósofo Jacques Derrida, que en inglés se tradujo como *Archive Fever*, "fiebre de archivo" (1997) y, en una lectura literal del mismo título, argumenta que quizás sí haya un elemento que enferme y "de fiebre" a las archivistas, que las haga

106 En su libro *Una geología de los medios* Parikka se interroga por la materialidad de la cultura de los medios y digital donde esta "investigación de la suciedad" de la que habla pretende ser "un rastreo de las materialidades y los tiempos de la cultura medial a través de sus componentes inorgánicos, enredados con cuestiones de trabajo, economía, representaciones y discursos" (2021: 168-169). Concretamente, Parikka nos plantea la pregunta de qué ocurriría si siguiéramos la pista del polvo como una trayectoria para la teoría, una teoría que se ocupa de la materialidad y de los medios de la cultura digital. Queda fuera de los límites de esta tesis la conexión en profundidad con los archivos digitales y su materialidad de la que se ha hablado en otros lugares, siguiendo esta tesis de Parikka, véase Castro Córdoba, Elena (2021) "Respirar el pixel, sentir el polvo" conferencia en el Simposio CNIO Arte 2021 I II Simposio Arte y Ciencia 'Cartografiar en la era digital' disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=aASJOfD3lwI&t=6191s

estar *ya y siempre* contaminadas e interconectadas con el archivo: el polvo (2001). Steedman arranca esta genealogía del "mal de archivo" o "fiebre del archivo" con el padre de la historia moderna francesa, Jules Michelet, quien en sus investigaciones en los archivos en 1820 que acabaron dando forma a los archivos nacionales de Paris hablaba de poder insuflar vida y aire a estos documentos. Dice así Michelet: "estos papeles y pergaminos, desertados desde hace tanto tiempo, deseaban nada más que ser restaurados en la luz del día… mientras respiro su polvo, les veo levantarse" (Michelet en Steedman 2001: 27). Steedman (2001), retomando esta figura defiende que lo que plantea Michelet no es una forma de hablar o una expresión retórica, sino que literalmente este es el ejercicio que historiadores y archivistas hacen, respirar polvo. Esto es, un proceso fisiológico de interconexión y mutación con este elemento. Pero en uno de los síntomas de la enfermedad propia del archivo, en esta fiebre literal y metafórica, encontramos el delirio, el ejercicio de fabulación que nos permite imaginar realidades y posibilidades otras, confiriendo a esta idea de la enfermedad propia del archivo una potencia evocadora de un uso diferente del archivo:

> La fiebre también conlleva el derecho al archivo. Es la lucidez de reconocerse sujeto del mismo y reclamarlo como una herramienta del común. Sus síntomas son los permisos que nos concedemos al apropiarnos de sus materiales, al re-combinarlos en colecciones no-lineares ni ejemplarizantes, si no fragmentarias e incompletas. La fiebre de archivo es imaginar nuevas combinaciones de sentido que permitan lecturas oblicuas, torcidas, más horizontales. Lecturas y formas de recorrer el archivo que convoquen todos los sentidos y el cuerpo también; que pongan de manifiesto el orden espacial del archivo a través de categorías no-excluyentes y parámetros insospechados. Es hacer archivo a partir de afinidades, ecos y reverberaciones; a partir de una lógica del contagio y del contacto que active flujos de comunicación en vez de sistemas de contención. El archivo pensado como organismo vivo, como cuerpo blando, como ente mutante. (Morandeira 2016: 4-5)

Por lo tanto, los residuos, el polvo, los componentes matéricos así como los síntomas que de ellos emergen, son fundamentales para entender nuestra relación con el conocimiento y con la historia. Nos dice Lawrence Liang en su texto sobre lo residual en el imaginario archivístico que "el polvo y el escombro es lo que se genera cuando se realizan proyectos de gran valor" (2020: 102). Uno de estos proyectos de gran valor es el llevado a cabo por Roja Muthiah Chettiar quien con su recolección dio lugar a lo que hoy es la biblioteca Roja Mutiah, en India. Este archivista murió envenenado tras años de respirar los vapores generados por el uso regular del DDT (dicloro difenil tricloroetano) uno de los compuestos más usados como insecticida durante el siglo XX hasta su prohibición en los años 70, y que él usaba para evitar que los insectos y gusanos destrozaran su colección.

El miedo a la toxicidad, como ocurría con el miedo al contagio (véase capítulo 4), también atraviesa la afectividad y la historia de las vidas *queer* y, por lo tanto, de sus archivos. Existen posiciones antitóxicas, en muchos casos ambientalistas o ecológicas, que se asocian con discursos de miedo a la alteridad *queer* y racializada. Andil Gosine subraya como se ha asociado el sexo entre personas

racializadas y el sexo entre hombres como tóxico y contaminante. Pensemos en la demonización del impacto del sexo público, especialmente entre hombres, y el impacto que se suele subrayar de los residuos generados como condones y otros plásticos como paquetes de lubricantes. Contaminación ambiental ligada a los discursos homófobos pretendidamente ecoactivistas se une aquí a la historia del sida/VIH cuando pensamos en cómo muchos baños públicos se cerraron para evitar la práctica del *cruising* como parte del miedo al contagio (Esteban Muñoz 2020: 81-104). Aquí el miedo a la contaminación ecológica, como nos recuerda Gosine y Helen Hester, tiene que ver también con el miedo a la contaminación moral y, en muchos casos, se usa el argumento de la protección a la infancia para perseguir y censurar las prácticas del sexo público (Gosine 2010: 161, Hester 2018: 49-56). Mel Y. Chen también analiza este miedo a las toxinas vinculado al discurso de la futuridad reproductiva (véase capítulo 2) en su análisis del pánico estadounidense hacia aquellos juguetes que se identifican como hechos en China de que metales pesados como el plomo sean absorbidos por los niños a través del tacto (2012). Además, el discurso antitóxico imperante en el ambientalismo *mainstream* en muchos casos asocia comportamientos que se desvían de las prácticas "naturales" como generadas por la exposición a las toxinas. Esta "economormatividad" y su inquietud ambiental como la llama Giovanna di Chiro, "explota los temores culturales vinculados a la exposición de los seres humanos a toxinas químicas y disruptores endocrinos como elementos que perturban y desestabilizan su cuerpo normal/natural de género y también el de otras especies animales" (Di Chiro 2010: 201). Un archivo *queer* infectado, por lo tanto, tiene también que dar cuenta de este peso de la toxicidad y lo tóxico.

Finalmente, al igual que en capítulos anteriores donde la aguja era una herramienta de protección del archivo pero que también amenazaba la integridad del documento y de la archivista (capítulo 4), o los guantes porque aislaban de las huellas dactilares, pero generaban insensibilidad y por lo tanto podían pegar el pegamento de las cantoneras (capítulo 5), aquí el alcohol y los productos tóxicos de cuidado y desinfección de los documentos también son y han sido históricamente un elemento de amenaza para las trabajadoras del archivo.

6.4 *AMENAZAS NO HUMANAS:* PECES DE PLATA, CUCARACHAS Y OTRAS ESPECIES COMPAÑERAS

El miedo a la infección y al contagio, como hemos visto tanto en el libro que me enseñó Mercè Otero Vidal, carcomido por los peces de plata, como en el caso de la biblioteca de Roja Mutiah amenaza por gusanos y otros insectos, nos muestra que el archivo convive con amenazas vitales más allá de los hongos.

Fig. 192. Imagen de un libro del fondo personal de Mercè Otero Vidal carcomido por peces de plata. Centre de Documentació de Ca la Dona.

Haraway (2019) y su teoría de la simbiogénesis intra-especie es famosa cuando pensamos en especies compañeras como mamíferos (que nos son cercanos y con quienes es sencillo empatizar) o en especies bellas. *Seguir con el problema* ter-

mina con un relato de especulación llamado "Los niños del Compost" en el que Donna Haraway explica las relaciones de mutación y acompañamiento que se darán en el futuro entre humanos y no humanos (2019). En concreto, este relato se centra en las historias de continuidad de Camille y su relación con las mariposas monarca y cómo esta y cinco generaciones desde ella aprenderán a vivir en simbiosis para criar al animal simbionte (2019: 214). Pero, ¿quién piensa en la co-habitación de especies compañeras con insectos, plagas y otras especies que no sólo nos pueden parecer desagradables, sino que, además, pueden suponer un peligro para nosotras a través de infecciones? Esta pregunta se la plantea Paula Bruna (2021) recogiendo el trabajo del ecólogo social Eduardo Gudynas que denomina la casi ausencia de campañas de defensa de especies feas e inútiles en lo que denomina "el problema F-I", apuntando que muchas campañas ecológicas buscan, ante todo, hacer una defensa de la utilidad de ciertas especies en el mantenimiento de la biodiversidad. Pero qué ocurre con estas especies feas e inútiles, ¿acaso no merecen sobrevivir también? Bruna añade al problema de las especies feas e inútiles la "D", de dañinas (Bruna 2021: 35-41). Las especies compañeras que habitan en el archivo son un elemento de riesgo e infección del mismo y plantean, sin duda, el problema F-I-D. Las plagas más comunes en archivos y bibliotecas son los llamados peces de plata, las polillas, cucarachas y los piojos del papel, y, en el caso de Barcelona, las ratas. Además en el archivo puedo constatar haberme encontrado con cucarachas en el baño, polillitas y moscas de la humedad cerca de los conductos de ventilación, hormigas voladoras, algún pez de plata y termitas. Todos ellos generan repulsión al pensarlos y resulta difícil pensar la empatía hacia estas especies.

Fig. 193, 194 y 195. Imagenes de bichos vistos en el archivo cerca de la zona infectada. Telarañas, pequeñas polillitas, moscas de la humedad y termitas. Este tipo de polilla pequeña debe ser una plaga actual ya que, en el momento de toma de estas fotografías me encontré muchas. Centre de Documentació de Ca la Dona.

Pero Haraway, para hablar de esta interdependencia y, para explicar cómo esta no implica que "todo está conectado con todo", sí utiliza como protagonista de su narración un bicho que entraría dentro de estas F-I-D de Bruna: las arañas y

en concreto un tipo de araña llamada *Pimoa Cthulhu*, que vive en las secuoyas de dos condados de California, próximos a donde ella vive. Atendiendo a esta araña, como un ser con el que la propia Haraway habita, reconoce la importancia de los puntos situados para hablar de las conexiones y los enredos interespecie, donde además son especialmente relevantes las conexiones próximas y específicas, así como analizar con quiénes las generamos y de qué manera (2019). Precisamente las arañas tienen un protagonismo fundamental en el archivo, como se ve en una de las fotografías; pueblan este espacio con telarañas en las esquinas, enredando y capturando en muchos casos al resto de bichos que plantean amenazas mayores, como polillas y bichos voladores que se comen el papel. Por lo tanto, la presencia de la araña en el archivo muestra esta condición de amenaza y alianza friccionada. Pero además, las arañas, como nos dicen Vinciane Despret en su también ejercicio de especulación fabulativa *Autobiografía de un pulpo* (2022) son las primeras inventoras del archivo

> Porque, en efecto, las arañas son las creadoras de esta magnífica invención que constituyó un descubrimiento primordial *en* y *para* la historia. Fueron ellas las primeras en desarrollar una tecnología de conservación de los acontecimientos, puesto que las telarañas son, antes que trampas, una cuestión arquitectónica o territorial; constituyen la memoria material y externalizada de conductas, técnicas y estilos, son *sedosas cartografías de recuerdos en incesante evolución*. No existe mejor forma de definir el archivo y de concederles (por fin) a las arañas el mérito de haber creado esta valiosa ciencia. (Despret 2022: 29)

Si la labor de catalogación es semejante al continuo tejer de las arañas, donde las archiveras humanas, cosen e hilvanan la historia, capturando entre las redes de sus sistemas de ordenación y comprensión las memorias sexo-disidentes, podemos imaginarlas a ellas mismas como cuerpos que continúan con el mito de Arácnide, una suerte de humanas-arañas que sostienen a través de sus redes de vinculación y de afecto estos recuerdos. Pero esta imagen no se da sin fricción. La idea de la mutación intra-especies a menudo está atravesada por violencias iniciales que generan esa mutación. Así, este tipo de mutación intra-especia es una trama común en las obras de la autora de ciencia ficción Octavia Butler, especialmente en su trilogía *Xenogénesis* (2021) donde los humanos mutan en relaciones de inter-dependencia, en muchos casos también atravesados por violencias, con sus captores, algunos de los cuales son repugnantes, incomprensibles, asquerosos, semejantes a insectos o a seres tentaculares y que en muchas de sus tramas representan metáforas y símbolos del colonialismo y la esclavitud. Pero en *Xenogénesis* las relaciones, si bien como digo están atravesadas en gran medida por una violencia inicial, acaban generando redes de interdependencia en muchos casos, de necesidad mutua para la supervivencia y a través de ese contacto y esa cohabitación se van comprendiendo en mayor medida lo que el otro es.

Para Bruna (2021), partir de este tipo de relatos, esto es, del arte juega un papel fundamental dentro de esta concienciación y este devenir-con y pensar-con otras especies que nos supongan una amenaza. Si bien Bruna (2021) se centra en

el análisis cinematográfico, también la literatura y otras prácticas artísticas y de relato podrían ser importantes en el desarrollo de esta conciencia. En sus *Curso de literatura europea* Vladimir Nabokov (1991) hace un análisis de *La Metaformosis* de Frantz Kafka y de cómo las escenas en las que se ve al insecto pegado a la ventana se han interpretado comúnmente como una actitud nostálgica de la poca humanidad que queda en Gregor Samsa, que miraría por la ventana con ansias de libertad. Nabokov ve en esta escena todo lo contrario. Basándose en la descripción de los movimientos del insecto, argumenta que el insecto no se trataría de una cucaracha, como muchos habían creído, pues este es un animal plano y en cambio los movimientos de Gregor nos hacen pensar en una forma más cóncava; una estructura similar a la de un escarabajo.

Esto parece algo sin importancia, pero sería clave para pensar que, de ser así, bajo la estructura cóncava de Gregor éste tendría alas y, por lo tanto, aunque nunca llegó a descubrirlo en el relato, podía volar. Por lo tanto, el insecto no se acerca a la ventana queriendo ver el exterior como lo haría un humano, sino que lo hace de la misma forma que muchos insectos voladores se golpean contra las ventanas siguiendo la luz del exterior (Nabokov 1991: 361- 406). Esto es, este comportamiento no representa un remanso de humanidad sino uno de sus primeros comportamientos del devenir-insecto del protagonista. No obstante, aquello que alienta al cuidado del insecto por parte de su hermana es pensar que éste aún sigue siendo Gregor Samsa, humanizando sus comportamientos y, por lo tanto, siendo incapaz de que su empatía, como defiende Bruna, se haga desde nuestra deshumanización, entendido como un viaje hacia las realidades del otro (2021). Curiosamente, la relación entre los textos de Kafka y los seres no humanos se extiende hasta el día de hoy, incluso en su archivo personal. Kafka es uno de los más famosos autores en pedir la destrucción total de sus manuscritos y es conocido el caso de cómo su amigo Max Brod no respetó su voluntad y publicó estos textos póstumamente. Brod dejó en su testamento indicado a su secretaria Esther Hoffe que donase a la Biblioteca Nacional de Israel los manuscritos y otros documentos que no habían sido publicados. Pero su voluntad tampoco se respetó y no fue hasta la muerte de ésta en 2007 que se pudo proceder a la búsqueda de los documentos para su recuperación. Muchos de estos documentos estaban desperdigados entre Suiza e Israel y habían sido dejados en el apartamento de Hoffe y en otros espacios en malas condiciones que habían sido tomado por gatos y otros animales. Muchos de estos documentos se habían mojado, habían sido alimento para seres no-humanos o aparecen arañados según indica Stefan Litt, el curador de humanidades de la Biblioteca Nacional de Israel (BBC 2019).

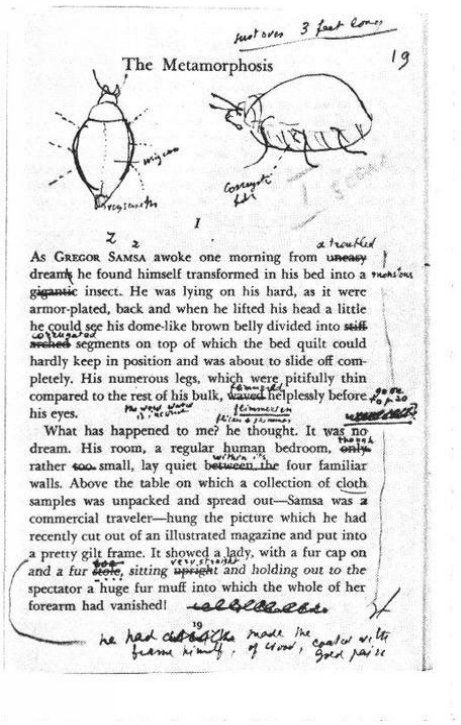


Fig. 196 y 197. Imagen de los apuntes de Nabokov sobre su edición de La Metamorfosis con el dibujo del insecto según su tesis y a la derecha documentos del archivo de Kafka rasgados y presuntamente arañador por gatos.

> En *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector (2010) sí ocurre este viaje del que habla Bruna (2020). Una mujer se encuentra una cucaracha en su apartamento y, mientras esta atraviesa las dos paredes de un armario, la presiona intentando aplastarla, pero no llega a matarla con ese golpe. Al tener la cucaracha agonizante a la altura de los ojos, puede ver claramente como esta sufre ante ella y como de ella brota una materia blanca. Como ocurría con la abyección de Kristeva, vemos que a la protagonista le generan arcadas y repulsión contemplar los límites identitarios que le plantea ese cuerpo en sufrimiento y repugnante que supura pus delante de ella y, en un arranque extraño y memorable dentro de la literatura, decide coger a la cucaracha que ha aplastado y comérsela.

La cucaracha con la materia blanca me miraba. No sé si me veía. No sé lo que ve una cucaracha. Pero ella y yo nos mirábamos y tampoco sé lo que una mujer ve. Pero si sus ojos no me veían su existencia me existía –en el mundo primario donde yo había entrado, los seres existen a los otros como forma de verse–. Y en ese mundo que yo estaba conociendo, hay varias formas que significan ver: uno mira al otro sin verlo, uno posee al otro, uno come al otro, uno está sólo en un rincón y el otro está allí también: todo eso también significa ver. La cucaracha no me miraba con los ojos sino con el cuerpo. [...] Lo que yo veía era la vida mirándome. Cómo llamar de otro modo a aquello horrible y crudo, materia prima y plasma seco, que estaba allí, mientras yo retrocedía hacia dentro de mí en naúsea seca, yo cayendo siglos y siglos en el lodo –era lodo y ni siquiera lodo ya seco sino lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se movían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad–. (Lispector 2010: 66, 85)

Por lo tanto, los seres no humanos como insectos y hongos, que en muchos casos habitan o se alimentan de partículas como el polvo o de otras formas de suciedad, generan tensiones y fricciones en el archivo. Pueden hacer, como hemos visto, caer los libros y documentos, zombificarlos, convertirlos en seres carcomidos y enfermos. Es aquí, en esta tensión, interesante recuperar el concepto de *ciencia fricción* acuñado por la comisaria de la exposición con el mismo título, María Ptqk:

> Por un lado, a estas fricciones derivadas de entender la vida como una red de interdependencias, sin especies superiores ni organismos autónomos. Fricciones que desestabilizan nociones como *individuo, sujeto o autonomía*, y señalan puntos de roce y resistencia, pero también espacios de posibilidad. Por otro, alude a la urgencia de inventar otras *ciencias fricciones* en el sentido de nuevos relatos que, mediante la fabulación o la especulación, amplíen los límites de lo imaginable y nos ayuden a reubicarnos en este nuevo paradigma interespecies. (Ptqk 2021: 14)

Una forma de *ciencia fricción* en el archivo *queer* podría ser imaginar un mundo donde los seres no-humanos –vegetación, animales y otros microorganismos– inundan todo y estos microorganismos devienen-con los textos del archivo de modo que, conocer la información y el texto una vez escrito en las páginas implica un acto de lectura de las corporalidades de estos seres no-humanos. El artista Stephen Emmerson ha desarrollado un proyecto artístico y, jugando con la idea de "traducción" ha convertido la obra de Rilke en diferentes objetos, entre ellos, una seta. También en su proyecto *Homeopoetry* obtiene la esencia de los libros sumergidos para convertirlos en capsulas y pastillas que, al tomarlos, hace que esa persona pueda escribir con el estilo de la autora cuyo estilo ha consumido. Precisamente uno ejercicio de ciencia fricción, usando la descomposición como elemento creativo en y desde el archivo ha sido desarrollado por el fotógrafo Joan Fontcuberta quien ha realizado una obra artística en torno a esta idea de infección en el archivo, que he podido consultar en la exposición *Jardines de polvo* (2023) en la galería *angels,* de Barcelona y que a sí mismo está expuesta en la exposición *Cultura de polvere* (2023) en los archivos nacionales italianos (ICCD)[107]. Esta exposición parte de un trabajo con los archivos fotográficos de principios del siglo XX, unos paisajes alpinos capturados entre 1902 y 1904 por el príncipe Francesco Chigi Albani della Rovere, que actualmente se encuentran en el ICCD. Fontcuberta realizó una residencia en estos archivos preguntando, en un gesto de búsqueda similar al que ya he mencionado con Enric Farrés Durán y que yo misma he hecho, esa pregunta que genera vergüenza decirla y hacerla, sobre todo en archivos institucionales como ya hemos visto con las referencias a la dificultad de exponer documentos infectados en el MACBA, de la que

107 Para más información, véase: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/exhibitions/ Con esta referencia Fontcuberta nos quiere recordar la conexión de esta pieza con el polvo en la obra de Marcel Duchamp y Man Ray, *Élecage de poussière (Criadero de polvo) (1920),* las fotografías que Ray hizo, después de que la obra de Duchamp, el Gran Vidrio, quedara cubierto por esta capa de polvo tras meses de inactividad por parte del artista.

nos hablaba Ayala: "¿tenéis material fotográfico en mal estado? La petición de Fontcuberta inicialmente generó un cierto grado de vergüenza. Para una institución pública que ha estado produciendo, adquiriendo y preservando fotografías desde 1895, y con un mandato de legarlas para la posteridad, no es fácil simplemente sacar los esqueletos del armario [...] Pero esqueletos hay, como se suele decir, en todas las familias" (Fabiani 2023: 1). Aquí el moho y las bacterias han terminado por carcomer y descomponer las placas fotográficas, generando otro tipo de paisaje fúngico que se superpone con los retratos paisajísticos donde las formas de árboles y bosques se insinúan entre los intersticios de las formas de estos hongos.

Fig. 198, 199 y 200. Imágenes de la exposición Jardines de polvo, Joan Fontcuberta (2023), galería angels.

En la exposición encontramos que muchas de las fotografías muestran la forma del hongo ampliado con sus características y nombre, dejando ver las potencialidades de la cámara microscópica. También la artista Gala Porrás Kim ha desarrollado una obra en torno al moho, en este caso pasto de la ceniza, los residuos y la descomposición ya no de los archivos sino de los museos, con su exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) *Más allá de la tumba* (2023)[108]. Al igual que ocurre con los archivos y, de nuevo, enlazándolo con la experiencia de Isabel Ayala como conservadora de obra en papel del MACBA, los museos también temen y están expuestos a estos crecimientos bacterianos y fúngicos, así como a la humedad o el fuego, como uno de los principales agentes que pueden deteriorar las obras. Precisamente con esta tensión inherente al archivo que ya hemos visto, entre preservación y daño, en este caso además con una mirada que repasa los legados coloniales de muchos museos, trabaja Porras-Kim, como se muestra en las obras *Out of an instance of expiration comes a perennial showing* (2022) en las que inserta parte de esporas de moho del Museo Británico y las deposita en una pieza, convirtiendo aquello que "contamina" y amenaza la obra en valioso, en tanto que contenido en un espacio expositivo, y por lo tanto confiriéndole la naturaleza de obra. También me resulta especialmente interesante su pieza *Leaving the Institution Through Cremation Is Easier than as a Result of a Deaccession Policy* (2021) donde aparece una mano, hecha con ceniza, así como una carta dirigida a Alezander Kellner, director del Museo Nacional de Brasil.

Fig. 175 y 176. Agradezco enormemente a Carmen Romero Bachiller que me recomendara la obra de esta artista. He podido consultar fotografías de la exposición, así como parte de la información disponible en las cartelas de la misma gracias a ella. Para más información sobre la exposición véase: http://www.caac.es/programa/GalaPorrasKim23/frame.htm

Fig. 202, 202, 203. Imágenes de la exposición Más allá de la tumba (2023) de Gala Porras-Kim en CAAC, Sevilla.

En 2018 un incendio en el museo causó la pérdida de casi 20 millones de objetos del museo, dejando el espacio convertido en cenizas. Entre los elementos carbonizados estaba el esqueleto de "Luzia" una momia de hace 11.500 años, supuestamente el fósil más antiguo encontrado en América y de quien se perdió el 20% de sus restos en el incendio. La artista pedía en la carta al director que sus cenizas y sus restos no fuesen tratados como objetos de estudio, sino como restos humanos. Aquí por lo tanto la ceniza opera como el residuo material de una forma de violencia, en este caso un incendio que viene a acabar con los museos coloniales y nos recuerda que la ceniza, es un material especialmente interesante para los archivos sexo disidentes y antirracistas pues, como nos dice val flores: "la ceniza en tanto residuo del fuego que destruye los closets disciplinarios, los límites y los pliegues de las fronteras identitarias, incita la promiscuidad de las hablas y se vuelve polvo refulgente de reminiscencias de experiencias vividas, un acto de contramemoria que teje residuos inestables del olvido" (flores 2021: 112) convirtiendo a la escritura y a obras artísticas como estas en una forma de situarse, así como a los ejercicios de fabulación en y con las ausencias y agujeros de los archivos también en formas de situarse en "un espacio de cenizas" (flores, 2016).

Linda Stupart también ha hecho protagonista de su relato de ciencia ficción *queer* sobre el mundo cultural y artístico a una virus[109]. En su libro, Stupart resucita

109 Uso aquí "una virus" en vez de "un virus" como cita a la traducción de Mercedes Villalba junto con

los fantasmas de una serie de artistas como Ana Mendieta, Kathy Acker y otras artistas que buscan venganza contaminando las industrias de pensamiento y culturales, operando de manera similar a un virus.

Hay un cuerpo y está sentade en una piedra narrando esta historia. En el futuro hay un cuerpo y quiere contarte una historia sobre el deterioro del suelo sobre la figura, las larvas jugando bajo la piel radiantes ojos múltiples de moscas haciendo saltar los puntos de su pecho vivo serpientes malévolas escurriendo bocas abiertas esperando su venganza bajo la tierra de la silueta que todavía actúa. (Stupart 2023: 18)

Si hacemos un ejercicio especulativo teórico o en clave de ciencia ficción semejante a la venganza corporizada en este virus que saldría de los ordenadores para corromper y poseer los sistemas de conocimiento contemporáneos injustos y violentos machistas, racistas, clasistas, podríamos preguntarnos qué gesto de revisionismo, de reparación o, quizás como el virus de Stupart, de venganza haría este moho creciente en el archivo *queer*. Para muchos sujetos, este archivo puede seguir lleno de ausencias y de fricciones y, quizás para generar nuevas narrativas reparadoras, el potencial destructor de moho, virus y otros seres no-humanos puedan ser compañeras aliadas en ese ejercicio de fabulación. Creo interesante interrogarnos por la convivencia del archivo y los documentos históricos con estos insectos y hongos como especies compañeras de esta investigación de la suciedad y de lo abyecto que estamos perfilando y la presencia en el imaginario que el archivo del por-venir sucio o infectado puedan ocupar. Si bien se escapa de los límites y alcances de esta tesis hacer un ejercicio práctico artístico de escritura de estas potenciales convivencias animo a futuras investigadoras sobre la materialidad del archivo a elaborar relatos de continuidad del por-venir de las historias de los activismos y sus archivos teniendo también en cuenta, con ejercicios de escritura de *ciencia fricción*, la presencia de estos seres no-humanos que habitan en este espacio, semejante a los que se han realizado desde contextos artísticos, como hemos visto con la obra de Fontcuberta y Porras Kim.

Es difícil pensar los microorganismos y vidas invisibles en descomposición, como el moho y otros hongos en el archivo sin el miedo al contagio y por lo tanto la propagación de los virus. Al igual que Anna Tsing en *La seta del fin del mundo* se plantea sobre las esporas y la propagación de vida desde las ruinas del capitalismo, creo que puede haber un potencial creativo en lo abyecto y la descomposición del archivo. Sí, como dice Tsing, "el primer paso para pensar el mundo en ruinas es recuperar la curiosidad" (2021: 26) la práctica de cuidado del archivo a futuro no puede ser simplemente su preservación, sino también la generación de relatos de continuidad, como los llama Haraway (2019). Considero, en definitiva, que el archivo puede ser un espacio físico e imaginativo fundamental para esta tarea.

---

las editoras de Cielo santo quienes han traducido el título original en inglés *Virus* por *La Virus.*

CONCLUSIONES

Es difícil concluir un trabajo que es, en sí mismo, infinito y rizomático, guiado por las evocaciones, las asociaciones, los símbolos, la importancia de la estética y de la política como un ejercicio en red y, por lo tanto, enredado. Por momentos el archivo de Ca la Dona, ese archivo-laberinto del que hablaba en la Metodología, parecía convertirse en el *aleph* infinito de Borges (2011), en el que, con cada entrada, encontraba más materiales en los que detenerme y donde las imágenes o ideas que surgían como hipotéticas terminaban por hacerse realidad y aparecer también materialmente, contenidas entre las arrugas y las capas del archivo. Esto se debe, en parte, a que los archivos comunitarios y autónomos son espacios cuya interpretación muta continuamente, pues reiteradamente se producen nuevas donaciones, nuevas herramientas o sistemas de catalogación, reordenamientos temáticos de los fondos o decisiones tomadas en asambleas que cambian la dirección de una tarea. Pero también porque los archivos activistas feministas, sexo-disidentes, antirracistas acogen recurrementente nuevas (re)interpretaciones como ya hemos visto: categorías, perspectivas, críticas, deconstrucciones que cambian una y otra vez a lo largo del tiempo. Todos estos movimientos generan que, en los ríos y ríos de tinta contenidos en este río de la memoria del archivo, casi a modo de afluentes metafóricos, ocurra como en el famoso dicho de Heráclito "nunca te bañas dos veces en el mismo río" y que, con cada entrada al archivo, nos encontremos uno diferente, permitiéndonos afirmar que, con cada interacción, el archivo muta y cambia y que, de igual manera "nunca entras dos veces en el mismo archivo". Esta debe ser la primera conclusión de este trabajo: estos han sido los hallazgos de esta primera inmersión en el archivo, casi a modo de bautizo acuático, pero en futuras inmersiones, mías y de otras personas, es probable que el estado del archivo y de estos hallazgos, haya cambiado enormemente. Pienso aquí en posibles cambios en las condiciones de acceso y difusión, fondos catalogados y reordenados que ya no se correspondan al estado en el que yo los he encontrado, cambios en la organización colectiva y activista interna, en las condiciones de trabajo de las personas actualmente contratadas, así como en las

visiones e interpretaciones que actualmente imperan dentro del archivo pero que, con el tiempo, pueden llegar a cambiar, formando, todo ello, parte de la vitalidad inherente a este espacio, de la que tanto hemos hablado. Además, si la metodología y el marco que se ha aplicado al archivo en este trabajo ha sido una guiada por la desordenación y la desorientación *queer* (Ahmed 2019a), el anacronismo, el "temporal *drag*" (Freeman 2010), lo erótico como aquello precisamente excesivo y que se escapa a lo taxonómico, parar y dar por cerrada, por contenida y explicada una experiencia y un texto que está, al igual que la propia identidad de la lesbiana, siempre en fuga (Wittig 2005) es complejo. Pero en algún momento hay que parar, quede donde quede el flujo del archivo y de la historia, reconociendo que sus ritmos y sus historias seguirán fluyendo y que, por lo tanto, esa vitalidad del archivo convierte este texto en un trabajo siempre y necesariamente inacabado. En este pequeño parón en el camino, algunas de las conclusiones que he encontrado hasta el momento tienen que ver con: pensar desordenamientos temporales en el archivo guiadas por lo afectivo y por lo material; la importancia de combinar la práctica dentro de los estudios de archivo disidentes y no sólo la experiencia como usuarias que los investigan; seguir reclamando los archivos como herramientas del común, como espacios de articulación de comunidades intergeneracionales y también intertemporales, en tanto que se articulan también como espacio de cuidado de las muertas y de sus cosas; o entender los archivos como espacios de pasiones y, en este sentido, apasionantes.

Una de las conclusiones fundamentales de esta tesis es que las temporalidades *queer*, como desviaciones de la progresión heterolineal (Muñoz 2020), no han emergido de las fechas ni, por ejemplo, desbancando y desordenando documentos de cronologías y líneas temporales tan presentes en el archivo, sino a través de lo material. El marco de las temporalidades *queer* en el archivo de Ca la Dona, en este sentido, ha encontrado su sostén y aplicación en el contacto con los materiales y es por ello que será en este punto donde más me detendré en estas conclusiones. Además, el tacto ha sido una de las herramientas principales de conexión con el pasado, entendiendo el cuerpo como herramienta de apreciación cualitativa y anacrónica de la memoria y encontrando en la somateca la principal forma de desordenación que reta las comprensiones cronológicas del tiempo y su aplicación en el archivo, siendo esta la principal contribución de este trabajo al marco de las temporalidades *queer*.

Concretamente, en el capítulo, "Historias con-tacto" hemos analizado algunas de estas temporalidades *queer* en el archivo de la mano de lo que he llamado "temporalidades fanáticas", como aquellas que deforman los materiales del archivo de modo que su comprensión, su búsqueda y su ordenación en la catalogación queda atravesada por el deseo, buscando conexiones temporales que van desde la empatía, la identificación y el desarrollo de amistades a través del tiempo y con las muertas. También he analizado la importancia de la mano como herramienta erotohistoriográfica lésbica y la forma en la que el tacto en el archivo se convierte en una forma de con-tactar con el pasado, donde la evocación de los materiales y de sus historias pasadas generan turbulencias en el presente en modo de acechanzas (Echaves 2021) como

aquello que nos gira hacia lo que ya ocurrió. El amor ha aparecido como un elemento fundamental dentro de las temporalidades *queer* en el archivo de Ca la Dona, pues opera como forma de intimidad con los documentos y por lo tanto como mecanismo de generación de vínculos hacia el pasado y donde, además, este se utiliza como un método de ordenación de la catalogación, tanto en la forma en la que el contacto con el archivo del (des)amor activa la pasión y el encantamiento en las archiveras, generando que se acerquen más a los documentos y encuentren más detalles que, literalmente, *anima* y sostiene el trabajo de catalogación, como por utilizarlo también como marcos cronológicos que ordenan y desordenan el archivo, como hemos visto con el documento de la "cronología de las novias". Las temporalidades *queer* en relación al pegamento en el capítulo "Catalogaciones a-pegadas", han continuado mostrando la importancia del tacto y de lo material, aportando un componente característicamente viscoso a la forma en la que nos relacionamos con el pasado. En este capítulo y de la mano de las catalogaciones a-pegadas, he analizado la forma en la que el contacto con los materiales del pasado está atravesado ya no sólo por la emoción, sino por el apego hacia los objetos que conforman el archivo. También he analizado cómo los "tiempos lubricados" emergen como la forma sensual y viscosa de giro hacia el pasado y donde la tensión y tentación inherente al pegamento evoca un tipo de temporalidad densa, donde lo *hauntológico queer* muestra el riesgo de que acercarse a los materiales del archivo pueda apegarnos en exceso a los tiempos pasados. Además, hemos analizado las prácticas culturales ligadas a las fotografías y a su catalogación; rastros minúsculos, apenas visibles y a menudo escondidos por detrás de los documentos como parte de las capas del tiempo de las memorias activistas del archivo, donde la labor de catalogación también queda registrada. Finalmente, a través de las entrevistas, la memoria caótica ha aparecido como una aportación más al marco de las temporalidades *queer* en la somateca y el archivo oral de la práctica de pegada de carteles y pegatinas, donde el pegamento se convertía, además, en su componente olfativo, en un *adherente* importante de los recuerdos activistas y personales. Por último, el moho y lo bacteriano en el capítulo "El fin del archivo" ha sido una contribución al marco de las temporalidades *queer* y de las futuridades disidentes, con su análisis de la aplicación de conceptos como lo utópico, distópico y la representación del por-venir del archivo. Nuevamente y como ha ocurrido en toda esta tesis, este por-venir se ha aproximado desde una perspectiva material, donde el crecimiento del archivo planteaba la destrucción física de sus materiales y su relación con las políticas temporales en muchos casos vinculadas a la idea del colapso y la ansiedad ecosocial. Pero además, este capítulo abre puertas a pensar la destrucción y el futuro del archivo también en relación al concepto de "archivo imaginado" explicado en el marco de este trabajo, con ejemplos de propuestas artísticas y literarias anticoloniales que cuestionan la labor del museo y del archivo y que encuentran en la ceniza, lo mohoso y lo vírico, imágenes productivas y evocativas del por-venir de las memorias disidentes que se escapan de las comprensiones cronológicas y lineales del archivo. Además, este capítulo supone una aportación al campo de las temporalidades *queer*

y disidentes posthumanas pues atiende las temporalidades de entidades no humanas y sus ritmos de crecimiento y de muerte en el archivo a través de conceptos como el de congelación, suspensión, expansión y descomposición, generando puentes y alianzas con las políticas de conservación, la fermentación y las criopolíticas como disciplinas también interesadas por las temporalidades.

Otra de las conclusiones fundamentales de esta tesis y como ya hemos mencionado en la conclusión anterior, ha sido el interés de analizar elementos materiales de los archivos entendiéndolos como especialmente sensibles a los afectos y a la narración de las memorias sexo-disidentes y feministas y por lo tanto como conductores transtemporales. Este tipo de análisis muestran la vitalidad de estos espacios y conectan así con los llamados nuevos materiales y las perspectivas post-humanas como aquellas que descentran la atención de los agentes humanos y se fijan en el resto de ensamblajes que conforman la totalidad del archivo. Estas perspectivas, aplicadas al archivo de Ca la Dona, nos han permitido generar alianzas *queer* entre sujetos y objetos y entre elementos humanos y no humanos. En este sentido, esta tesis se ha inscrito dentro de investigaciones en el archivo que atienden a la materialidad, como ya hemos visto, de elementos como el polvo (Steedman 2001) o el moho (Farres Durán y Ayala 2021) y las interrupciones en la atención de lo humano que seguir a estos materiales genera.

Pero, además, la atención a lo material se ha producido con un interés especial en la presencia del cuerpo en el archivo: tanto el cuerpo humano a través de mi propio cuerpo y el de otras archivistas, como el cuerpo no humano del archivo, entendiendo así el "cuerpo del archivo" como uno compuesto por estas afectaciones mutuas (Lee 2021). Este interés en el cuerpo se ha enfocado, en un primer momento, como metodología, entendiendo los sentidos y la sensibilidad afectiva como herramientas y materia de análisis, donde el tacto, como ya hemos dicho, se ha convertido en la principal forma de movilización temporal y afectiva. Pero, además, este trabajo no sólo piensa el cuerpo como forma de conocimiento, esto es, como metodología, sino que literalmente ha rastreado el cuerpo y sus restos en el archivo, siguiendo investigaciones como la de Marika Cifor en torno a las prendas ensangrentadas de Harvey Milk o los restos púbicos en los fondos de Samuel Steward en el archivo GLBT Historical Society (Cifor 2017). Así, llevando un paso allá la idea del "cuerpo del archivo" (Lee 2021) y a través de los tres materiales protagonistas de esta tesis, la sangre, el pegamento y el moho, este ha sido un trabajo donde los restos corporales y los cuerpos han estado absolutamente presentes.

Son muchos los restos corporales que he encontrado en el archivo y merece la pena recordar algunos de ellos aquí. Este trabajo comenzaba su recorrido material y corporal con el análisis de la sangre, sustancia vital y mortal por excelencia, cuya imagen trae el cuerpo inequívocamente, en el capítulo "Historias con-tacto", donde he analizado la importancia de afectos como el deseo, pero también el miedo, inherente a este material, así como el peso que esta sustancia tiene dentro de las memorias sexo-disidentes de la mano del VIH/sida. El cuerpo en el archivo, a

través de la sangre, ha aparecido concretamente en el carnet sanguíneo de Gretel Ammann contenida en su huella dactilar ensangrentada, donde la sangre conectaba así con la importancia de la mano y concretamente de los dedos, como parte de la erotohistoriografía lésbica que he ido esbozando. Pero en este capítulo también aparecían otros restos corporales vinculados al archivo del (des)amor como la saliva entremezclada con restos de piel de los labios, depositados en la huella de un beso en la fotografía de un amor adolescente o los restos de lágrimas en una postal, generadas por el recuerdo de una separación. El análisis continuaba con el pegamento en el capítulo "Catalogaciones a-pegadas" que, de los tres elementos materiales protagonistas, es el único artificial. No obstante, y cómo hemos visto, en su capacidad de conectar superficies, el pegamento se convierte en un sostén del cuerpo de las archivistas, depositado a través de las huellas dactilares pegajosas en las fotografías, restos de los cuerpos que han catalogado los fondos y por lo tanto memoria de las catalogaciones a-pegadas y activistas. En este capítulo, por lo tanto, los restos corporales encontrados y analizados son, principalmente, restos de la superficie de la piel de los dedos, casi todos ellos parte del cuerpo de las archivistas probablemente entremezclados, aunque no me detengo tanto en esta idea, con las huellas dactilares de las personas donantes de dichos fondos. Finalmente, el moho, las bacterias, el polvo y la suciedad en el archivo, analizados en el último capítulo, "El fin del archivo", no son un remanente corporal humano, pero sí no humano convirtiéndose, junto con los insectos, en el principal cuerpo vivo no humano en el archivo. Aquí los restos corporales en el archivo trascienden la escala humana y hacen que nos preguntemos por esas corporalidades y vitalidades que, literalmente, habitan y anidan en el archivo. Por lo tanto, algunos de los cuerpos y restos corporales que se han analizado en este capítulo han sido: moho, arañas, peces de plata, polillas, hormigas voladoras, cucarachas o telarañas. Además, y como hemos visto, estos cuerpos en crecimiento en el archivo, se entrelazan con los humanos en las enfermedades y patologías que muchos archivistas y conservadores de archivo han desarrollado a raíz de la repetida exposición a los materiales y las condiciones ambientales de los archivos, así como a la aplicación y productos tóxicos para su conservación.

El encuentro con estos materiales en archivos *queer* y feministas ponen, además, el propio cuerpo en un primer plano a través de las reacciones afectivas que generan, como pueden ser el asco, el miedo o terror, la euforia, la sorpresa, el deseo o la tristeza, contribuyendo a su vez y en muchos casos a ese encuentro con movilizaciones corporal como: el bombeo de la sangre en la excitación, el nerviosismo y el terror, el sonrojamiento ante los "archivos pudorosos" y el empalidecimiento ante la "huella ensangrentada", entendidos como la sensación de "subida y bajada" de la sangre en el rostro; la salivación ante la excitación y emoción de un nuevo descubrimiento o las náuseas con el movimiento interno de flujos ante el olor repugnante del moho y el visionado de los insectos, por mencionar algunos. Pero además, y como hemos visto en las entrevistas, estos encuentros afectivos también generan y contribuyen a la carga corporal del archivo, generando nuevos restos a futuro como lágrimas derramadas al

sentir tristeza o emoción ante algún documento o como forma de empatía a través del tiempo (véase entrevista Laura Casellas y Rebecca Schmitz Robles 07/09/2023) o el estornudo y el moqueo producido ante la exposición al moho creciente en la pared del archivo y al polvo, los microorganismos y la humedad propia del archivo[110].

Considero que este tipo de análisis que rastrean elementos corporales en los archivos sexo-disidentes y feministas no son tan comunes y, en este sentido, que este trabajo supone una aportación original dentro de los estudios de archivo *queer* contemporáneos, sobre todo en el contexto español y abre vías desde las que continuar investigando estas articulaciones materiales y *queer* en el archivo. Además, este encuentro con los restos corporales tiene especial valor e interés cuando pensamos la importancia que el estudio del cuerpo tiene dentro de los estudios feministas y *queer* y, en este sentido, este trabajo se puede entender como una aportación más para seguir pensando las corporalidades disidentes, humanas y no humanas, así como la alianza con las cosas y los objetos, pudiendo resultar de interés tanto a las corrientes de los estudios de la memoria feministas como a los feminismos orientados a los objetos. Dentro de los estudios del cuerpo, este trabajo puede resultar interesante y traza puentes con investigadoras que analicen la importancia de fluidos como la ya mencionada sangre y su importancia dentro del feminismo, concretamente vinculada a la menstruación (Bobel 2010, Thiébaut 2018), eyaculaciones (Torres 2015), leche materna (Giles 2003, Romero Bachiller y Santoro 2022) las ya mencionadas lágrimas (Elkins 2001, Christle 2020) y el pelo, elemento corporal y facial fundamental y donde intersectan intereses y estudios transfeministas, antirracistas, lésbicos. También sería interesante buscar alianzas interdisciplinares con estudios de la ciencia transfeministas, *queer* y antirracistas centrados en analizar cuestiones biopolíticas como la congelación de óvulos y de esperma, así como con otro tipo de archivos propios del ámbito médico, como los relacionados con el estudio de la propia estructura del ADN. Esta conexión entre los archivos corporales y los digitales ha sido importante y se ha hecho desde perspectivas antirracistas con las llamadas células Hela cuyo estudio permitió el desarrollo de vacunas importantes y de investigaciones científicas, pero que partían del material genético de Henrietta Lacks, una mujer negra que murió de cáncer en 1951, investigaciones que se desarrollaron sin el permiso ni conocimiento de sus familiares (Sutherland 2021). Así, los estudios de ciencia antirracistas y transfeministas, nos podrían dar un marco interesante para pensar el encuentro con restos corporales de personas racializadas y trans en el archivo, siendo colectivos especialmente e históricamente vulnerables a las políticas taxonómicas.

Este trabajo también puede resultar de interés para los estudios de *hauntología*, la muerte y lo espectral, siendo, además especialmente relevante para perspectivas feministas y *queer* de la *hauntología* pues el contacto de estos restos materiales

110 Recuérdese aquí la patología desarrollada por Moises Fernández que expuso en su conferencia "El archivo en la tráquea: cuerpo y emoción entre legajos y entrevistas" (2023) y que en un primer momento le hizo pensar que tenía covid, véase: https://maricorners.es/archivos/Programa-2023-1-1.pdf

y de sus cosas pertenece, en muchos casos y como ya hemos dicho, a personas muertas, generando preguntas fundamentales no sólo sobre el duelo y la muerte dentro de estas comunidades, sino, incluso, sobre la conservación y la mutación temporal de nuestros propios restos, una vez nosotras no estemos. Finalmente, también puede ser una aportación de interés para los estudios de archivo que trabajen fondos personales de personas sexo-disidentes muertas y donde el duelo tenga un peso importante (Echaves, Simón y Bravo 2017) o simplemente la relación entre la muerte y el archivo (Guerrero 2022).

Este trabajo abre líneas de investigación que poder continuar en el futuro, tanto con estos materiales como con otros. En concreto, considero que, como se ha visto en ese capítulo, la sangre debe ser fácilmente rastreable y puede ser interesante continuar con su análisis en otros archivos *queer* y sexo-disidentes, sobre todo teniendo en cuenta la importancia de este fluido dentro del activismo del VIH/sida, así como en las genealogías yonkis (Echaves 2018). El seguimiento de la sangre dentro de archivos *queer* puede resultar el más obvio, pues, en caso de no encontrar materiales, forma parte indudable de los archivos orales y los testimonios de las personas *queer* que sobrevivieron a la crisis del VIH/sida y su seguimiento puede seguir articulando espacios y conversaciones donde seguir construyendo memoria. Siguiendo la idea de "tiempo lubricado" que he propuesto en el capítulo de "Catalogaciones a-pegadas" y como una forma de búsqueda de conexiones con otros archivos y otros tiempos a través de lo viscoso, el pegamento puede resultar un *conector* con otros archivos sexo-disidentes y feministas y su búsqueda puede evocar, como ha ocurrido en esta investigación, las explicaciones también orales de las prácticas culturales vinculadas a ese material, especialmente en el caso de restos de pegamento en carteles, la práctica de pegadas activistas, así como las historias contenidas detrás de las pegatinas. Además, y como hemos analizado, el pegamento evoca imágenes de materiales propios de la sexualidad como lubricantes, eyaculaciones, saliva o sudor y abre puertas a continuar la investigación de otros fluidos pegajosos corporales, materiales especialmente presentes y de interés en archivos LGTBI si se rastrean colecciones de dildos, así como posibles colecciones de lubricantes y preservativos. Finalmente, el moho, los microrganismos y los insectos como cuerpos en el archivo, suscitan preguntas sobre el estado de conservación y mantenimiento de los archivos, cuestión especialmente relevante dentro de archivos y fondos activistas, autogestionados y marginales, especialmente cuando pensamos que son muchos los materiales feministas y sexo-disidentes que acaban en cajas y bajos de edificios húmedos cuando no, directamente, en la basura. En tanto que memoria efímera, disidente y alejada del valor histórico otorgado por los archivos institucionales, los archivos *queer* son unos especialmente sensibles a la putrefacción o la descomposición, además de haber sido, históricamente, focos de destrucción y disolución y continuar esta línea puede derivar en trabajos que piensen los cuidados materiales tan necesarios e importantes en archivos como estos.

Otras líneas de investigación que se abren a raíz de este trabajo es la de seguir rastreando otros restos corporales en archivos sexo-disidentes y feministas, como las ya mencionadas lágrimas, pelo, dientes, cordones umbilicales o huesos. Muchos de estos restos corporales forman parte de archivos personales y familiares, pensemos en la práctica tan común hasta hace poco de guardar mechones de pelo de los seres queridos o dientes de leche familiares, y es probable que muchos hayan llegado hasta archivos. En muchos casos, estas prácticas culturales de guardado de restos corporales pueden estar ligados a prácticas asociadas a la crianza y la maternidad y, en ese sentido, puede ser un material de estudio interesante y relevante para investigadoras feministas. Además, los restos corporales como huesos forma también parte de las genealogías de las exhumaciones, tan importante dentro de nuestro contexto ligado a la temporalidad encriptada propia de la guerra civil, el franquismo y el postfranquismo, como analiza Marta Echaves en relación a la "acechanza" de lo que llamado la *hauntología* ibérica (2021). Finalmente, y como línea de apertura, puede ser interesante pensar estos restos materiales como parte de una tradición y práctica ligada a las reliquias en España, generando así alianzas y conexiones trans temporales con archivos medievales o modernos, como formas de ese tacto a través del tiempo (Dinshaw 1999) y que también puedan facilitar con-tactos interdisciplinares con historiadoras y filólogas medievalistas y modernas[111].

Pero los restos corporales se encuentran en los lugares y archivos más insospechados, recordemos la costra del capítulo del (des)amor parte de la colección del museo de las rupturas, y, en ese sentido, me parece fundamental aplicar una forma de atención y apertura a la sorpresa y lo inesperado en el archivo. Esta ha sido una de las aportaciones metodológicas más importantes de esta investigación, donde no se partía de una acotación ni un interés específico en analizar estos tres materiales y se desconocía totalmente su existencia en el archivo previamente a pasar tiempo en él. Considero que esta apertura metodológica y material contribuye, además de a la calidad de los trabajos, a crear placer y emoción en nuestras investigaciones, al permitir que el encuentro genuino con la novedad y lo inesperado atraviese nuestro trabajo y, también, nuestra escritura. En este sentido, si bien los tres materiales que yo he acotado en esta investigación pueden servir de inspiración para otras investigadoras, no renunciaría al placer de encontrar el punto de entrada propio y material en otros espacios y otros archivos.

Esta tesis y este marco puede resultar interesante no sólo a investigadoras de estudios de la memoria y del archivo feminista, *queer* y antirracista, sino que también puede ser evocadora para mediadores culturales que trabajen en espacios como museos, espacios donde hay una preocupación importante por la cronología

111 Pienso aquí en el trabajo tan interesante que hacen Ana Garriga y Carmen Urbita desde el podcast *Las hijas de Felipe* y en lo interesante que sería buscar alianzas entre archivos. De hecho, este vínculo y estas conexiones se realizarán próximamente en las jornadas *Memoria y deseo,* organizadas a finales de este año 2023 y comisariadas por María Rosón. véase: https://eventos.urjc.es/103586/detail/memoria-y-deseo.html

y el estudio histórico y donde continuamente se trazan líneas temporales como marcos de análisis. Precisamente este cuestionamiento fue uno de los primeros gestos que realizó la nueva directora del museo de arte contemporáneo de Barcelona, el MACBA, Elvira Dyangani Ose nada más entrar en la institución: borrar una línea cronológica de los diferentes movimientos artísticos que se encontraba en el *hall* del museo pues muchas de las propuestas antirracistas, decoloniales y feministas que el proyecto de nuevo museo propone, quedan relegadas a los márgenes de esas líneas y no participan de esas narrativas progresivas. Si bien la pregunta por la cronología formulada en abstracto puede resultar banal, su peso violento y real se sigue sintiendo en las clases de historia de colegios e institutos, así como en facultades donde la perspectiva histórica siga teniendo importancia y se siga asociando a los análisis "rigurosos" como facultades de historia del arte, historia, filosofía o filología, disciplinas y espacios donde la secuencialidad se sigue entendiendo como imprescindibles para la comprensión del objeto de estudio. En este sentido, este trabajo encuentra conexiones y se inscribe también, con estudios que, desde hace décadas, critican la idea de "canon" asumiendo que, hasta que no se reformulen las perspectivas historicistas y cronológicas, las prácticas disidentes quedarán siempre relegadas a las aportaciones y apuntes en el margen. Considero que para que el estudio y la existencia de asignaturas y perspectivas feministas, antirracistas y *queer* se dé, es necesario un desmontaje de estas estructuras disciplinarias que se siguen guiando por lo cronológico. Si bien esta es una conclusión ambiciosa y no tan presente a lo largo del análisis de este trabajo, esta ha sido una de las razones de preocupación e interés en este marco desde el principio y un interés que me atraviesa profundamente y desde hace tiempo como graduada en filosofía. Finalmente, también considero que el marco de las temporalidades *queer* plantea un espacio interesante para pensar la relación con el pasado también con y desde el mito, lo espiritual, lo ancestral, especialmente relevante en contextos de crisis biopolíticas contemporáneas, ligadas a la pandemia y que amplían la idea del "futuro cancelado" con el que convivimos desde hace tiempo y donde cada vez más buscamos recuperar formas y símbolos del pasado, concretamente, premodernos que permitan además alianzas con las críticas antirracistas a la linealidad incuestionable como una colonial.

Otra de las conclusiones importantes de este trabajo tiene que ver con la importancia del sostenimiento y mantenimiento de los archivos sexo-disidentes y feministas como espacios autónomos. Como ya mencioné en la Metodología, este es un debate abierto y son muchas las razones que generan diferencia de opiniones, pero si este trabajo es lo que es ha sido, indudablemente, por haberse desarrollado en un archivo activista, autónomo y feminista. Mi experiencia consultando otros fondos y archivos sexo-disidentes institucionales ha sido una radicalmente distinta, donde he sentido el peso del archivo como un lugar de vigilancia hacia el usuario y donde la cautela y protección de los documentos sitúa a las personas que deseamos consultarlos en un lugar de inevitable sospecha. Frente a esto, el archivo de Ca la Dona, como nos explicó una vez Mercè Otero Vidal, es uno que se sostiene en la *confianza*: la confianza de

las feministas hacia las feministas. Esto tiene unas consecuencias enormes en las condiciones de acceso, de difusión, en la forma en la que se puede tocar los documentos, en las posibilidades de movimiento dentro del archivo o en las jerarquías y diferencias entre bibliotecarias, archiveras y usuarias o en la forma en la que se habita el espacio. Por ejemplo, la experiencia de una personas que viniera a consultar el archivo de Ca la Dona vería que: la gente bebe, come, habla, que puedes entrar hasta dentro del archivo y coger tu misma los documentos que quieras consultar, tocarlos, que se comparte el espacio con otras activistas y que es necesario hablar con ellas y que te expliquen la estructura del archivo, cómo proceder, por donde seguir, esto es, que desde la entrada en el archivo ya se generan vínculos que muestran la importancia de los archivos orales y de la memoria viva, algo que, en muchos archivos institucionales, no ocurre. El archivo de Ca la Dona, en este sentido y como ya explicamos en la Metodología, mantiene buena parte de las "metodologías caseras" vinculando y contextualizando los materiales como unos que fueron creados para su uso y circulación en espacios activistas y que, por lo tanto, deben seguir siendo usados, frente a la frialdad y la distancia entre la usuaria y el documento que el modo de consulta de archivos institucionales genera. Además, el que las memorias disidentes se conserven en archivos autónomos y activistas en muchos casos contribuye al cuidado del sostenimiento de la memoria y del duelo propio de las personas cercanas a las donantes de los fondos, que en muchos casos se muestran felices al encontrar que las cosas donadas siguen siendo parte del contexto del que esa persona formó parte cuando estaba viva. Esto es algo que hemos observado las archivistas del Fons GAM en muchas personas cercanas a Gretel Ammann, especialmente la donante del fondo, Dolors Majoral, quien en muchos casos y después de venir a actividades de difusión, nos ha dicho que "Gretel estaría feliz si hubiera visto esto" convirtiendo así a los archivos comunitarios y autónomos en espacios desde donde seguir cuidando la memoria de las muertas. Por lo tanto, una de las conclusiones importantes de esta tesis en la forma en la que se generan comunidades entre las activistas presentes y hacia las activistas pasadas, es que los archivos autónomos son espacios especialmente fértiles para la generación de memoria, donde esta vinculación se siente, literalmente, en el cuerpo y a través de los contactos continuos y cercanos tanto con las memorias vivas que son las personas que habitan el archivo, como con la vitalidad que atraviesa las cosas que se guardan y se catalogan. En este sentido, no se me ocurre un mayor reclamo para sentirse interpelada y preocupada por la historia de los movimientos sociales que acudir a archivos como este y contactar con los materiales y, a través de ellos, con las personas, que conforman la historia. Esta es una de las conclusiones, de nuevo ambiciosas de esta tesis: que la emoción y concretamente el tacto en el archivo también movilizan políticamente y que, por lo tanto, no debemos temer a aproximaciones que han sido en muchos casos demonizadas desde diferentes perspectivas, como puede ser el caso de la nostalgia, pues también hay información política y cultural contenida en las emociones (Ahmed 2004) y que, aplicadas y sentidas en archivo, nos muestra formas de articulación con el pasado que también construyen discurso político. Precisamente

la nostalgia no tiene un peso muy importante en este trabajo y tan sólo aparece puntualmente, especialmente en el apartado referido a las "temporalidades fanáticas". Pero he querido mencionar este sentimiento por ser el que más críticas ha recibido desde contextos activistas con la idea de que la nostalgia "desactiva" políticamente. Esta es una crítica que, en muchos casos, se amplifica a otros sentimientos, pudiendo generando que las razones y actitudes con las que nos relacionamos con las memorias activistas y con el activismo deban ser tan sólo unas y descalificando sentimientos que sí han tenido un peso importante en este trabajo como el deseo, entendido como aquello que guía las ganas de saber más, esto es, la curiosidad, como mucho menos importantes o sustanciales.

Otra de las conclusiones importantes en relación al sostenimiento de la memoria, también tiene que ver con el cuidado de los archivos activistas. Como se ha visto, la sangre, el pegamento y el moho como las tres categorías o puntos de partida fundamentales en el análisis han sido espacios para investigar la suciedad y el estado de conservación de los archivos y por lo tanto de las políticas de cuidados y sostenimiento tanto a nivel activista como, me atrevería a decir, económico. Sería interesante que se continuara esta vía de investigación del estado de conservación y deterioro de los archivos LTGBIQ+ ya sea desde perspectivas materiales como formas de narración de las memorias políticas, como ha sido este caso, o bien como formas de evaluar el estado de conservación de los archivos. Estos dos planos, el de atención al material como conductor de análisis, así como vínculo fundamental con el aspecto afectivo del archivo y el interés en la conservación y el cuidado de los materiales más ligado a la cotidianidad del espacio, han estado presentes a lo largo de todo este trabajo. En este sentido, algunas de las conclusiones que se pueden derivar de esta investigación pueden ser de especial utilidad e interés para las prácticas de catalogación activistas como indicar con mayor detalle el estado material de los documentos con los que nos encontramos en los diferentes inventarios. Este trabajo también contribuye a esta búsqueda de resignificar la jerarquía de significados y de información contenidos en los documentos del archivo, como nos decía Enric Farrés Durán donde comprender esa información material como una especialmente relevante, responde, precisamente a la propia condición de existencia del material en la que el resto de información se sostiene (entrevista Enric Farrés Durán e Isabel Ayala 03/03/2023). También, y como proponía María Rosón en su entrevista, otra de las conclusiones importantes de cara a la catalogación y difusión de estos materiales ha sido la importancia de los reversos (entrevista María Rosón, Guillermo Cobo, Concha Calvo, 30/03/2022). A lo largo de toda esta investigación, han sido continuos los gestos de giro, destapamientos, acercamiento y ampliaciones de los materiales, donde continuamente buscaba las dobleces de todo lo que el documento oculta. En este sentido, una de las conclusiones que se pueden extraer de este trabajo es la importancia fundamental del escaneado no sólo de los anversos sino también de los reversos de aquellos documentos cuya información principal se entienda, normativamente, como una imagen, como puede ser el caso de las fotografías, los carteles o las pegatinas. Esta práctica es especialmente im-

portante en el caso de la fotografía pues en sus reversos, quedan contenidas las prácticas culturales, cada vez menos comunes con en la fotografía digital, más vinculadas a la intimidad como la escritura de nombres, fechas, dedicatorias, pequeños poemas o palabras relacionadas con ese momento. Precisamente, este ha sido un trabajo que se ha tenido que hacer desde cero, siendo especialmente costoso en el capítulo de catalogaciones a-pegadas, donde revisé por completo los álbumes fotográficos del fondo de Ca la Dona, de Gretel Ammann y del Grupo de Lesbianas Feministas, una tarea que me llevó varias semanas y que en total suma más de cuarenta álbumes. Tuve que hacer este trabajo pues, en el inventario, apenas constaban las referencias al pegamento, pero sabía por conversaciones con Montserrat Roset así como por lo que yo misma había ido observando a lo largo del tiempo, que en los álbumes aparecería mucho más pegamento que el descrito en el inventario. Si bien y como ya he desarrollado, el tener que hacer esta búsqueda de cero generó un gran placer pues ampliaba las posibilidades de los hallazgos, considero que sería una aportación muy valiosa para futuras investigadoras interesadas en las condiciones materiales del archivo que esta información quedara reflejada con más detalle en el inventario.

Una de las conclusiones más importantes y, de nuevo, más placenteras de este trabajo, ha sido la importancia de involucrarse en los procesos que se quieren analizar. Como ya expliqué en el capítulo de Metodología, existe mucha bibliografía sobre teoría de los archivos feministas y *queer* hecha por usuarias y teóricas de estos espacios pero que no son bibliotecarias ni archiveras, ni se involucran en la catalogación de los archivos que consultan. Estas suelen ser las referencias que más solemos citar y utilizar dentro de los estudios feministas y sexo-disidentes y que yo misma también utilizo a lo largo de este trabajo pues, en muchos casos, proponen perspectivas de investigación y de comprensión de los archivos fundamentales. Por otro lado, existe bibliografía de los estudios de bibliotecarias y archiveras, parte de los estudios de biblioteconomía, contribuciones de las profesionales de estos lugares cuya lectura y cita no es tan común, pero que también necesitamos integrar pues muestran los sistemas de ordenación y los impactos epistemológicos que esas decisiones acarrean cuando se aplican a fondos disidentes, cuya ordenación es compleja y en continua fuga, también, de los marcos normativos de catalogación. No obstante, en estos casos, no es tan común la perspectiva de metodologías *queer* hecha por bibliotecarias o teóricas de biblioteconomía y, como ya hemos visto, menos aún la escrita analizando o desde archivos *queer* y feministas autónomos. En este sentido, considero que este trabajo es una aportación original pues combina ambas perspectivas. Si bien, es indudable que ha tenido un peso mucho mayor la bibliografía referida a las teorías de archivo *queer* que las de biblioteconomía, estas se han aplicado a la experiencia real y material que viven muchas archiveras y bibliotecarias, esto es, nace de la práctica de estar en un archivo y por lo tanto de conocer sus necesidades y condiciones muy estrechamente. Como ya expliqué en el capítulo de Metodología, ser parte del proceso de catalogación del fondo de Gretel Ammann ha sido iluminador en este sentido y termino este trabajo con la convicción de que sería

interesante que las personas que trabajen con memorias y archivos disidentes no sólo los consulten, sino que se involucren en el trabajo que sostener estos archivos representa siendo, uno de ellos, el de catalogación. Hay muchas otras tareas necesarias para mantener archivos autónomos como, en el caso de Ca la Dona, la involucración política a mayor escala, en este caso la participación no sólo del CDOC sino de todo Ca la Dona o el sostenimiento económico, que se traduce normalmente en la redacción de subvenciones, un trabajo imprescindible y pesado, pero del que se obtienen muchos conocimientos fundamentales para comprender el mantenimiento de estos espacios. En este caso menciono principalmente la catalogación pues creo que es el primer punto de acceso más sencillo y que, para investigadoras que vayan a estar poco tiempo en un archivo, como suele ser el caso cuando se realizan estancias de investigación, se convierte en el más accesible. Pero, evidentemente, para un conocimiento más profundo de esos espacios, sería idóneo si se pudiera pasar a formar parte del colectivo o del grupo con otras tareas también.

Finalmente, la última conclusión tiene que ver con re-considerar el lugar que ocupan los archivos dentro de las comunidades y qué significaría que pudiéramos usarlos de otros modos. Las bibliotecas públicas son lugares de referencia política, donde la idea de que el conocimiento y la lectura sean accesibles para todo el mundo las ha convertido históricamente en lugares de toma de conciencia cultural y política, espacios revolucionarios imprescindibles para entender la educación y el acceso de la información como un derecho imprescindible. En este sentido, muchas bibliotecas públicas de barrios y pueblos, ocupan lugares fundamentales dentro de las comunidades donde se encuentran y son o deberían ser modelos y espacios de referencia para mediadores culturales, educadores y activistas. En cambio, los archivos, al preservar trabajos inéditos, originales y documentos que se consideran de valor histórico, no ocupan ese lugar. La mayor parte de los archivos históricos no son, todavía, herramientas del común y la preservación de las obras genera que operen de forma más parecida, en muchos casos, a un museo que continuamente debe proteger su patrimonio, que a una biblioteca pública, donde los libros están ahí para ser leídos, tocados, prestados. En este sentido, los archivos autónomos son un referente fundamental del papel que los archivos tienen en la articulación y el sostenimiento de las comunidades que los conforman y los cuidan. Este es el "deliro" del archivo del que hablaba Julia Morandeira, parte de la "fiebre del archivo" (2016): el ser capaces de extender este reclamo del archivo como una herramienta del común a otros archivos y otros espacios. Los "archivos poderosos" como hemos visto, son aquellos que toman fuerza en ese delirio y se dedican no sólo a usar los materiales del pasado como parte de ese derecho al conocimiento, sino también como espacios desde donde construir esos futuros de deseo, los futuros que queremos. En este sentido, otra de las conclusiones importantes de esta tesis, es que los archivos disidentes se conviertan en lugares donde la difusión de sus fondos sea también una forma de experimentación, mostrando así la vitalidad de la memoria. Las temporalidades *queer* y el marco de las futuridades disidentes

pueden servir, como hemos visto en ese capítulo con los ejemplos artísticos, así como con el concepto de "archivo imaginado", para generar talleres, actividades e intervenciones que cuestionen continuamente las ausencias del archivo. Si en los archivos *queer*, como hemos visto, es fundamental la idea de los agujeros de la historia, el "archivo imaginado" es aquel que creativamente, cose e hilvana a través de ese agujero, permitiendo intervenciones que se alejen de la hegemonía interpretativa de los fondos y siendo una herramienta especialmente útil para interpretaciones transfeministas y antirracistas del archivo, como nos mostraba el ejemplo del *Arxiu desencaixat.* Esta es, también, otra de las conclusiones importantes de este trabajo y es mi intención continuar desarrollando talleres y colaboraciones, tanto individualmente como con el colectivo de voluntarias del Fons GAM, que sigan trabajando en esta línea. La idea de ficción en el archivo ha estado presente en los dos talleres que he realizado como investigadora - artista, individualmente *El peso del papel* y con Elena López Riera y Berna Wang, *Anhelo de ser salvaje*, donde trabajamos con la leyenda de Matadero y con archivos familiares. Por falta de tiempo, no he podido realizar un tercer taller de escritura, donde se materializarían muchas de las hipótesis especulativas planteadas en el último capítulo, pero este taller está calendarizado para realizarse en el archivo de Ca la Dona en diciembre de 2023, donde precisamente utilizaremos la idea de la destrucción y el moho para generar narrativas disidentes transfeministas y antirracistas.

En cierto sentido y como será obvio para aquellas personas que hayan llegado hasta el final y del tirón, esta tesis es una carta de amor a un espacio y unas personas que me son absolutamente preciadas y queridas. Es mi deseo conclusivo que este trabajo pueda ser una aportación más a la labor fundamental que se realiza desde este lugar y que las conclusiones que aquí se plantean puedan servir para seguir moldeando y construyendo el archivo de Ca la Dona como una zona de contacto y de tiempos entrelazados. Por lo tanto, la última conclusión y el cierre de este trabajo es que, si Ann Cvekovitch hablaba de los archivos *queer*, especialmente centrada en un archivo lésbico y feminista como es el Lesbian Herstory Archive (LHA), como "archivos de sentimientos" (2018) y Dana Luciana matizaba esta idea, pensando en la materialidad de los objetos y nuestra vinculación con ellos con el concepto de apego (2011), ampliado en este trabajo de la mano del pegamento exponiendo que este es, también, un "archivo del apego", quiero terminar entendiendo el archivo de Ca la Dona como un espacio atravesado por pasiones y en este sentido, un "archivo apasionado". Dejarse atravesar por el archivo implica entrar y escribir *desde dentro, ser parte de él,* bajo la profunda convicción de que una visita puntual o una mirada superficial no es suficiente para comprender las complejidades y turbulencias que le atraviesan, permitiéndonos alimentar vínculos y afectos intensos, excesivos.

Termino. Solo queda por decir que esta tesis es, ante todo, un homenaje.

A un espacio y sus gentes apasionadas que sostiene el cuidado de la memoria, a través del tiempo.

Fig. 178. Imagen del interior de las estanterías móviles del archivo. Fotografía y cortesía de Marina Freixa. Centre de documentació de Ca la Dona.

BIBLIOGRAFÍA

ABELOVE, Henry (2003) *Deep Gossip*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

ADAM, Barbara and GROVES, Chris (2007) *Future Matters*, Boston: Brill.

ADAMS, Vincanne, MURPHY, Michelle and CLARKE, Adelle E. (2009) "Anticipation: technoscience, life, affect, temporality" en *Subjectivity, 28* (1), 246–265.

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (2007) *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Akal.

AGAMBEN, Giorgo (2005) *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testimonio. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-textos.

AHMED, Sara (2000) *Strange encounters. Embodied others in Post-Coloniality*, Londres: Routledge.

(2004) *The cultural politics of emotion*, Durham: Duke University Press.

(2018) *Vivir una vida feminista*, Barcelona: Bellaterra.

(2019a) *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*, Barcelona: Bellaterra.

(2019b) *La promesa de la felicidad*, Buenos Aires: Caja Negra.

ÁLVAREZ VEINGUER, Aurora y OLMOS ALCARAZ, Antonia (2020) "Desplegando dispositivos de escucha en una etnografía colaborativa. Los Grupos de Debate como situaciones instituyentes" en ÁLVAREZ VEINGUER, Aurora y OLMOS ALCARAZ, Antonia y DIETZ, Gunther (eds.) *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*, Buenos Aires: Clacso.

AMIGO VENTUREIRA, Ana (2022) *Biciosas. O la necesidad de queerizar lo queer*, Madrid: Kaótica.

AMMANN, Gretel (1989) ¿Qué es un laberinto? *Laberint 1:* 3-4.

(2000) *Escritos*, Barcelona: Xarxa Feminista.

ANDORRÀ, Anna (2022, 18 de octubre) *Temporalidades vulnerables: tejer, amar, plañir*

[Conferencia]. ¿FUTUROS? Imaginarios, Diagnósticos y Ecologías, Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

ARIAS, Blanca (2023) [en prensa] Hilvanar una red de manos para sostener el futuro. Intuiciones y deseos alrededor del gesto, el tacto y la temporalidad. Universidad de Barcelona.

APPELBAUM, David (1995) *The Stop*, Nueva York: SUNY Press.

ARONDEKAR, Anjali (2005) Without a Trace: Sexuality and the Colonial Archive. *Journal of the History of Sexuality, 14* (1–2), 10–27.

ATWOOD, Margaret (1985) *The handmaid's tale*, Toronto: McClelland & Stewart.

BACHELARD, Gaston (1988) *El agua y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica.

BAKER, Cindy (2010) The Crop Code. *No more pot lucks*, (11), 36-51.

BARAD, Karen (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press.

(2012) On Touching – The Inhuman that Therefore I Am. *Differences, 23*(3), 206–223.

BARTHES, Roland (1990) *La Cámara Lúcida*, Barcelona: Paidós.

BBC (2019, 07 de agosto) Franz Kafka papers lost in Europe but reunited in Jerusalem. *BBC* [disponible en]: https://www.bbc.com/news/world-middle-east-49269557

BELMONTE MARQUÉS, Gemma (2021) *Omplint el buit: el tractament del Fons de Gretel Ammann de Ca la Dona* [Trabajo de fin de master, Universidad de Barcelona]. https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/181926

BENNETT, Jane (2010) *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.

BERARDI, Franco (2014) *Después del futuro,* Madrid: Enclave.

BEREGOW, Elena (2019) Cooked or fermented? The thermal logic of social transformation. *Culture machine, 17*, 1-21.

BERGMANN, Linda S. (2010) "The Guilty Pleasures of Working with Archives," en RAMSAY, Alrxis E. *et al* (eds.) *Working in the Archives: Practical Research Methods for Rhetoric and Composition*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

BERLANT, Lauren (2006) Cruel optimism. *differences, 17*(3), 20 –36.

(2020) *Optimismo Cruel,* Buenos Aires: Caja Negra.

BERLANT, Lauren y WARNER, Michael (1995) Guest Column: what does queer theory teach us about x? *PMLA*, *110* (3), 343-349.

BERRIGAN, Caitlin (2022) Kinship is anarchy. *E-flux*, *130*, 1-11. https://www.e-flux.com/journal/130/491388/kinship-is-anarchy/

BETEVÉ (2023, 18 de enero) Cerrados por presencia de hongos los archivos municipales de Sants-Montjuïc y Les Corts. *Betevé.* [disponible en]: https://beteve.cat/societat/tancats-arxiu-municipal-sants-les-corts-infeccio-fongs/

BLACKMAN, Lisa (2001) *Hearing Voices: Embodiment and Experience*. Londres: Association Books.

(2012) *Inmaterial bodies. Affect, embodiment, mediation,* Londres: Sage.

(2015) "Researching Affect and Embodied Hauntologies: Exploring an Analytics of Experimentation" en KNUDSEN, Britta Timm y STAGE, Carsten (eds.) *Affective methodologies. Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*, Londres: Palgrave Macmillan.

BLANCO, Irene (2021) "Las voces de la sospecha. Reflexiones autoetnográficas desde una voz cuestionada" en *Hilos violeta. Investigando para la acción,* Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.

BLOCH, Ernst (2000) *The Principle of Hope, vol. 1*, Oxford: Blackwell.

BOBEL, Chris (2010) *New Blood: Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation,* Nueva Jersey: Rutgers University Press.

BORGES, Jorge Luis (2011) *El aleph*, Barcelona: Debolsillo.

BRAIDOTTI, Rosi (2000) *Sujetos nomades,* Buenos Aires: Paidós.

(2009) Learning from the Future. *Australian Feminist Studies*, *24*(59), 3–9.

BROWN, Nick and MICHAEL, Mike (2003) A sociology of expectations: retrospective prospects and prospecting retrospectives. *Technology Analysis and Strategic Management*, *15*(1), 3–18.

BROWN, Elspeth H. y PHU, Thy (2014) "Introduction" en BROWN, Elspeth H. y PHU, Thy (eds.) *Feeling Photography*, Durham: Duke University Press.

BROWNE, Victoria (2013) Backlash, Repetition, Untimeliness: The Temporal Dynamics of Feminist Politics. *Hypatia, 28*(4), 905-920.

BRUNA, Paula (2020) Ecoficciones. Análisis del imaginario cinematográfico de posibles futuros ecosociales y alternativas de las narrativas especulativas. *#Re-visiones* (10), 1-22. http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/361

(2021) "No todas podemos ser mariposas monarca, o el reto de la conciencia con las especies feas, inútiles o dañinas" en PTQK, María (dir.) *Ciencia Fricción*, Barcelona: CCCB.

BRYAN-WILSON, Julia y DUNYE, Cheryl (2013) Imaginary archives: a dialogue. *Art Journal, 72*(2), 82-89

BURTON, Antoinette (2005) "Archive fever, archive stories" en BURTON, Antoinette (ed.) *Archive Stories,* Durham: Duke University Press.

BUTLER, Judith (1998) "Actos preformativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate feminista, 9*(18), 296-314.

(2007) *El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad,* Barcelona: Paidós.

BUTLER, Octavia (1993) *Parable of the sower,* Nueva York: Four Walls Eight Windows.

(2007) *Fledling*, Nueva York: Grand Central.

(2018) *Parentesco*, Madrid: Capitan Swing.

(2021) *La estirpe de Lilith (triología Xenogénesis)*, Barcelona: Nova.

BUXAN BRAN, Xosé M. (2023) "Fotografías encontradas y homoerotismo. Los trazos visuales de un deseo prohibido en el franquismo" en HUARD, Geoffroy y GALEANO FERNÁNDEZ, Javier (dirs.) *Las locas en el archivo. Disidencia sexual bajo el franquismo,* Madrid: Marcial Pons.

CALLÉN MOREU, Blanca, LÓPEZ GÓMEZ, Daniel (2019) "Intimate with your junk! A waste management experiment for a material world. *The Sociological Review, 67*(2), 318-339.

CARRASCOSA, Sejo (2017) "Los registros del silencio" en EQUIPO RE (Aimar Arriola, Nancy Garín, Linda Valdés) (eds.) *Anarchivo sida*, Donosti: Tabakalera.

CARSON, Anne (1986) *Eros the Bittersweet,* Princeton: NJ Dalkey Archive Press.

CARVAJAL, Fernanda (2018) Caer de la cronología. Extrañamientos temporales de la disidencia sexo-genérica bajo la dictadura chilena. *Aletheia, 9*(17), 1-16. https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv9n17a10

(2021) Nos montamos y se detuvo el tiempo *#Re-visiones,* (11), 1-10. http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/455

CASADO, Elena, ROMERO BACHILLER, Carmen, MARTÍN, Paula (2022) *Ficciones y fricciones en el abordaje del acoso en la Universidad* en MARTÍNEZ, Ana y CABEZAS, Marta (eds.). *Cuando el estado es violento*, Barcelona: Bellaterra.

CASTRO CÓRDOBA, Elena (2019) "Una familia que (se) mira: la obra de Lorena Morín y el intento de la suspensión de la mirada afilial" en *Lorena Morín. Je rest avec vou*, Gran Canaria: CAAM.

(2021a) Memorias de lo viral. *Revista de Occidente,* (482), 45-56.

(2021b) Historias con-tacto: una aproximación erotohistoriográfica al archivo. *#Re-visiones, 11*, 1-17. http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/467

CHEN, Mel Y. (2012) *Animacies Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect* Durham: Duke University Press.

CHRISTLE, Heather (2020) *El libro de las lágrimas,* Madrid: Tránsito.

CIFOR, Marika (2016) Acting up, Talking Back: TITA, TIARA, and the Value of Gossip. *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies, 12*(1), 1-19. https://escholarship.org/uc/item/9d2007bj

(2017) Stains and Remains: Liveliness, Materiality, and the Archival Lives of Queer Bodies. *Australian Feminist Studies, 32* (91-92), 5-21.

COHEN, Cathy (1999) *The Boundaries of Blackness AIDS and the Breakdown of Black Politics,* Chicago: University of Chicago Press.

COHEN, Kris (2015) Our Broken Genres: Sharon Hayes's Love Addresses. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (38): 28-37

COLEMAN, Rebecca (2008) A method of intuition: becoming, relationality, ethics. *Sage, 21*(4): 104-123.

(2013) *Transforming Images: Screens, affect, futures*, Londres: Routledge.

(2020) *Glitterworlds. The Future politics of a ubiquitous thing,* Londres: Goldsmiths Press.

COLL, Elisa (2021) *Resistenca bisexual. Mapas para una disidencia habitable*, Melusina: Santa Cruz de Tenerife.

CONAN DOYLE, Sir Arthur (2021) *El caso de la fotografía de espíritus,* Girona: Wunderkammer.

CRAM, E. (2016) Archival Ambience and Sensory Memory: Generating Queer Intimacies in the Settler Colonial Archive. *Communication and Critical/Cultural Studies 13*(2), 109–129.

CRISPIN, Jessa (2019) *El tarot creativo, una guía moderna para una vida inspirada,* Barcelona: Alpha Decay.

CUCHARA y RAMÍREZ BLANCO, Julia (2021, 09 de octubre) *¿Es posible imaginar un futuro no apocalíptico?* [Conferencia]. En CCCB, Barcelona, España. [disponible en]: https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/es-posible-imaginar-un-futuro-no-apocaliptico/238198

CUTILI, María Soledad y INSAUSTI, Santiago Joaquín (2015) "Cabarets, corsos y teatros de revista: espacios de transgresión y celebración en la memoria marica" en PERALTA, Jorge Luis y MÉRIDA, Rafael M. (eds.) *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*, Buenos Aires: Biblos.

CVETKOVICH, Ann (2012) *Depression. A public feeling,* Durham: Duke University Press.

(2018) *Un archivo de sentimientos*, Barcelona: Bellaterra.

(2019, 21 de noviembre) *Artist Curation as Queer Archival Practice* [Conferencia]. En Empac, Nueva York, Estados Unidos [disponible en]: https://www.youtube.com/watch?v=vyzXsr4MZZw

DANBOLT, Mathias (2016) Influyendo en la historia: Relaciones de archivo en el arte y la teoría queer, *revista Acta, 1.*

DANOWSKI, Déborah y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2019) *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Buenos Aires: Caja Negra.

DAVIS ROGAN, Alcena Madeline (2004) Alien Sex Acts in Feminist Science Fiction: Heuristic Models for Thinking a FeministFuture of Desire. *Modern Language Association, 119*(3), 442-456.

DE ACOSTA, Mercedes (1960) *Here lies the heart*, Londres: Andre Deutsch.

DERY, Mark (1994) "Black to the future. Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose" en DERY, Mark (ed.) *Flame wars. The discourse of cyberculture*, Durham: Duke University Press.

DERRIDA, Jacques (1997) *Mal de archivo,* Madrid: Trotta.

(2012) *Espectros de Marx,* Madrid, Trotta.

DESPRET, Vinciane (2022) *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación,* Bilbao: Consonni.

DEVER, Maryanne (2015) "Papered Over, or Some Observations on Materiality and Archival Method" en STONE, Amy L y CANTRELL, Jaime (eds.) *Out of the Closet, into the Archives: Researching Sexual Histories*. Nueva York: New York University Press.

DI CHIRO, Giovanna (2010) "Polluted Politics? Confronting Toxic Discourse, Sex Panic, and Eco-Normativity" en MORTIMER-SANDILANDS, Catriona y ERICKSON, Bruce (eds.) *Queer Ecologies*, Indiana: Indiana University Press.

DÍAZ, Andrea, BORREGO, Nando, SESÉ, Marta, VOLTA, Gerard, (2016) ¿Archivar es siempre radical? A propósito del ¿Archivo Queer? *Revista Acta*. nº1

DÍAZ OBREGÓN, Aurora (2018, 15 de octubre) La ciencia ficción feminista que anticipó nuestro presente. *Pikara magazine*. [disponible en] https://www.pikaramagazine.com/2018/10/la-ciencia-ficcion-feminista-cronica-ansible-fest/

DIETZ, Gunther y METEOS CORTÉS, Laura Selene (2020) "Entre comunidad y universidad: una etnografía colaborativa con jóvenes egresadas/os de una universidad intercultural mexicana" en ÁLVAREZ VEINGUER, Aurora y OLMOS ALCARAZ, Antonia y DIETZ, Gunther (eds.) *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*, Buenos Aires: Clacso.

DINSHAW, Carolyn (1999) *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre-and Postmodern*, Durham: Duke University Press.

(2012) *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Durham: Duke University Press.

DINSHAW, Carolyn, EDELMAN, Lee, RODERICK, Ferguson, FRECCERO, Carla, FREEMAN, Elizabeth, HALBERSTAM, Jack, JAGOSE, Annamarie, NEALON, Christopher, HOANG, Nguyen Tan; "Theotizing queer temporalities: A Roundtable Discussion" *GLQ, 13*(2-3), 177–195.

DOTY, Mark (1996) *Heaven's Coast: A Memoir*, Nueva York: HarperCollins.

DOUGLAS, Mary (1973) *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: siglo XXI.

DUNYE, Cheryl y LEONARD, Zoe (1996) *The Fae Richards Photo Archive*, Nueva York: Artspace Books.

ECHAVARRI, Mirari (2018) "The Women's Art Library: Un archivo vibrante" en CASTRO CÓRDOBA, Elena y AGUADO, Victor (eds.) *Nueva Sinceridad*, Madrid: Instituto de la Juventud.

ECHAVES, Marta, SIMÓN, Alejandro y BRAVO, Jesús (2017) "Conversaciones sobre Emilio Carmona Gómez" en SIMÓN, Alejandro (ed.) *Desiderata*, Madrid: Desiderata.

ECHAVES, Marta (2018, 15 de febrero) Dame veneno que quiero morir, dame veneno. *Exit media*. [disponible en] https://exitmedia.net/ensayo-y-critica/dame-veneno-que-quiero-morir-dame-veneno/

(2021, 23 de junio) *De las acechanzas* [Conferencia] Festival Domingo, Madrid, España.

(2023) "El archivo te quiere adentro" en JARAMILLO, Abel, *Si la magia es alquimia, el relato lo cuenta un fantasma*, Badajoz: Junta de Extremadura.

ECO, Umberto (1984) "Prólogo" en SANTARCANGELI, Paolo, *El libro de los laberintos*, Madrid: Siruela.

EDELMAN, Lee (2004) *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*, Barcelona: Egalés.

EDENHEIM, Sara (2014) *Lost and never found: The queer archive of feelings and its historical propriety. Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, 24*(3), 36–62.

EGAÑA ROJAS, Lucía, BENZO, OBIOLS, Julieta, PIZARRO, Javiera, POSADA, Diego (2018) Arxiu Desencaixat: una experiencia situada para des-heterosexualizar el archivo, *#Re-visiones*, (8), 1-15. http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/293

EGAÑA, Lucía (2022) "Desobeir el mandat de l'heterosexualitat queer" en FILS FEMINISTES (Eva Cruells, Joana García, Diego Marchante y María Zafra) (eds) Arxives FF. Diàlegs geneal`gics sobre historia, memoria i arxives feministes, Manresa: Bellaterra.

ELKINS, James (2001) *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, London: Routledge.

ENRIQUEZ, 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.

FABIANI, Francesca (2023) "The Artist, the Prince and the Dust" en BIRROZZI, Carlo (dir.) *Joan Fontcuberta. Cultura di polvere*, Roma: Danilo Montanari.

FALUDI, Susan (1991) *Backlash: The Undeclared War Against Women*, Nueva York: Crown.

FANON, Frantz (2009) *Piel negra, mascaras blancas*, Madrid: Akal.

FARGE, Arlette (2013) *The allure of the archives*, New Haven: Yale University Press.

FERNÁNDEZ, Moisés (2023, 29 de marzo) *El archivo en la tráquea: cuerpo y emoción entre legajos y entrevistas* [Conferencia] Congreso Maricorners, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

FERNÁNDEZ, Erea (2020) *El texto elegible. La dificultad en la escritura contemporánea: de Georges Perec a Violeta Kesselman* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. https://docta.ucm.es/entities/publication/8037727e-0c24-42ad-9c9d-f749a4a04aad

FISHER, Mark (2016) *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires: Caja Negra.

(2018) *Los fantasmas de mi vida*, Buenos Aires: Caja Negra.

(2022) *Constructos flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*, Buenos Aires: Caja Negra.

FISKE, John (1992) "The Cultural Economy of Fandom" en LEWIS, Lisa, A. (ed.) *The Adoring Audience: Fan Culture and the Popular Media*, Londres: Routledge.

FLORES, val. (2016). La intimidad del procedimiento. Escritura, lesbiana, sur como prácticas de sí. *Badebec, 6*(11), 230-249.

(2021) *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*, Madrid: Continta Me Tienes.

FRACICA, Cynthia (2015) "Lo `queer infantil` en la literatura de Belleza y Felicidad. Temporalidad, crisis y política" en MACÓN, Cecilia y SOLANA, Mariela (eds.) *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Buenos Aires: Recursos Editoriales.

FRECCERO, Carla (2007) Queer times. *South Atlantic Quarterly, 106*(3), 485–494.

(2013) "Queer Spectrality: Haunting the Past", en BLANCO, María del Pilar & PEEREN, Esther (eds.) *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Londres y Nueva York, Bloomsbury.

FREEMAN, Elizabeth (2010) *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press.

FREEMAN, Elizabeth y SAMUELS, Ellen (eds.) (2021) *Crip temporalities*, Durham: Duke University Press.

FUX, Anna (2021) *Same, same but different*, Madrid: Autoedición.

GALLEGO, Mar (2020) *Como vaya yo y lo encuentre*, libros.com.

GARCÍA, Carmela (2004) *Mujeres, amor y mentiras*, Madrid: Tf editors.

GARCÍA DAUDER, Dau (2019) "Memorias revueltas" en VILA, Fefa y SÁEZ, Javier (eds.) *El libro del buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

GELETON, Jelen (ed.) (2017) *¿Lesbianismo? Encantada es un placer*, Madrid: Medialab Prado.

GILCHRIST, Paul, HOLMES, Claire, LEE, Amelia, MOORE, Niamh y RAVENSCROFT, Neil (2015) Co-designing nonhierarchical community arts research: the collaborative stories spiral. *Qualitative Research Journal*, *15*(4), 459 -471.

GILES, Fiona (2003) *Fresh Milk: The Secret Life of Breasts*, Nueva York: Simon and Schuster.

GILLIAND, Anne J., CASWELL, Michelle (2015) Records and their imaginaries: imagining the impossible, making possible the imagined, *Arch Sci* (16), 53–75.

GOLDSTEIN, Sophie (2017) *House of women*, College Park: Fantagraphics.

GOMEZ, Paco (2013) *Los Modlin*, Fracaso Books: Madrid.

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.

GOSINE, Andile (2010) "Non-white Reproduction and Same-Sex Eroticism: Queer Acts against Nature" en MORTIMER-SANDILANDS, Catriona y ERICKSON, Bruce (eds.) *Queer Ecologies*, Indiana: Indiana University Press.

GRANT, Catherine (2011) Fans of Feminism: Re-writing Histories of Second-wave Feminism in Contemporary Art. *Oxford Art Journal, 34*(2), 265-286.

GROSZ, Elizabeth (2005) *Time Travels: Feminism, Nature, Power*, Durham: Duke University Press.

GUERRERO, Javier (2022) *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*, Santiago de Chile: Metales Pesados.

HALBERSTAM, Jack (2005) *In a queer time and place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press.

(2008) *Masculinidad Femenina*, Barcelona: Egalés.

(2018) *El arte queer del fracaso*, Barcelona: Egalés.

HALPERIN, David (2007) *How to do the history of homosexuality*, Chicago: Chicago University Press.

HARAWAY, Donna (1985) A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980, *Socialist Review* (80), 64-107.

(1991) *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Londres: Free Association Books.

(1995) "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial" en *Ciencia ciborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.

(2004) *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra*©_Conoce_Oncoratón®, Barcelona: UOC.

(2013) SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. *Ada*: *A Journal of Gender, New Media, and Technology*, (3), 1-18. https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/26308

(2019) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao: Connsoni.

HARDING, Sandra (1996) *Ciencia y feminismo*, Madrid: Morata.

HARTMAN, Saidiya (2008) Venus in Two Acts. *Small Axe*, *12*, (2) [traducción de Hemisférica disponible en]: https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-essays/e91-essay-venus-en-dos-actos.html#_edn

HARVEY, David (2008) *La condición de la posmodernidad*, Madrid: Amorrortu.

HEMMINGS, Clare (2010) *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham: Duke University Press.

HENRY, Astrid (2004) *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.

HESTER, Helen (2018) *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*, Buenos Aires: Caja Negra.

(2020) "Trabajo prometeico y realismo doméstico" en GIRALDEZ LÓPEZ y IBÁÑEZ FERRERA, Pablo (eds.) *Nuevos formatos, nuevos imaginarios*, Madrid: Bartlebooth.

HIDALGO, Arrate y LAZCANO, Laura (Presentadoras) (2019, 13 de marzo). Entropía en la cocina (Núm. 1) [Episodio de podcast de audio]. En *¿Qué haría Barbarella?*. Consonni Radio. https://www.ivoox.com/episodio-01-entropia-cocina-audios-mp3_rf_33330292_1.html

HOEYER, Klaus (2017) "Suspense. Reflections on the Cryopolitics of the Body" en RADIN, Joanna y KOWAL, Emma (eds.) *Cryopolitics. Frozen life in a Melting World*, Cambridge: MIT Press.

HOLMES, Kwame (2015) What's the Tea? Gossip and the Production of Black Gay Social History. *Radical History Review* (122), 55–69.

HOOKS, Bell (1992) *Black looks. Race and representation*, Boston: South End Press.

HURLEY, Kameron (2017) *Las estrellas son legión*, Madrid: Alianza.

INDIGENOUS ACTION MEDIA, PIÑA NARVAEZ FUNES, Iki Yos y GIL, Yásnaya Elena (2021) *Futuro Ancestral*, Chiapas: Ona.

JAGGAR, Alison (1989) Love and knowledge: Emotion in feminist epistemology, Inquiry, *32*(2), 151-176.

JAGOSE, Annamarie (2002): *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*, Cornell University Press.

JAMESON, Fredric (1985) "Posmodernismo y sociedad de consumo" en FOSTER, Hal (ed.) *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós.

(2009) *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones d e ciencia ficción*, Madrid: Akal.

KEENAN Thomas y WEIZMAN Eyal (2015) *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*, Barcelona: Sans Soleil.

KELLY, Mary (2007, 05 de Mayo) Body Politic, *Frieze 107*[disponible en] https://www.frieze.com/article/body-politic

KETELAAR, Eric (2001) Tacit narratives: the meaning of archives. *Arch Sci*, *1*(2), 131-141.

(2015) "Archival turns and returns: studies of the archive" en GILLILANDG Anne J., MCKEMMISH, Sue, LAU, Andrew (eds) *Research in the archival multiverse*, Melbourne: Monash University Press

KNUDSEN, Britta Timm y STAGE, Carsten (2015) "Introduction: affective methodologies" en KNUDSEN, Britta Timm y STAGE (eds.) *Affective methodologies. Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*, Londres: Palgrave Macmillan.

KRISTEVA, Julia (1981) Women's Time. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7(1), 13–35.

(1988) *Poderes de la perversión*, Buenos Aires: Siglo XXI.

KUMBIER, Alana (2009) *Ephemeral Material*, Sacramento: Litwin Books.

LANGFORD, Martha (2013) "Contar el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico" en VICENTE, Pedro (ed.) *Álbum de familia: [re]presentación*, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares, Madrid: Diputación Provincial de Huesca y la Oficina.

LAURETIS, Teresa (1994) *The Practice of Love*, Indiana: Indiana University Press.

LAW, John (2004) *After method: mess in social science research*, Nueva York: Routledge.

LE BRETON, David (2010) *Cuerpo sensible*, Madrid: Metales Pesados.

LEE, Jamie A. (2016) Be/longing in the archival body: eros and the "Endearing" value of material lives. *Arc Sci*, *16*, 33–51.

(2021) *Producing the archival body*, Nueva York: Routledge.

(2022) "Towards a queer-chronology: Telling stories in the queer/ed archives" en SUMMERSKILL, Clare, TOOTH MURPHY, Amy y VICKERS, Emma (eds.), New Directions in queer oral history. Archives of disruption, Routledge: Londres.

LEGUIN, Úrsula K. (1975) "The Ones who walk away from Omelas" en The Wind's Twelve Quarters, Nueva York: HarperCollins.

(2012) *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona: Planeta.

(2021) *El nombre del mundo es bosque*, Barcelona: Minotauro.

LEWIS, Sophie (2017) Cthulhu Plays No Role for Me. *Viewpoint Magazine*. [disponible en] https://viewpointmag.com/2017/05/08/cthulhu-plays-no-role-for-me/

LIANG, Lawrence (2020) "The Dominant, the residual and the emergent in archival imagination" en ARTIKISLER COLLECTIVE (ed.) *Autonomous Archiving*, Barcelona: bak.ma.

LISPECTOR, Clarice (2010) *La pasión según G.H.,* Buenos Aires: El cuenco de plata.

LLAMAS, Ricardo (1998) *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la 'homosexualidad'*, Madrid: siglo XXI.

LÓPEZ CLAVEL, Pau (2019) "Reflexividad y empatía para una historia honesta y plural. Una propuesta sobre el movimiento LTBI+ valenciano" en BERZOSA, Alberto, PLATERO, Lucas, SUÁREZ, Juan Antonio y TRUJILLO, Gracia (eds.) *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*, Barcelona: Bellaterra.

LORDE, Audre (1982) *Zami: A New Spelling of my name. A biomitography,* Berkeley: Crossing Press.

(2003) "La poesía no es un lujo" en *Sister Outsider (La hermana, la extranjera)*, Madrid: Horas y Horas.

(2007) *Sister outsider*, Berkeley: Crossing Press.

LOTHIAN, Alexis (2016, 01 de diciembre) *Queer Longings in Straight Futures: Notes Toward a Prehistory for Lesbian Speculation* [Conferencia] University of Maryland, College Park, Estados Unidos.

(2018) *Old futures, Speculative and Queer Posibility*, New York: New York University Press.

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

LOWE, Lisa (2006) "The intimacy of four continents" en STOLER, Ann Laura (ed.) *Haunted by Empire: Geographies of Intimacy in North American History*, Durham: Duke University Press.

LUCIANO, Dana (2011) "Nostalgia for an Age Yet to Come: Velvet Goldmine's Queer Archive" en McCallum, Ellen y Tuhkanen, Mikko (eds.) *Queer times, queer becomings*, Albany: SUNY.

MACÓN, Cecilia y SOLANA, Mariela (2015) "Introducción" en MACÓN, Cecilia y SOLANA, Mariela (eds.) *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Buenos Aires: Recursos Editoriales.

MAJORAL, Lola (2022) "Accions lesbianes i feministes a Barcelona als anys 1970-1980" en FILS FEMINISTES (Eva Cruells, Joana García, Diego Marchante y María Zafra) *Arxives FF. Diàlegs genealògics sobre historia, memoria i arxives feministes*, Manresa: Bellaterra.

MARGULIS, Lynn (2002) *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*, Barcelona: Debate.

MARKS, Laura (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

MAROTO DELGADO, Olga (2019) "Desempolvando el archivo LGTBI y feminista de la ciudad de Valencia" en BERZOSA, Alberto, PLATERO, Lucas, SUÁREZ, Juan Antonio y TRUJILLO, Gracia (eds.) *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*, Barcelona: Bellaterra.

MARTÍNEZ, Layla (2020) *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores*, Madrid: Episkaia.

MARTÍNEZ, Miguel Ángel (2021) Cuando polvo, cáncer, flor. *Concreta*, (19), 70 – 83.

MARTINEZ, Pablo (2019) "Cuarto oscuro, caja negra, cine X. Ensuciar el cubo blanco, contagiarse en el archivo" en VILA, Fefa y SÁEZ, Javiers (eds.) *El libro de buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

MASSUMI, Brian (2005) The future birth of the affective fact. *Conference Proceedings: Genealogies of Biopolitics*, [disponible en] http://browse.reticular.info/text/collected/ massumi.pdf.

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

MCBEAN, Sam (2016) *Feminism's Queer Temporalities*, Nueva York: Routledge.

MCCALLUM E.L, and TUHKANEN, Mikko (eds.) (2011) *Queer Times, Queer Becomings*, Albany: University of New York Press.

MCCLINTOCK, Anne (1995) *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York and London: Routledge.

MCKINNEY, Cait (2020) *Information activism. A Queer History of Lesbian Media Technologies*, Durham: Duke University Press.

MENDOZA ALBALAT, Diego (2019) "¡Si me queréis, acordarse! Aproximaciones activistas, teóricas y metodológicas a la construcción de un archivo transfeminista andaluz" en BERZOSA, Alberto, PLATERO, Lucas, SUÁREZ, Juan Antonio y TRUJILLO, Gracia (eds.) *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*, Barcelona: Bellaterra.

MERCÉ-MARÇAL, María (2004) *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Barcelona: Proa.

MIRALLES, Pepe (2019) "Pasear, observar, detenerse, esperar" en VILA, Fefa y SÁEZ, Javier (eds.) *El libro del buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

MOORE, Niamh (2015) *The Changing Nature of Eco/Feminism. Telling Stories from Clayoquot Sound*, Vancouver: UBC Press.

MORANDEIRA, Julia (2016) Fiebre del archivo. *Orriak 3*, 2- 6. https://issuu.com/tabakalera/docs/orriak_3

MORENO, Yera y PENNA, Melani (2018) Cuepo y deseo de escritura –diarios–. #Re-visiones, (8). http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/252

MORTON, Timothy (2016) *Dark ecology. For a logic of future coexistence*, Nueva York: Columbia University Press.

MOSCOSO, MAFE (2020) "La danza cuYr de lXs enchaquiradXs" en *Transfeminismo o barbarie*, Kaótica: Madrid.

MUNT, Sally (1998) *Heroic Desire: Lesbian Identity and Cultural Space,* Londres: Cassell.

MURPHY, Michelle (2012) *Seizing the Means of Reproduction. Entanglements of Feminism, Health, and Technoscience*, Durham: Duke University Press.

NABOKOV, Vladimir (1991) *Curso de literatura europea*, Barcelona: Ediciones B.

NEALON, Christopher (2001): *Foundlings: Lesbian and Gay Historical Emotion before Stonewall*, Duke University Press.

NÊBURA, María (2020) Andá Lávate Negrito. *afrofeminas.com*. [disponible en] https://afrofeminas.com/2020/06/04/anda-lavate-negrito/

NESTLE, Joan (1979) Notes on Radical Archiving from a Lesbian Feminist Perspective," Gay Insurgent, 11(4). [disponible en] https://outhistory.org/exhibits/show/an-early-conversation-about-ga/voice-2-joan-nestle

(1990) The Will to Remember: The Lesbian Herstory Archives of New York. *Feminist Review*, (34): 86–94.

(2022) "Coda: Who were we to do such a thing? Grassroots necessities, grassroots dreaming: the LHA in its early years" en MARSHALL, Daniel y TORTORICI, Zeb (eds.) *Turning archival. The life of the historical in queer studies*, Durham: Duke University Press.

NELSON, Maggie (2018) *Los argonautas*, Madrid: Tres puntos.

NGAI, Sianne (2010) *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge: Harvard University Press.

NOWOTNY, Helga (1994) *Time: The Modern and Postmodern Experience*, Cambridge: Polity.

OLIN, M., (2002) Touching Photographs: Roland Barthe's "Mistaken Identificacion". *Representation, 1*(80), 99-118.

OKORAFOR, Nnedi (2018a) *Binti*, Madrid: Crononauta.

(2018b) *Binti. Hogar*, Madrid: Crononauta.

(2019a) *Binti. La mascarada nocturna*, Madrid: Crononauta.

(2019b) *Quién teme a la muerte*, Madrid: Crononauta.

ORTEGA BOTAS, Beatriz (2020,) LMXJVSD de Marina González Guerreiro en Pols. editorialconcreta.org. [disponible en] http://www.editorialconcreta.org/LMXJVSD-de-Marina-Gonzalez

ORTEGA, Esther (Mayoko) (2019) "Las negras siempre fuimos queer" en VILA, Fefa y SÁEZ, Javier (eds.) *El libro del buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

ORTIZ, Daniela, CATH, Anne, GÓMEZ VILLORO, Rosa, PORN, Linda y ZOURI, Fatima (2019, 09 de julio) *Colono, ladrón devuelve al menor* [Mesa redonda] Exposición Esta tierra jamás será fértil por haber parido colonos, Barcelona, España. [disponible en] https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/colono-ladron-devuelve-al-menor/392

OTERO VIDAL, Mercé (2022) "Els arxius feministes com a arxius de vida" en FILS FEMINISTES (Eva Cruells, Joana García, Diego Marchante y María Zafra) (eds.) *Arxives FF. Diàlegs genealògics sobre historia, memoria i arxives feministes*, Manresa: Bellaterra.

PAGE, Tiffany (2017) Vulnerable writing as a feminist methodological practice. *Feminist Review*, (115), 13-129.

PAPAMIJA, Emilio (2023) Amar y desamar, los archivos queer y la venganza zombie. Enfilmin (2), 30-31. [disponible en] https://issuu.com/enfilmin/docs/issuu-fanzine-v-2---pride/25

PARIKKA, Jussi (2021) *Una geología de los medios*, Buenos Aires: Caja Negra.

PÉRES IGLESIAS, Javier (2017) "Biblioteca marica" en *Desiderata*, Madrid: Desiderata.

(2022) *No hay ciencia sin ficción. Iván Argote y el arte de lo que ocurre*, Madrid: s/e.

PERKINS, Charlotte (1998) *Herland*, Nueva York: Dover.

PIÑA NARVÁEZ, Iki Yos, TORRES, Sara, FUX, Anna, TORRES, Helen (2022) Temporalidades queer [Mesa redonda] Festival Berdache, L'Hospitalet de Llobregat, España.

PLATERO, Lucas (2012, 12 de noviembre) La 'heterofuturibilidad' del matrimonio homosexual. *Pikara Magazine*. [disponible en] https://www.pikaramagazine.com/2012/11/la-heterofuturibilidad-del-matrimonio-homosexualraquel-lucas-platero-advierte-de-que-el-fallo-del-constitucional-no-termina-con-la-discriminacion-y-que-no-beneficiara-por-igual-a-todas-las-perso/

PLATERO, Lucas, ROSÓN, María, BERZOSA, Alberto, MELERO, Alejandro, MIRA, Alberto, ALIAGA, Juan Vicente, SUÁREZ, Juan Antonio (2019) "El placer es nuestro. De vuelta a los setenta" en VILA, Fefa y SÁEZ, Javier (eds.) *El libro del buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

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

POWEL, Malea (2008) "Dreaming Charles Eastman: Cultural Memory, Autobiography, and Geography of Indigenous Rhetorical Histories" en KIRSCH, Gesa y ROHA, Liz (eds.) *Beyond the Archives: Research as a Lived Process*, Carbondale: Illinois University Press.

PROBYN, Elspeth (1996) *Outside Belongings*, Routledge: Londres.

PTQK, María (2021) "Ciencia fricción para el encuentro entre especies" en PTQK, María (dir.) *Ciencia Fricción*, Barcelona: CCCB.

PUNCH, Samantha (2012) Hidden Struggles of Fieldwork: Exploring the Role and Use of Field Diaries. *Emotion, Space and Society*, *5*(2), 86–93.

PUWAR, Nirmal y FRASER, Mariam (2008) Introduction: intimacy in research. *Sage, 21*(4), 1-16.

RADIN, Joanna y KOWAL, Emma (2017) "Introduction. The Politics of Low Temperature" en RADIN, Joanna y KOWAL, Emma (eds.) *Cryopolitics. Frozen life and melting world*, Cambridge: MIT Press.

RAMAJO, Bárbara (2021) *Desbordar el cuerpo lesbiano: sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas* [Tesis de doctorado. Universidad de Barcelona]. https://www.tdx.cat/handle/10803/672740#page=1

RAWSON, K.J. (2017) "El acceso al transgénero // el deseo de lógicas archivísticas (¿más?) queer" en PEREA, Àngels (coord.) Archivar, Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.

RIBES, Francina (2022) *Ausencia y exceso. Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*, Madrid: Dos Bigotes.

RICH, Adrienne (1993) "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" en ABELOVE, Henry, BARALE, Michele y HALPERIN, David (eds.) *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Nueva York: Routledge.

ROBINSON, Sophie (2022) "Unfinished business: Documenting Australian lesbian feminism" en SUMMERSKILL, Clare, TOOTH MURPHY, Amy y VICKERS, Emma (eds.) *New Directions in queer oral history. Archives of disruption*, Routledge: Londres.

ROJAS, Leticia (2021) *Narrativas políticas trans y lesbianas aquí (España) y allí (Ecuador)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] https://docta.ucm.es/entities/publication/7c522fef-24b8-482b-886d-2f5183453a24

ROMERO BACHILLER, Carmen (2006) *Articulaciones identitarias: prácticas y representaciones de género y "raza"/etnicidad en "mujeres inmigrantes" en el barrio de embajadores (Madrid)*, [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df63629995204f76649fd

(2019) "Desatar el deseo" en VILA, Fefa y SÁEZ, Javier (eds.) *El libro del buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

ROMERO BACHILLER, Carmen y SANTORO, Pablo (2022) The Cryopolitics of Human Milk: Thermal Assemblages of Breast Milk in Donation, Banking, and Bioindustrial Research. *Sage 48*(4), 1-27.

ROSALES-ANDERSON, Norma (2020) "El poder descolonizador de la teoría Kaupapa Mori" en ÁLVAREZ VEINGUER, Aurora y OLMOS ALCARAZ, Antonia y DIETZ, Gunther (eds.) Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales, Buenos Aires: Clacso.

ROSÓN, María (2015) No estoy sola": Álbum fotográfico, memoria, género y subjetividad (1900–1980). *Journal of Spanish Cultural Studies, 16*(2), 143–177.

(2019) "Madres fantasma. Una aproximación feminista a la memoria reciente en España" en *Carta(s). Tiempos incompletos*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

(2021) La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo. *Kamchatka* (18), 5-14.

RUIZ TREJO, María y GARCÍA-DAUDER, Dau (2018) Los talleres "epistémico-corporales" como herramientas reflexivas sobre la práctica etnográfica. *Universitas Humanistica*, (86): 55-82.

RUSS, Joanna (1975) *The Female Man*, Nueva York: Bantam Books.

SAMER, Rox (2022) *Lesbian Potentiality and Feminist Media in the 1970s*, Durham: Duke Univesity Press.

SANTARCANGELI, Paolo (1984) *El libro de los laberintos*, Madrid: Siruela.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (2003) *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC: Duke University Press.

SEGARRA, Marta (2014) *Teoría de los cuerpos agujereados*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

SHAPLAND, Jenn (2022) *Mi autobiografía de Carson Mccullers*, Madrid: Dos Bigotes.

SOLANA, Mariela (2016) Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer. *El Banquete de los Dioses, 5*(7), 38-65.

SOSA VILLADA, Camila (2021) *El viaje inútil*, Segovia: La Uña Rota.

SPRINGER, Kimberly (2002) Third Wave Black Feminism? *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, *27*(4), 1059–82.

STARHAWK (1979) *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, Nueva York: HarperCollins.

STEEDMAN, Carolyn (2001) *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick: Rutgers University Press.

STEINBERG Marc (2009) Anytime, anywhere: Tetsuwan Atomu stickers and the emergence of character merchandising. *Theory, Culture and Society 26*(2–3), 113–138.

STOCKTON BOND, Kathryn (2009) *The Queer Child, or growing sideways in the twentieth century*, Durham: Duke University Press.

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

STRATHERN, Marilyn (1991) *Partial Connections*, Nueva York: Altamira Press.

STUPART, Linda (2023) *La Virus*, Barcelona: cielo santo.

SUMMERSKILL, Clare, TOOTH MURPHY, Amy y VICKERS, Emma (2022) "Introduction. Archives of disruption" en SUMMERSKILL, Clare, TOOTH MURPHY, Amy y VICKERS, Emma (eds.) *New Directions in queer oral history. Archives of disruption*, Routledge: Londres.

SUTHERLAND, Tonia (2021) "Remains" en *Uncertain archives. Critical Keywords for Big Data*, Cambridge: MIT Press.

TAMANE, Diana (2022) Distancias íntimas. *Exit (90)*, 70-76-

TELLO, Andrés Maximiliano (2018) *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Buenos Aires: La Cebra.

THIÉBAUT, Élise (2018) Esta es mi sangre. Pequeña historia de la(s) regla(s), de las que la tienen y de los que las marcan, Gijón: Hoja de Lata.

THISLEWAITE, Polly (1998) Building "A Home of Our Own:" The Construction of the Lesbian Herstory Archives. CUNY *Graduate Center, Publications & Research*, 1-23.https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=gc_pubs&httpsredir=1&referer=

TOOTH, Amy (2022) "In search of queer composure: Queer temporality, intimacy, and affect" en SUMMERSKILL, Clare, TOOTH MURPHY, Amy y VICKERS, Emma (eds.) *New Directions in queer oral history. Archives of disruption*, Routledge: Londres.

TORRAS FRANCÉS, Meri (2019) "Maria-Mercè Marçal: genealogía de una presencia a contrapelo" en TRUJILLO, Gracia y BERZOSA, Alberto (eds.) *Fiestas, memorias y archivos. Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*, Madrid: Brumaria.

TORRES, Diana J. (2015) *Coño potens,* Tafalla: Txalaparta.

TORRES, Helen (2021) "El arte de la continuidad" en PTQK, María (dir.) *Ciencia friccón. Vida entre especies compañeras*, Barcelona: CCCB.

TORRES, Sara (2022) *Lo que hay*, Barcelona: Penguin Random House.

TORRES, Sara, MATA, Valeria, JIMÉNEZ SERRANO, Marta, BELLVER, Pilar y VILLAJOS, Rosario (2022), Madrid: Comisura.

TRUJILLO, Gracia (2008) *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*, Barcelona: Egalés.

(2015) "Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidades femeninas en el contexto español (1970-1995)" en PERALTA, Jorge Luis y MÉRIDA, Rafael M. (eds.) *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*, Buenos Aires: Biblos.

(2019) "Entrevista a Dolors Majoral i Puig, Mercé Otero Vidal y Bárbara Ramajo. Archivos 'en trance', memorias vivas y genealogías en (re)construcción" en TRUJILLO, Gracia y BERZOSA, Alberto (eds.) *Fiestas, memorias y archivos. Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*, Madrid: Brumaria.

(2022) "Per què arxivar, i per a què?" en FILS FEMINISTES (Eva Cruells, Joana García, Diego Marchante y María Zafra) (eds) *Arxives FF. Diàlegs genealògics sobre historia, memoria i arxives feministes*, Manresa: Bellaterra.

TSAI, Chenta (2019) *Arroz tres delicias. Sexo, raza y género*, Barcelona: Penguin Random House.

TSING, Anna (2021) *La seta del fin del mundo*, Madrid: Capitan Swing.

TUSET, Nuria (2013) *La memòria dels feminismes: projecte de tractament i difusió del Fons GAM (Gretel Ammann) del Centre de Documentació de Ca la Dona*. [Trabajo de fin de master, Universidad de Barcelona] https://centredocumentacio.caladona.org/repositori/llibres/id-7477.pdf

URRY, John (2010) Consuming the plant to excess. *Theory, Culture and Society, 27*(2–3), 1–22.

VILA, Fefa y SÁEZ, Javier (2019a) "Exoducción" en VILA, Fefa y SÁEZ, Javier (eds.) *El libro del buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

(2019b) "Contra-archivo" en VILA, Fefa y SÁEZ, Javier (eds.) *El libro del buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

VILLALBA, Mercedes (2021, 8 de abril) *Manifiesto ferviente: practicas interrumpidas* [Conferencia] Debates ODS: una llamada a la acción. Arte ante la crisis climática, Universidad de Granada, online. https://www.youtube.com/watch?v=OHjdJun_0dg

(2022) *Manifest fervent*, Barcelona: Ediciones la Escocesa.

WALD, Priscilla (2008) *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham: Duke University Press.

WIEGMAN, Robyn (2004) On Being in Time with Feminism. *Modern Language Quarterly, 65*(1), 161–76.

WIITGENSTEIN, Ludwig (1973) *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid: Alianza.

WITTIG, Monique (2005) *El pensamiento heterosexual*, Barcelona: Egalés.

WITTIG, Monique y ZEIG, Sande (2023) *Borrador para un diccionario de las amantes*, Madrid: Contintametienes.

WOMACK, Ytasha L. (2013) *Afrofuturism. The World of black sci-fi and fantasy culture*, Chicago: Lawrence Hill Books.

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

ZABALA, Julen (2017) "Un abrazo en anarchivo-sida" en EQUIPO RE (Aimar Arriola, Nancy Garín, Linda Valdés) (eds.) *Anarchivo sida*, Donosti: Tabakalera.

Fig. 179. Imagen de documentos del fondo de Gretel Ammann, encabezados con una fotografía de carnet suya. Fondo de Gretel Ammann, Centre de documentación de Ca la Dona.

ANEXO

Traducciones de los fragmentos de entrevistas en catalán, todas ellas incluidas en el capítulo 5.

Traducción fragmento p. 301

Elena Castro Córdoba: Claro, estas fotos yo cuando las encontré me encanta porque tenía todo que ver con el pegamento porque encima como el propio juego de palabras entre la paliza y el pegar y el pegamento y todo esto. Nada, no sé si me cuentas un poco esta acción.

Marta Estella: Si esto fue una acción que hicimos una vez en las cadenas estas de moda. De ropa y tal. Pero además, también cuando se inauguró el centro este, La Bonnemaison, nosotras teníamos una posición bastante crítica, porque nos parecía que era como institucionalizar mucho una parte del feminismo y además, coincidía que el día que inauguraban este centro, habían desalojado el mismo día o el día antes la Hamsa, que era un centro social okupado donde había un grupo de mujeres muy potente dentro. Lo veíamos también como una contradicción. Por un lado, se desaloja un centro social okupado donde hay unas mujeres feministas que están haciendo un trabajo autogestionado, autónomo, independiente y después se inaugura aquí, pues el centro este como una cosa más oficial… Y lo hicimos como "Grupo de lesbianas feministas", pero bueno, no lo firmamos como grupo, porque me parece que era demasiado arriesgado firmar directamente como grupo y pusimos esto de lesbianas en acción para que no se pudiera identificar quiénes eran. Y bueno, la idea era de esta. Dijéramos una paliza, en el sentido de: si estáis reprimiendo los movimientos feministas de base autónomos y tal y entonces estáis aquí llevándolo todo hacia una cosa más institucionalizada, en el fondo, pues, también es que estuviéramos recibiendo una paliza.

[…]

Elena Castro Córdoba: Y una pregunta, el otro día Muntsa me contaba cómo hacían la cola. Claro ella me hablaba de cuando hacían pegadas en la clandestinidad durante el franquismo, cuando estaba en el Partido Comunista. Y me habló mucho de cómo hacían la cola, de la textura y tal... Y como salió esta referencia y os veía también aquí con esto, quería también preguntarte por [el material] ¿cómo hacías el pegamento? También ¿cómo era llevar todo esto por la calle? ¿Ibais en coche?

Marta Estella: No en general, no... o sea...bueno, el que hacíamos era, cubos, escoba y, en las droguerías comprábamos cola de esta de empapelar que antes se hacía más lo de empapelar las paredes de las casas…y hay una cola que es como un polvo, unos sobres en polvo y lo mezclas con el agua y entonces esto se convierte en una cola que tiene una consistencia muy... viscosa, por decirlo de alguna manera. Y sí... era también todo como todo un ritual. Porque además de echar la cola, había que echar una cantidad de agua como si fuera una receta de cocina un poco... como cuando haces el pastel de la harina, la leche.

Elena Castro Córdoba: Brujas también.

Marta Estella: Sí… ir removiendo y removiendo y esperando un poco, porque tuvimos que esperar un poquito que cogiera más consistencia y entonces íbamos a pie y llevábamos unos cubos que pesaban bastante porque estaban llenas de agua y con la cola, pues todavía pesa más; las escobas, los carteles, el paquete de cola…Y sí, normalmente acababas, pringada por todas partes... La ropa, las manos, además, se enganchaba bastante la cola esta. Pero de nuevo: íbamos a pie. En coche yo creo que no... Y entonces claro, teníamos que encontrar un lugar para llenar los cubos que acostumbrábamos a coger de las fuentes de las vías del tren, localizadas al fondo de la calle. Y cuando se acababa ya la cola, teníamos que hacer un recorrido hasta la fuente para volver a llenar el cubo. (entrevista Marta Estella 26/05/2022)

Traducción fragmento p. 303

Muntsa Otero Vidal: […] yo, pegadas, pegadas las que hice fueron en los años de los 67, 68, hasta los 80, hasta la Transición. Y durante esta etapa, la primera etapa era Clandestina y la segunda no. Siempre había el componente este de la nocturnidad, ¿sabes? De hacerlo todo como con prisas, con el miedo de que viniese alguno y se fijase en ti. Las que eran más... porque he intentado acordarme y la verdad es que lo que recuerdo es que yo en aquella época, en los años 74, 75 y 76 yo estaba militando en el Partido Comunista de Cataluña que se llamaba el PSUC, Partido Socialista Unificado de Cataluña y allí lo que hacíamos eran pegadas. Vivía en el barrio de Horta. Y tanto en el barrio de Horta como en el Carmel había dos organizaciones muy potentes del PSUC y allí entonces salíamos y nos juntábamos las dos células para hacer más pandilla y primero hacíamos el Carmel que estaba

más lejos y después bajábamos para abajo y dependiendo de la hora que fuera acabábamos en El Quimet. O sea, lo hacíamos ya con esta complicidad de que no había un riesgo represor. Pero sí de no encontrarte con la policía o de que no nos viesen. Yo recuerdo que lo que era muy importante es que la pegada o la cola tenía que tener una viscosidad determinada.

Elena Castro Córdoba: Una textura.

Muntsa Otero Vidal: Si era muy importante, cuando lo conseguías. Porque se llamaban "On my way polvos" goma arábiga debía ser. Removías, removías, removías con una brocha gruesa porque así pintabas más fácil...

Montserrat Roset: A veces eran con...como escobas, ¿sabes? No escobas, escobas, pero de aquellos así, que eran así alargados. Y acababas antes...

Muntsa Otero Vidal: Muchas veces hacíamos eso. Encolábamos la pared donde querías poner el cartel y lo ponías, lo apuntalabas ahí así y generalmente con una escoba de esparto lo pintabas todo. Y lo dejaba, así como chorreando. Lo digo porque me acuerdo mucho de la textura esta, quiero decir… que me acuerdo mucho de eso. Y entonces si ponías demasiado el cartel quedaba torcido, ¿sabes lo que quiero decir? O se que había que encontrar el kit, quiero decir que…

Elena Castro Córdoba: ¿Había un arte?

Muntsa Otero Vidal: Sí. Alguna vez al inicio de hacer una... No lo aprendías todo. Y recuerdo las más, digamos, las más activas de los años sesenta que había incluso un compañero o unos compañeros que estaban en el piquete de vigilancia y antes estábamos los que pintaban. Yo siempre he sido muy ágil y, a veces me tenía que subir, porque, claro, también procuraba ponerlo en lugares altos para que aguantara más, porque si lo hacías a cierto nivel de altura, pues era más difícil arrancarlos. Por lo tanto, intentábamos ponerlos arriba. Y era: "deprisa deprisa" subías la escalera… y pum, pum, pum…y así, ¿no?

Montserrat Roset: Si… ¿porque entonces llevabais una escalera?

Muntsa Otero Vidal: Sí, sí, sí. Bueno es que llevábamos la escalera y era muy vistoso, porque... entre el cubo y el cubo con la cola, los pinceles, la brocha y la escoba. Y además, los carteles mismos que también... claro hacían su bulto, ¿no? O se te escurrían, porque a veces los carteles… si había solo un modelo vale, pero si querías ir haciendo dos ya tenías que ir compaginando y tal. No sé, yo hablo de lo que recuerdo, de esto…el piquete de vigilancia, los que enganchaban (entrevista cono Mercè Otero Vidal, Muntsa Otero Vidal, Lela Vila Calsina, Montserrat Roset 24/05/2022).

Traducción fragmento p. 315

Montserrat Roset: De lo que sí me acuerdo que se facilitó mucho tiempo después es que esto ya durante la democracia, cuando hacíamos aquellas campañas, por ejemplo, yo creo que con la coeducación y tal de enganchar, pero con

pegatinas, porque entonces cada cual se llevaba un rollo de pegatinas. Y tú...enganchabas allá donde te parecía, ¿no? Entonces ibas haciendo tu recorrido de pegatinas. Y claro, si todo el mundo hacía el mismo, pues era... No era gordo, no se salía de allá. Pero bueno, pum, pum, pum, pum. Y eso sí que era más práctico. Eso sí que lo recuerdo... Recuerdo haberlo hecho con el aborto y cosas de este estilo. No recuerdo ahora las campañas, pero sí que estas eran más fáciles. (entrevista con Mercè Otero Vidal, Muntsa Otero Vidal, Lela Vila Calsina, Montserrat Roset 24/05/2022)

Traducción fragmento p. 316

Elena Castro Córdoba: ¿Y hubo algún momento en el que se empezasen a poner más pegatinas y menos carteles porque se veía que era más rápido o se combinaba siempre?

Marta Estella: Yo diría que siempre se combinaba porque sí, lo de las pegatinas es eso, que son mucho más ágiles y hay mucho menos riesgo en su uso. Pero los carteles se ven mucho, ¿no? (entrevista con Marta Estella 26/05/2022).

Traducción fragmento p. 316

Marta Estella: Sí, esto era el mismo. No sé si estas se hicieron por la campaña de Navidad, ¿puede ser? O que todo coincide en Navidad. Era también con el rollo de bueno, los juguetes sexistas. Un poco de todo. De decir que la violencia contra las mujeres no es solo lo más evidente. Que te peguen una paliza física, sino que también hay otras maneras que también son violencia.

Elena Castro Córdoba: Y los diseños de las pegatinas... ¿quién los hacía? O sea ¿cómo os repartíais el trabajo? ¿Alguien se encargaba? ¿Alguien del grupo las diseñaba? ¿cómo era un poco el proceso de hacer las pegatinas?

Marta Estella: No teníamos nadie así, quiero decir... Yo creo que ahora también hay más facilidad de herramientas para editar y hay gente que tiene conocimientos de diseño, pero en ese momento las hacíamos nosotras, yo creo que esto está hecho con un Word. Alguien encontró esta imagen no sé qué y pum. Era todo muy rudimentario, esto ya lo ves, ¿no? Está hecho con un Word.

Elena Castro Córdoba: Bueno, el color ¿no? Si que hay una decisión de por ejemplo el color súper reflectante...

Marta Estella: Si, pero dentro de las posibilidades que había entonces con las que hay ahora, también eran muy diferentes de poder hacer un diseño algo más… Pero sí, en este caso eran monocolores fluorescentes para que se vieran mucho. (entrevista con Marta Estella 26/05/2022)